

VIVIANA BOSI CONCAGH

**JOHN ASHBERRY: UM MÓDULO PARA O VENTO**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada  
do Curso de Letras da FFLCH da USP, sob a orientação  
do Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr.

SÃO PAULO

1997

## Agradecimentos:

Davi empenhou sua atenção e seu tempo preciosos, encarnando o espírito da orientação: aquele que, pelo olhar, faz crescer a pesquisa. Sua crítica sutil tem o peso preciso da âncora, que vai ao fundo e amarra sem aparecer nem afundar o barco.

Agradeço a meus pais, Alfredo e Ecléa, e à minha avó Ema, pelo apoio sólido e fiel. Devo a eles o encorajamento permanente, os gestos de doação além das medidas. Não há palavras para expressar a extensão de sua bondade.

Este trabalho só pôde ser realizado graças à compreensão generosa de meu marido James e de meus filhos Tiago e Daniel, fontes de ternura sempre renovada. Sem o carinho e a alegria desta família nada poderia frutificar.

Tive a sorte rara de encontrar uma banca de qualificação instigante: Iumna M. Simon e José Miguel Wisnik levantaram questões de fundo, desafiando-me a prosseguir.

Contei ainda com a leitura amiga e crítica das colegas Laura B.F. de Almeida, Renata S. Junqueira e Lenira M. Covizzi, do Departamento de Literatura da UNESP de Araraquara.

Pude sanar várias dúvidas de tradução graças às sugestões inteligentes de Paulo Henriques Britto.

Meu irmão, José Alfredo, prestou-me inúmeros favores, com a delicadeza prestativa de quem faz sem medir o valor do que oferece.

Recebi um auxílio indispensável da FUNDUNESP, que me respondeu com presteza quando precisei importar material de pesquisa.

Devo ao serviço eficiente das Bibliotecas da FCL-UNESP de Araraquara e de Letras da FFLCH-USP a aquisição dos artigos necessários ao trabalho.

Graças à gentileza de Maria Clara Bonetti Paro, Munira Hamud Mutran, Néelson Ascher, Roberto Echavarren, Marcos Siscar, Augusto Massi e René Lenard, tive acesso a livros e informações fundamentais.

Agradeço ainda a meus alunos, pela sinceridade e nobreza com que se dedicam ao estudo da poesia.

Agradeço ainda a meus alunos, pela sinceridade e nobreza com que se dedicam ao estudo da poesia.

Gostaria de lembrar Uílcon Jóia Pereira que, antes de morrer, me deixou um poema de Ashbery, que guardara por anos. Uma carta da qual todos somos destinatários:

### Paradoxes and Oxymorons

John Ashbery

This poem is concerned with language on a very plain level.  
Look at it talking to you. You look out a window  
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.  
You miss it, it misses you. You miss each other.

The poem is sad because it wants to be yours, and cannot.  
What's a plain level? It is that and other things,  
Bringing a system of them into play. Play?  
Well, actually, yes, but I consider play to be

A deeper outside thing, a dreamed role-pattern,  
As in the division of grace these long August days  
Without proof. Open-ended. And before you know  
It gets lost in the steam and chatter of typewriters.

It has been played once more. I think you exist only  
To tease me into doing it, on your level, and then you aren't there  
Or have adopted a different attitude. And the poem  
Has set me softly down beside you. The poem is you.

### Explicações prévias:

Ashbery é um poeta que necessita de longa convivência para apreciarmos suas linhas cruzadas, seu humor e melancolia peculiares, seus objetos mágicos em que uma supra-realidade vai se configurando. Lentamente, atraído e repellido pela dificuldade, o leitor chega ao ponto do diálogo. Estou ainda a caminho de conhecê-lo, e o presente trabalho reflete este vaivém às vezes incerto. Esperamos que o momento da defesa seja uma ocasião propícia que permita avanços para um estágio mais próximo do amadurecimento deste organismo ainda em crescimento.

Traduzi o máximo de trechos de artigos e citações que pude, para apresentar um trabalho mais fluente e homogêneo. Quando se trata de poemas, traduzi alguns ou contei com a ajuda das poucas traduções em português, transcrevendo o original ao pé de página. Deixei a maioria em inglês, concentrando-me na tradução do poema que analisei.

Utilizo três convenções na transcrição dos poemas: quando reproduzo apenas um trecho do verso, acrescento o sinal [...], para indicar que ele continua antes ou depois da frase citada. Três pontinhos entre um verso e outro significa a exclusão de um fragmento intermediário. Quando copio somente parte do poema, adiciono antes do título a palavrinha “em” quando é necessário sinalizar que se trata de um excerto.

Como sua obra é em geral difícil de encontrar no Brasil, pareceu-me acertado selecionar algumas poesias e inclui-las em anexo no fim da tese, em especial algumas a que me refiro no corpo do texto.

### Nota bio-bibliográfica:

Em toda obra de John Ashbery (1927), as estações, a luz, as mudanças nas árvores e rios relembram-nos de sua infância em meio aos pomares da fazenda de seus pais perto de Rochester, nas cercanias do lago Ontario, ao norte do estado de Nova York. Por outro lado, a influência do avô materno, famoso físico, desperta em Ashbery a curiosidade pela cultura, numa atmosfera vitoriana, que ele relembra com nostalgia. Embora sempre reticente e oblíquo em relação a fatos de sua vida, que considera de pouco interesse para os outros, todo tipo de lembranças, sentimentos e acontecimentos cotidianos se misturam em sua obra, trazendo à tona indícios das referências biográficas que conhecemos.

Na adolescência, Ashbery interessou-se grandemente por pintura (especialmente os surrealistas), tomando aulas no museu da cidade. Estranhamente, também por “conhecimentos inúteis”, que lhe valeram o título de “Radio Quiz Kid” em sua região.

Já aos quinze anos começa a escrever poesia.

Estudou Literatura em Harvard, onde conheceu, entre outros, Frank O’Hara, Kenneth Koch, Robert Creeley, Adrienne Rich e Robert Bly. Depois, mudou-se para Nova York, onde continuou seus estudos de pós-graduação em Columbia University. No mestrado, pesquisou sobre Henry Green<sup>1</sup>, escritor moderno inglês.

Seu primeiro livro, *Turandot and other Poems* (1953) foi publicado em pequena edição pela Galeria de Arte Tibor de Nagy, que incentivou vários poetas de sua geração.

Nessa época, Ashbery participava ativamente da vida cultural alternativa da cidade, editando jornaizinhos, participando de *happenings*, e até mesmo escrevendo teatro. Suas peças estão coletadas em *Three Plays* (1960).

Em 1955, Frank O’Hara e Ashbery entram no concurso de poesia “Yale Younger Poets Award”. Auden era o juiz. Escolheu Ashbery e, posteriormente, escreveu uma apresentação ao seu primeiro livro “real”, *Some Trees* (1956, editado pela Universidade de Yale, no qual estão incluídas todas as poesias do livro anterior).

No mesmo ano, Ashbery ganha uma bolsa Fulbright para a França, onde estuda e traduz poesia francesa, além de trabalhar no *New York Herald Tribune of Paris* e posteriormente no *Art News* como crítico de arte.

---

<sup>1</sup> Henry Green é o pseudônimo literário de Henry Vincent Yorke (1905-1974). autor dos romances *Loving* (1945) e *Nothing* (1950), dentre outros.

Na França, interessou-se especialmente pelos surrealistas. Pretendia fazer uma tese sobre Raymond Roussel, que nunca terminou. Lá escreveu o livro *The Tennis Court Oath* (1962)<sup>2</sup> mas foi muito difícil inspirar-se, segundo o poeta, pois não escutava a própria língua à sua volta. Nesse período, publicou ainda *Rivers and Mountains* (1962, onde se encontra um de seus poemas mais famosos, “The Skaters”), livro menos desconstrutivo do que o anterior, mais parecido com os posteriores no sentido do tipo de reflexão.

Ao voltar para Nova York, em 1965, por ocasião da morte do pai, torna-se editor executivo do *Art News*, onde trabalhou até o fechamento da revista, em 1972, quando então passou a ensinar poesia e criação no Brooklyn College, enquanto continuava exercitando-se como crítico de arte para *Newsweek*, *Art in America*, *Arts Magazine* e outras. Vários de seus artigos foram coletados no volume *Reported Sightings - Art Chronicles, 1957-1987* (1989).

Retoma contato com Frank O’Hara, James Schuyler e Kenneth Koch, aproximando-se de um grupo de poetas que se auto-nomeou “The New York School of Poetry”, a princípio por emulação e espírito de brincadeira, em relação aos expressionistas abstratos, visto que o termo é derivado da expressão cunhada por Robert Motherwell, referindo-se à pintura.

Mais tarde, escreve um romance em colaboração com Schuyler, *A Nest of Ninnies* (1969), em que satiriza o mundo “wasp” da alta classe média norte-americana.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> O título refere-se a uma pintura de Jacques-Louis David (“Le Serment au Jeu de Paume”, 1791). A tradução para o inglês é um tanto esquisita: “Oath” significa, além de juramento, praga, blasfêmia, maldição. “Paume” (que significa, em primeira instância, palma da mão) não é exatamente tênis, mas péla, um tipo de handball antigo. O quadro foi encomendado durante a Revolução Francesa pelo Clube dos Jacobinos para decorar a Assembléia Nacional. Reporta-se a um episódio heróico da época, quando os delegados do Terceiro Estado, ameaçados de destituição, juraram fidelidade ao posto até a morte. Mas, devido às rápidas reviravoltas do poder na época, a encomenda foi abandonada sem término. As figuras revolucionárias foram em parte pintadas, em parte esboçadas, semi-nuas. A pintura parece expressar uma vergonha próxima ao pesadelo: como alguém posando para gestos heróicos com as calças caídas. No filme “Danton”, de André Wajda, o processo de feitura do quadro é retratado ironicamente. Algumas dessas informações estão no estudo de Antonio Feijó, “Duas notas sobre pintura e retórica em Ashbery”, que é o posfácio da recente antologia portuguesa de poemas de Ashbery: A.M. Feijó (org. e trad.) *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas* (Lisboa: Relógio d’água, 1995).

<sup>3</sup> Um grupo de jovens moradores de um subúrbio chique de Nova York passa os dias encontrando-se para comentarem seus planos de namoro, trabalho, amizades, pequenos problemas práticos. Não há ideais, angústia, paixões ou quebra das regras sociais. Uma “vida englobada”, sem horizontes amplos, onde a alta cultura atua como “cultivo do espírito” e entretenimento. Em meio às conversas frívolas, a música, a pintura e a literatura são constantemente citadas. O livro tem uma linguagem espirituosa, com muitos diálogos e nenhum comentário apreciativo dos autores (à exceção do título). Influência de Henry James?

A seguir, lança *The Double Dream of Spring* (1970)<sup>4</sup>, que lhe valeu o reconhecimento como escritor maduro, experimentando com o poema meditativo (praticado antes por Auden e Stevens) mas com significados enigmáticos.

*Three Poems* (1972), em prosa, é um livro diferente das publicações anteriores. Dividido em três partes (“The New Spirit”, “The System”, “The Recital”) escritas em forma de meditação quase religiosa, procura questionar os caminhos do eu.

*Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975)<sup>5</sup> foi considerado o seu livro mais importante. Com ele, Ashbery ganhou três prêmios da crítica norte-americana (Pulitzer Prize, National Book Critics Circle Award e National Book Award). A partir de então, ele passou a ser menos desconhecido.

Em compensação, o livro seguinte, *The Vermont Notebook* (1975), foi completamente ignorado pela crítica que o considerou uma piada.<sup>6</sup>

Publicou ainda *Houseboat Days* (1977), *As We Know* (1979), *Shadow Train* (1980), *A Wave* (1981), *Selected Poems* (1985), *April Galleons* (1987), *Flow Chart* (1991), *Hotel Lautréamont* (1992), *And the Stars were Shining* (1994), *Can You Hear, Bird* (1995).

Durante esse período, recebeu a bolsa de estudos anual da Academy of American Poets (1982) e a MacArthur Prize Fellowship (1985).

Continua escrevendo.

---

<sup>4</sup> O título mais uma vez é inspirado num quadro, desta vez de De Chirico, cujos escritos surrealistas Ashbery também leu e admirou. Ele não gostava muito deste quadro em particular, mas considerava o título inspirador, tendo-se em vista o “método” do pintor de procurar associações mentais não usuais, como nos sonhos.

<sup>5</sup> O título do livro e do poema nele incluído referem-se ao quadro de 1523, com o mesmo nome, de Parmigianino, hoje no Museu de História da Arte de Viena.

<sup>6</sup> Nele, Ashbery explora a tendência ao desfazimento ao extremo, utilizando colagens e paródias e comprazendo-se em bricolagens sonoras associadas entre si por um tema geral. Por exemplo, brincadeiras de criança com nomes saborosos, ou linguagem jurídica para infrações variadas. Saiu no mesmo ano do consagrado “Self-Portrait” que, ao contrário, provocou um “boom” de interpretações. Quem sabe Ashbery pensava num antídoto contra a armadilha do reconhecimento e da respeitabilidade na qual sua popularidade nascente poderia enclausurá-lo.

## ÍNDICE:

Introdução .....	p. 8
<i>a) Um apanhado inicial de questões</i> .....	p. 8
<i>b) Auto-retrato num espelho convexo</i> .....	p. 17
Capítulo I: The Glass Menagerie .....	p. 20
<i>a) Raízes americanas</i> .....	p. 20
<i>b) Dadá e Surrealismo</i> .....	p. 42
<i>c) Outras leituras e influências heteróclitas</i> .....	p. 56
Capítulo II: Um módulo para o vento.....	p. 63
<i>a) Memórias na chuva</i> .....	p. 63
<i>b) Um hino à possibilidade</i> .....	p. 93
Capítulo III: Tradução do poema .....	p. 102
Capítulo IV: Esboço de leitura .....	p. 115
<i>a) “Auto-retrato num espelho convexo” : reflexo e reflexão</i> .....	p. 115
<i>b) O Romantismo permanente</i> .....	p. 175
<i>c) Notas sobre o Maneirismo e alguns desdobramentos na Modernidade</i> .....	p. 178
Considerações finais(?).....	p. 190
<i>a) Questões gerais</i> .....	p. 191
<i>b) Morte do sujeito?</i> .....	p. 211
<i>c) Nota conclusiva</i> .....	p. 215
Bibliografia.....	p. 218
Anexo.....	p. 224



## INTRODUÇÃO:

“Although I mean it, and project the meaning  
As hard as I can into its brushed-metal surface,  
It cannot, in this deteriorating climate, pick up  
Where I leave off. [...]”

(John Ashbery, em “The Ice-Cream Wars”)

### *A) Um apanhado inicial de questões:*

Quando me deparei, por acaso, com o poema “Self-Portrait in a Convex Mirror”, de John Ashbery<sup>7</sup>, senti um vivo questionamento das concepções que até então tivera de poesia. O leitor é provocado, desde o princípio, pelas imagens e idéias inusitadas, que, no entanto, calam como uma resposta aberta. A falta de desenlace ou explicação, as diversas intuições em meio a um fluxo às vezes disparado, levam à releitura e ao desconforto.

O choque que a poesia de Ashbery me causou (e tem causado) provocou uma inquietação crescente, uma correspondência dificultosa com outro padrão estético. Desejei compreender esse poeta que epitomiza parte significativa do “presente”, categoria tão fugidia. Foi este o primeiro acicate que me levou ao projeto. Aos poucos, adensaram-se os propósitos da pesquisa à volta da obra poética de Ashbery.

É verdade que nem todos os poemas são igualmente interessantes, assim como nem toda experiência é necessariamente bem-sucedida. Alguns parecem esboços, tentativas, ou repetições frustradas de um mesmo tema, enquanto de outros foi dito: “Quando Ashbery escreve bem, nenhum poeta vivo da língua inglesa pode rivalizar com ele em expressões surpreendentes, novas e perspicazes. Suas atitudes e emoções são indescritivelmente galantes, quando ele mescla humor e pathos, resignação elegíaca e esperança, e mantém discurso fluente, sereno, equilibrado e maravilhosamente imaginativo, apesar de partir de premissas que poderiam levar ao desespero.”<sup>8</sup>

Por outro lado, a crítica principal que se faz a Ashbery é justamente de seu solipsismo excêntrico, sofisticado como um maneirismo pós-moderno. Não há como

<sup>7</sup> No artigo e entrevista de André Bleikasten. “Une poésie presque de silence: John Ashbery”, na revista *Quinzaine Littéraire*, n. 618 (fevereiro 1993), p. 5-8.

<sup>8</sup> David Perkins. *A History of Modern Poetry (Modernism and after)*, vol. II. (Cambridge, Massachusetts e Londres: Belknap Press, 1987), p. 632.

negar a dispersão que leva ao tédio pela inescrutabilidade de vários poemas. Muitos de seus textos resistem a toda tentativa analítica. O leitor fica impotente pela aparência arbitrária das relações que perdem a tensão geradora de sentidos. Harold Bloom, entretanto, defendeu-o da pecha apressada de “solipsista esteticista” logo inventada pelos jornais para tachá-lo, definindo-o como um “solipsista imperfeito, que acena ante a realidade do outro eu e então retira-se para seu mundo interior”. Penso que se Ashbery fosse totalmente solipsista, não poderia ser poeta, em confronto permanente com o outro da língua e do mundo.

Em outros momentos, porém, a combinação de “rags and crystals” (em “37 Haiku”, *A Wave*) traz vida e morte contemporâneas, com todos os seus escolhos, para o presente da consciência. A mescla de momentos visionários e banalidade não poderia ser mais próxima desta vida, tal como a percebemos hoje.

“Criar uma obra de arte sobre a qual o crítico não consiga nem mesmo falar deveria ser a principal preocupação do artista”,<sup>9</sup> desafia Ashbery, em consonância com o que sugerem vários críticos, entre eles Charles Berger ao explicar suas dificuldades de leitura: “Ele é uma voz tão radical e experimental que desejamos suspender os procedimentos normais de interpretação em sua presença. No entanto, após um certo tempo, a faculdade interpretativa clama por seu aplacamento e nós cedemos a este impulso. Respondemos então a Ashbery com nosso intelecto pleno, primeiro tendo sido convencidos pelo ouvido de que a demanda de sentido será recompensada.”<sup>10</sup>

No poema de onde retirei a epígrafe que encabeça esta “Introdução”, Ashbery refere-se, com humor, à “waterworks architecture” de sua poesia, em que a verdade se torna um buraco ou borrão, “a randomness, a darkness of one’s own”. Desafiada pela natureza escapadiça dessa arte que se mostra e se esconde, decidi, à medida do possível, me aproximar e participar de seus movimentos assimétricos.

Mas, em inúmeras entrevistas, Ashbery bate na mesma tecla, justificando e defendendo o seu desejo de comunicar, ainda que seja algo ainda não explorado. Uma vez, inclusive, confessa alegria por um trabalhador contratado para fazer reformas em

<sup>9</sup> *Art News* (maio. 1972). Citado por Alfred Corn em “A Magma of Interiors”. *Parnassus: Poetry in Review*, 1, vol. 4 (Fall/Winter 1975), p. 223. Por outro lado, Ashbery esclarece em outro momento que ele não escreve contra ou a favor das expectativas de outrem, tendo encontrado um caminho estreito entre esses dois extremos (em John Tranter, “An interview with John Ashbery”. *Scripta*, 1, vol. 4, 1988, p. 99).

<sup>10</sup> Charles Berger. “Visions in the Form of a Task: The Double Dream of Spring”, em Harold Bloom (ed.). *John Ashbery: Modern Critical Views*. (Nova York: Chelsea House, 1985), p. 145.

sua casa, que nunca havia realmente lido um livro e que, curioso, pôs-se a ler seus poemas e a interessar-se muito. A principal qualidade desse leitor, para Ashbery, era a falta de preconceito em relação ao que seria “difícil”. Assim, os conselhos que ele nos dá, ao encetar a leitura de sua obra, são:

“Não se preocupe se você não entender. Isto não faz muita diferença. Há outras coisas na vida. E não procure uma estrutura ou padrão de sustentação. Mas, como se diz, vá com o fluxo, que, espero, está lá.”

E justifica:

“Penso que todo poema, antes de escrito, é algo desconhecido, e aquele que não é, nem valeria a pena escrever. Minha poesia é muitas vezes criticada por sua deficiência em comunicar, mas eu discordo disso; minha intenção é comunicar e meu sentimento é que um poema que comunica algo já conhecido do leitor não está realmente comunicando nada a ele e, na verdade, demonstra uma falta de respeito por ele.”<sup>11</sup>

Cada poema é uma paisagem com regras próprias de habitat, que exploramos com o poeta. Este nos convida, aliás, continuamente, a compartilhar a busca. Astro tutelar dessa proposta, Rimbaud, em suas “Cartas do vidente” já propunha ao poeta a tarefa de descobrir territórios desconhecidos, que ele desbravaria na frente e de onde traria notícias, muitas vezes informes, ao leitor. O explorador, identificado com a alteridade, conflui com Ashbery, quando este compara sua poesia à música polifônica, cujas vozes se misturam e sobrepõem, enquanto o maestro assiste ao cobre despertar clarim.

Mas, como é possível “interpretar” uma obra poética contemporânea, quando fomos impregnados pelo “imprint” crítico do passado? Não há definição transparente para algo assim instável, em que estamos mergulhados sem distância. Ainda vivenciamos rescaldos da carga de novidade das vanguardas e de seu amadurecimento posterior, por isso é difícil nos colocarmos no turbilhão dito “pós-moderno”, que absorvemos como um tipo de presente virtual<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Respectivamente. Paul Munn, “An Interview with John Ashbery”, *New Orleans Review*, vol. 17, 2, p. 61 e Janet Bloom e Robert Losada, “Craft Interview with John Ashbery”, p. 112, apud Stephen Fredman, *Poet's Prose - The Crisis in American Verse* (Cambridge, E.U.A.: Cambridge U.P., 1990), p. 116

<sup>12</sup> Incluo duas citações significativas da situação de flutuação do conceito de contemporaneidade: “Assim como os povos antigos viveram sua pré-história em imaginação, na mitologia, também nós, alemães, vivemos nossa pós-história em pensamento, na filosofia. Somos contemporâneos filosóficos do presente, sem sermos seus contemporâneos históricos.” (Marx)

“Desse mesmo modo, sou apenas o contemporâneo imaginário de meu próprio presente: contemporâneo de suas linguagens, de suas utopias, de seus sistemas (isto é, de suas ficções), em suma, de sua mitologia ou de sua filosofia, mas não de sua história, da qual habito apenas o reflexo ondulante: fantasmagórico.” (Barthes) (Extraídas do livro de José Teixeira Coelho Neto, *Moderno, pós-moderno*, São Paulo: L&PM, 1986, p. 36)

Nosso trabalho de leitura é uma tentativa de nos aproximarmos de um artista contemporâneo, empreitada tão fatigante quanto correr atrás do tempo para agarrá-lo. Estar totalmente “up to date” é, sabemos, impossível. Só o futuro pode ler completamente o presente. Como adverte o próprio Ashbery, a defender-se dos leitores invasivos e apressados, as linhas de visão se configuram adiante:

“Amanhã é fácil, mas hoje é inexplorado”  
 Desolado, relutante como toda paisagem  
 Em ceder as leis de perspectiva [...]”  
 (em “Auto-retrato num espelho convexo”, III)

De forma que essa leitura que ora inicio, à volta de poema tão estranho e complexo, rico de desafios de toda sorte, não pode pretender-se definitiva. Tentarei um trabalho de “enigma e comentário”, um caminho de aprendizado. Pretendo levantar o máximo de perguntas, e responder parcialmente a algumas delas. Um projeto nem por isso menos esfalfante ou ambicioso: acercar-se do agora, este redemoinho de possibilidades.

Ao elogiar a pintura de Jasper Johns, Ashbery assinala o poder desse artista em desafiar a análise crítica pois sua obra só poderia ser explicada em seus próprios termos. Num tempo em que “o espanto se tornou obsoleto e praticamente inconcebível”, a qualidade mais relevante em seus quadros é serem “um tipo de equação de condições insuficientes para determinar o desconhecido.”<sup>13</sup> Também a poesia de Ashbery assemelha-se a uma questão incompleta, e encontra no leitor um eco difuso de significado, que só o tempo futuro pode configurar.

Os poemas de Ashbery enfatizam a concentração na vivência de cada momento da experiência, em fluxo constante. Ao relatar, no poema “Syringa” (*Houseboat Days*), o erro de Orfeu em querer trazer Eurídice de volta à vida, revela sua visão da passagem do tempo na arte e na vida, ao mesmo tempo em que adverte o leitor de precaver-se contra as interpretações fixas:

“Todas as outras coisas também têm que mudar.  
 As estações já não são o que eram,  
 Mas é da natureza das coisas só ser vista uma vez,  
 Enquanto vão acontecendo, chocando-se com outras coisas, prosseguindo  
 De alguma forma. Foi aí que Orfeu se equivocou.  
 É claro que Eurídice se evaporou na sombra;  
 Teria evaporado mesmo que ele não se tivesse virado.  
 De nada vale ficar aí como uma toga cinzenta de pedra enquanto a roda inteira

<sup>13</sup> John Ashbery, “Brooms and Prisms”, *Art News*, n. 65, 1966, p. 58-59.

Da história guardada lampeja emudecida, incapaz de pronunciar um comentário Inteligente sobre o elemento mais intrigante do seu cortejo.”<sup>14</sup>

Assim, cada leitura só pode ser diferente da anterior, visto o poema saber-se não fossilizável em relação ao que “representa”, e ainda menos em relação a si mesmo. O próprio Ashbery recomenda a leitura de seus poemas como vivências de instantes, sem preocupações com sínteses definitivas.

A dificuldade de apreender plenamente a poesia e a vida é representada de diversas formas em seus poemas. Ele parece acreditar que a poesia precisa do leitor para exprimir ou construir a tradução do que experimenta. Mais do que isso, sem o leitor o poema não respira, pois vida e arte se mesclam na mesma inquietação. Em outra chave, as reflexões de Merleau-Ponty, ao recusar as imagens ideais ou “essências” das coisas, aproximam-se desta procura existencial: o eu presente, não redutível à ilusão de perfeita e englobada representação, pois procura o mundo e o outro.

No longo poema “Daffy Duck in Hollywood” (*Houseboat Days*), Ashbery começa como se apresentasse uma situação de desenho animado, imitando a velocidade típica com que os objetos se entulham e desaparecem da tela, e as personagens são deformadas e recompostas. Isto o leva a divagar sobre a vida na metrópole e, por extensão, sobre a velocidade e incompletude da experiência:

“[...] Você encontra  
Pessoas vagas o suficiente nesta ilha-tráfego esmeralda - não,  
Não pessoas, idas e vindas, ou melhor: sussurros, salpicos,”

A seguir, ao tematizar a mutação constante da paisagem, o poeta desenvolve o tema que mais o inquieta: o deslizar do tempo e do homem em meio a fragmentos:

“[...] Eu tenho  
Apenas minha vida intermitente em teus pensamentos para viver  
O que é como pensar em outra língua. Tudo

<sup>14</sup> “All other things must change too.

The seasons are no longer what they once were,  
But it is the nature of things to be seen only once,  
As they happen along, bumping into other things, getting along  
Somehow. That’s where Orpheus made his mistake.  
Of course Eurydice vanished into the shade;  
She would have even if he hadn’t turned around.  
No use standing there like a gray stone toga as the whole wheel  
Of recorded history flashes past, struck dumb, unable to utter an intelligent  
Coment on the most thought-provoking element in its train.”

Tradução de Waly Salomão e Antonio Cícero, *Mais!, Folha de São Paulo*, 24/10/1993, p. 7.

Vai depender de alguém te lembrar de mim.”

...  
 “[...] Todo este momento é a virilha  
 De um gigante borborígnico que agora mesmo  
 Está rolando sobre nós em seu sono. [...]”

...  
 “Na verdade, tudo são bugigangas, lantejoulas, retalhos; nada  
 É único. O que aconteceu com a evolução criadora?”

...  
 “[...] pois que tudo  
 Por definição é plenitude (assim  
 Raciocinavam completamente no escuro), por que não  
 Aceitá-lo tal como lhe apraz revelar-se a si mesmo? Como quando  
 Baixos arranha-céus de nuvens que pairam baixas revelam  
 Acolá um torreão, aqui uma escarpa *art deco*, e talvez por fim  
 O padrão que poderá conter o sentido, mas  
 Permanece escondido nos mistérios da paginação.  
 Não o que vemos mas como o vemos é que interessa: tudo é  
 Parecido, idêntico, e nós saudamo-lo, a esse que anuncia  
 A mudança tal como saudariamos a própria mudança.  
 A vida toda é um figmento; por outro lado, o pequenino  
 Tomo que te desliza da mão não é talvez o  
 Elo que falta neste invisível piquenique cuja potência  
 Dissimula a nossa noção dela. [...]”

“[...] A manhã é  
 Impermanente. [...]”  
 (em “Patolino em Hollywood”)<sup>15</sup>

Este lugar entre o padrão e a impermanência, pouco resolvido, é um dos temas centrais do poema escolhido para análise. A consciência da dificuldade de apreensão de um todo mutante e misterioso coaduna-se com um certo senso de humor relativizante que não descamba nem para o completo niilismo nem para o dogma.

Não se trata aqui de “truth carried alive into the heart by passion” (Wordsworth). Nem “fonte que no finito colhe o infinito”(Croce). Nem sempre a poesia é “concreta”, no sentido hegeliano de movimento entre geral e singular. Conceitos como verdade, infinito, universal, coesão, parecem um tanto deslocados nesse contexto mas não podem ser completamente descartados. Elizabeth Bishop chamou a poesia de Ashbery de “semi-abstrata”, definição de muito interesse, pois ela oscila do detalhe opaco e imanente à argumentação generalizante.

<sup>15</sup> O quarto trecho citado do poema é tradução de António M. Feijó, que ele preferiu intitular como “O pato maluco em Hollywood”, *op. cit.*, p. 201-207.

Adorno já nos advertiu, em sua *Teoria Estética*, que, na arte moderna, não se deve procurar um todo simbólico que aglutine partes perfeitamente interligadas, pois o objeto artístico tornou-se menos orgânico. Assim, o receptor, ao interagir com o texto, procura deduzir a sua própria experiência da obra. A passagem do particular ao geral e do todo à parte deve ser mediada pela leitura, pois o sentido sobrevoa, fruto da interação de fragmentos. O significado precisa ser extraído, conjugando-se dissonância e unidade. Por isso mesmo, penso que a interpretação é cada vez mais necessária, ainda que toda beleza e verdade completas tenham sido fendidas por contradições:

“Aimer la perfection parce qu’elle est le seuil,  
Mais la nier sitôt connue, l’oublier morte,  
L’imperfection est la cime.”  
(Yves Bonnefoy)<sup>16</sup>

Ainda uma palavra sobre a visão que Ashbery tem da crítica: em seu poema dialogado “Litany” (*As We Know*) - são duas colunas paralelas de versos, com tipos gráficos diferentes, na forma de uma oração com responsório-, ele sugere uma nova forma de relação de leitura que combinar-se-ia com a criação:

“Um só momento de existência contemporânea  
Tem tanto a oferecer [...]  
O novo crítico deveria nos mostrar  
Em poucas e bem escolhidas palavras de sabedoria  
Exatamente o que está acontecendo à nossa volta [...] [...] Tudo  
É por definição matéria para a nova  
Crítica, que somos nós: infletir  
É contar nossas próprias costelas, como se Narciso  
Tivesse nascido cego e ainda assim, diariamente,  
Rodeasse o lago encoberto, e não soubesse porquê”  
(em “Litania”, II, *As We Know*)

Narciso é cego e a água é escura. Eu e mundo não se vêem: mimese difícil. Assim também, em “Self-Portrait”, veremos que Narciso não enxerga mais somente a si mesmo nem é o seu próprio centro. Em estilhaços, ronda o espelho para mirar sua ex-imagem, agora achatada, esmaecida, evanescente. Perambula sem Ítaca, e não pode voltar para o passado destruído, uma identidade falsa e parcial, que o tempo alterou. Mal se reconhece, ainda que leve a memória como cicatriz. No entanto, nunca desiste de refletir

<sup>16</sup> “L’imperfection est la cime” em *Hier régnant désert*, citado por Michael Hamburger em *La verdad de la poesia (tensiones en la poesia moderna de Baudelaire a los años sesenta)*, (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 247.

(-se), mesmo escapando de si próprio todo o tempo: “this profile at the window that moves, and moves on,/ Knowing that it moves, and knows nothing else” (em “Houseboat Days”).

O eixo central de nossa leitura de Ashbery será o entroncamento entre identidade e representação, que faz confluír questões psicológicas, estéticas e históricas, todas bastante complexas. Embora sua poesia não possa ser inteiramente capturada apenas sob esse aspecto, consideramos fecundo determo-nos no tema. Sem a pretensão impossível de “possuir totalmente o objeto”, que possamos considerá-lo um convite para perceber além, como propõe Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia*. Encontramos no próprio Ashbery consolo para nossos limites e justificativa para a impossibilidade de descrever em toda a extensão e profundidade a interpretação de cada possibilidade que aflora em sua obra. Escrever, diz ele, envolve deixar para fora muitas coisas, que espreitam dos cantos do texto:

“Eu pensei que pudesse colocar tudo aqui, esta seria uma forma. E a seguir me veio o pensamento que deixar tudo para fora seria uma outra forma, mais verdadeira.

limpo e lavado oceano

As flores eram.

Estes são exemplos de deixar para fora. Mas, mesmo que esqueçamos, logo alguma coisa vem tomar o seu lugar. Não a verdade, talvez, mas - você. É você que fez isso, portanto você é verdadeiro. Mas a verdade foi passada adiante

para dividir tudo.”

(em “O novo espírito”, *Three Poems*, p. 3)

Como se ele reconhecesse a imensidade das formas da vida e só pudesse representá-las em parte, correndo assim mesmo o risco de conter as constantes transformações do eu e do mundo. A escolha que o escritor/leitor faz do texto é a verdade do eu, relativa, dividida.

Em outro trecho, ainda mais elucidativo, que tomo como paradigma da dificuldade de representar pela escrita, quando não há um *a priori* selecionando o que deve ser incluído e o que não, o poeta compara a corrente sinuosa da sua narrativa, que se confunde com a paisagem, com o discurso rígido e inalterável do pregador convencido de antemão de sua verdade:



“Tantas coisas foram reprimidas e ocultadas porque não encaixavam no enredo ou o tom não se coadunava com o todo. Tantas foram descartadas, e agora elas se elevam à beira da continuidade, rodeando-a como penhascos escuros sobre um regato do vale. [...] Os capítulos rejeitados assumiram o comando. Por um longo tempo foi como se apenas o erudito mais paciente ou o próprio anjo registrador fossem se interessar por elas. Agora parece que aquele anjo começa a dominar toda a estória: ele que deveria somente transcrever tudo se aliou às partes deformadas, desajustadas, que nunca foram destinadas a aparecer mas, na melhor das hipóteses, ficar à margem, de forma a ressaltar como tudo o mais se coadunava, e a montanha de informações resultante nos ameaça; quase conseguimos ouvir o começo do poema rachar, e então tudo será perdido e pulverizado, transformado de novo em átomos prontos a recomençar em novas combinações e formas, novas tendências mais ousadas, tão estranhas ao que nós havíamos colocado ou excluído, como uma nova tabela de elementos em outro planeta - inimagináveis, numa palavra.” (em “O sistema”, *Three Poems*, p. 103-104).

Ao comparar a continuidade narrativa a um caudal ou corrente, que incluiria a margem, englobando as pedras antes rejeitadas, aproxima a criação da poesia a uma verdadeira reconfiguração geológica, anunciando mesmo uma nova terra para a língua.

Em muitos momentos, Ashbery explicita que o poema é parte de algo maior. Seu método consiste em incluir ingredientes até incompatíveis, para alterar a composição básica da escrita. Um elemento pode, inclusive, neutralizar o outro, de forma a desfigurar a possibilidade de sentido. Isso provoca a impressão de um contínuo tirar o tapete, e escorregamos entre as imagens sem apreender uma intenção global. A presença indiscriminada quebra a relação de coerência entre as partes e evoca justamente a ausência, o vazio de significado convencional em meio ao fluxo hiperbólico de palavras.

Porém, quanto mais aumenta a digressão inclusiva, mais o poeta se torna consciente das exclusões inevitáveis, “this leaving-out business”:

“(...) a carnívora  
 Forma destes versos consiste em devorar sua própria natureza, nada  
 Deixando a não ser uma amarga impressão de ausência,  
 que, como sabemos  
 envolve presença, mas enfim.  
 No entanto estas são ausências fundamentais,  
 lutando para  
 se levantarem e serem elas mesmas.”

(em “Os patinadores”, I, *Rivers and Mountains*)

Ao avançar para o incomunicável opaco, procurando descrever o inarticulado sem já catalogá-lo dentro do rol dos significados, a ausência devora os versos, que se sabem incapazes de abranger toda a espessura do concreto. O intervalo entre palavra e mundo, frase e objeto, é espaço infinitamente infranqueável. Embora a poesia nunca possa

alcançar a plena presença das coisas, há nela um sentido de luta, como a sacudir os seres de seu sono obscuro.

*B) “Auto-retrato num espelho convexo”:*

“Self-Portrait” já foi chamado “clássico do pós-modernismo”, pelo aspecto emblemático de apanhado de problemas cruciais da consciência contemporânea. Marés de vários tempos e visadas se entrecruzam no poema, como a síntese desdobrável de um “cronotopo”.

Este poema, que escolhi para tradução e análise, é central para compreender Ashbery. Ao mesmo tempo que exemplifica muitos dos caminhos artísticos de uma época, amarra os principais motivos condutores de sua obra, como uma verdadeira poética.

No contexto de sua escrita é, no entanto, original: diversamente da maioria de seus poemas, “Self-Portrait” concentra-se em um foco de atenção: a pintura-poema e seu observador-criador. As relações entre eles mudam sem cessar, não há conclusão possível ao diálogo, mas muitas possibilidades são expostas, até mesmo a da destruição. O poema é a vivência da busca, e anuncia a oscilação constante do universo, onde a vida corre sempre adiante da mimese convencional: “não se pode guardar, entesourar/aquele momento como um bloco; também ele está fluindo, fugaz” (“Syringa”). Assim, a própria possibilidade de representar pela arte é questionada, sem ser destruída.

Como já mencionado, o primeiro aspecto que me chamou a atenção foi a diferença nas noções interligadas de identidade e representação que aquele poema revelava, em relação a poetas clássicos da modernidade. Pensava especificamente em Eliot, cujos “Four Quartets” eram, até aquele momento, o tema projetado da tese.

O enfoque do trabalho foi se encaminhando para uma leitura de “Self-Portrait” como um intérprete da cultura: o que o leitor contemporâneo apreende sobre si mesmo e o mundo a partir da convivência com esse texto poético? Este que é também sujeito anterior ao leitor, formador, ao mesmo tempo que exegeta. Vamos, pois, compreender melhor nossas possibilidades de ser, através desse interpretante interpretado.

Um poema de tal alcance apresenta problemas complexos de leitura. Sua abordagem possível vem amadurecendo no transcorrer do convívio com ele. Proponho desenvolver

uma análise gradual, em vários níveis. Adianto que, na prática, eles se entrelaçam. Não será incomum o afloramento de uma camada sobre outra, visto que os ângulos diferentes de penetração terminam por se complementarem. Imaginei as seguintes formas principais de aproximação:

A primeira, mais parafrástica, procura destrinchar o movimento das idéias, tentando comentar em detalhe a articulação dos possíveis sentidos. Detenho-me em cada bloco de significação, em busca da organização corrente de uma imagem a outra, à procura do fio sintático, ainda que enredado. Corro o risco inevitável de projetar uma estrutura determinada em formas maleáveis, que outro olhar poderia agrupar diferentemente. Creio que o trabalho de tradução permite um envolvimento minucioso com o texto que, ao preceder as tentativas de interpretação, pode melhorar o grau de atenção. Isso não me exime de leituras talvez francamente incorretas, nem de distrações. Certos trechos acabam sendo privilegiados como chaves enquanto outros, por parecerem demasiado evidentes ou obscuros, são pouco explorados. A investigação, desigual, é afetada pelo *insight* mais ou menos percuciente do leitor. Por outro lado, espero que este ponto de vista, necessariamente comprometido com o tema da identidade e representação, que julguei central, possa revelar certos aspectos ainda não expostos à luz por outras perspectivas. E que o faça com o máximo de empenho na entrega ao objeto.

A minha segunda estratégia de aproximação consiste em sublinhar algumas imagens ou temas a fim de agrupá-los ou contrapô-los, de forma a evidenciar uma rede de tensões composta por retornos e contrastes. Algumas sendas poderão ser destacadas e percorridas no conjunto cerrado das palavras

Outro modo de aproximação será a observação da estrutura sintática e suas variações ao longo do poema, que determinam oscilações de tom e fluxo. Não podemos caracterizar tais formações pela constância sonora, muito esparsa, por isso será preciso voltar a atenção para a maneira de construir e cortar.

Por fim, busco linhas mestras de sentido que possam abranger todo o poema. Sei que este poema não é “urna bem trabalhada”, em que tudo se corresponde nem, ao contrário, um ajuntamento surrealista de correspondências deslizantes, oníricas. Ao analisarmos a construção, procuraremos outra definição.

Anita Sokolsky adverte o leitor de Ashbery que qualquer estrutura construída para interpretar sua poesia fica fora de foco antes que se possa formulá-la.<sup>17</sup> Só se pode tentar paráfrases que ecoem o que se deseja elucidar, visto que este é um poeta especulativo, mais ensaístico do que lírico. Embora não possa aplicar a ele os métodos tradicionais de leitura, que estabelecem relações entre a parte e o todo, vinculando sempre o imaginário e o sonoro ao simbólico, espero conseguir alcançar, ainda que em pedaços, boas porções do poema, que se desdobra à nossa frente.

A pesquisa, como um todo, sofre impasses difíceis de resolver, pelo número de variáveis ativas aliado à urgência dos problemas levantados, que nos empurram à multiplicidade de escolhas de direção. Uma palavra sobre a organização dos capítulos. A tese toda converge para a interpretação do poema “Self-Portrait in a Convex Mirror”, de John Ashbery. No primeiro capítulo, procuro situar a obra do poeta na sua “família” da literatura moderna. No segundo, recorto da sua poesia alguns trechos à guisa de apresentação de seu trabalho, completando esse apanhado modesto com uma discussão de sua tendência à indeterminação. Dedicamos o terceiro capítulo à tradução de “Self-Portrait” e o quarto à sua análise interpretativa, acompanhada de considerações sobre temas vinculados ao poema. Na conclusão, procuro relacionar alguns problemas da cultura contemporânea com as preocupações do poeta. No fundo, tudo gira à volta dos capítulos centrais (a tradução e as reflexões de leitura), com o fito de ampliar a compreensão do poema em causa.

---

<sup>17</sup> Anita Sokolsky. “A Commission that Never Materialized: Narcissism and Lucidity in Ashbery’s ‘Self-Portrait in a Convex Mirror’” em *John Ashbery: Modern Critical Views*, op. cit., p. 233.

## CAPÍTULO I: The Glass Menagerie:

“Yet I shall never return to the past, that attic.  
Its sailboats are perhaps more beautiful than these, these I am leaning  
against,  
Spangled with diamonds and orange and purple stains,  
Bearing me once again in quest of the unknown. These sails are life itself  
to me.”

(John Ashbery, em “The Skaters”)

A crítica contemporânea tem-se voltado para as comparações. O “jogo intertextual” é tendência forte da cultura, cada vez mais relacional e menos pontual. Não pretendemos aqui uma empreitada dessa ordem. Desejamos apenas contextualizar a obra de Ashbery em meio à tradição literária, aproximando-o de alguns autores familiares, com a intenção de apanhar os traços principais de “parentesco”, tendo em vista nossas preocupações centrais. As influências são múltiplas e, aqui, mais do que uma cartografia do que poderia ter ajudado a modelar a poesia de Ashbery, interessa-nos encontrar pontos de contato entre poetas diferentes, que contribuam para a compreensão de certas afinidades, no amplo universo da poesia moderna.

### *a) Raízes americanas:*

“We may perhaps remain here, cautious yet free  
On the edge, as it rolls its unblinking chariot  
Into the vast open, the incredible violence and yielding  
Turmoil that is to be our route.”

(John Ashbery, em “Evening in the Country”)

O modernismo norte-americano, que floresceu a partir do imagismo, nasceu, como todos os movimentos de renovação do século XX, filho rebelde do simbolismo. Assim como o futurismo, digladiou-se pela palavra em liberdade, e contra as melodias esféricas. Sob o influxo do cubismo, os modernistas procuraram desmembrar o texto, abrindo os objetos e seres à percepção isolada, móveis no espaço.

Grandes poetas norte-americanos deste século aprofundaram a trilha das justaposições abruptas de Eliot e (principalmente) Pound. A precisão direta de cada palavra, a desmontagem que libera o objeto a apresentar-se em movimento, em fluxo

constante de novas associações, lembram Rimbaud como o inspirador original (para Pound, o mestre da clareza e da fanopéia), cujas imagens não se associam em símbolos ou alegorias, mas resplandecem em si mesmas, procurando no leitor o sentido além. O vórtice poundiano é um feixe de luz, uma corrente elétrica pela qual as palavras circulam, colidem, estalam cintilantes. Como os futuristas, pinta mapas aéreos, onde as árvores, prédios e pessoas são vistos de cima, em quarta dimensão.

Desde as vanguardas, o “eu” e tudo ao seu redor são descentralizados pela velocidade. Por isso, penso que a tendência a uma cultura relacional, menos objetual, já está nas linhas e jorros da pintura modernista que um Pollock vai depois acentuar. O “shifting I” de Ashbery é desenvolvimento de tendência já presente na modernidade. Junto com o questionamento do símbolo, como estrutura coesa, a forma de olhar o mundo e as pessoas também se fragmenta.

Na tradição norte-americana, a pungência visual de Wallace Stevens, Marianne Moore e William Carlos Williams tem parentesco com os versos densos, interrompidos por silêncios e ritmos quebrados inaugurados por Emily Dickinson. Por outro lado, a paixão libertária de Whitman e Emerson encontra escoamento em Hart Crane, Carl Sandburg, Kenneth Rexroth, Allen Ginsberg e tantos outros. Ashbery descende, por motivos diferentes, de ambos os fluxos, e faz sua própria aventura a partir de antecedentes tão diversos. Descrever os tons dessa nova cor exigirá de nós lento convívio. Se, de um lado, as sombras da reflexão podem envolver discretamente a precisão objetiva das imagens; de outro, o poeta pode desenvolver um curso vagueante de impressões diluídas, sentimentos, conclusões, desejos irados ou sublimes.

Sobre Gertrude Stein, Ashbery escreveu um artigo interessante, no qual reconhecemos muitas marcas de seu próprio estilo: “a estória...se torna extraordinariamente clara por um momento como se uma mudança no vento tivesse, de repente, nos permitido ouvir uma conversa que estivesse antecendo num lugar há alguma distância” ou ainda: “a estória...é um modelo geral, tamanho único, que cada leitor pode adaptar para caber em seu próprio conjunto de particulares. O poema é um hino à possibilidade...”. Mais tarde ele irá repetir quase as mesmas expressões ao definir seu próprio projeto de criação, acrescentando: o texto deve ser “um campo aberto de possibilidades narrativas”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> John Ashbery, “The Impossible”. *Poetry*, 90 (julho 1957). citado por Marjorie Perloff. *The Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage* (Evanston: Northwestern U.P., 1993, 2a. ed.), p. 252.

Um outro traço comum a Stein e Ashbery é a forma prolífica, extensiva, de desenvolver o texto. Ele comenta, a esse respeito, que a invariabilidade de tom de *Stanzas in Meditation* “é do tipo fértil, que gera estímulo como água monotamente fluindo numa represa gera energia elétrica”. E, afinal: “Como na vida, a perseverança traz recompensas - momentos quando emergimos de repente num alto platô com vista para a distância toda de onde viemos”.

Nesse mesmo artigo, compara a escritora a Henry James, outro autor que admira por razões similares; dentre elas, a sutileza das transformações sob pretensa capa de invariabilidade, cujo resultado é a espessura rica, matizada:

“Assim como a vida é constantemente alterada por cada ato de respiração que temos, assim como cada segundo da vida parece alterar tudo o que veio antes, da mesma forma o processo de elaboração sem fim confere à obra desses dois escritores uma textura de exuberância desnorteadora - como uma floresta tropical de idéias - que parece obedecer a algum impulso rítmico do coração de todo acontecimento.” Por último, conclui: “*Stanzas in Meditation* é sem dúvida sua tentativa mais bem sucedida de fazer o que não pode ser feito: criar uma contrafação da realidade mais real do que a própria realidade. Se, ao pousar o livro, sentimos que é impossível realizar o impossível, também somos tomados pela convicção de que é a única coisa válida a se tentar”<sup>19</sup>.

Todas essas idéias - correlatas - reaparecem em sua poesia, como esperamos ter ocasião de mostrar: o desejo de mimetizar a experiência de muito perto, a complexidade da observação, a possibilidade, rara e esperada, de escalar a montanha dos inúmeros particulares.

William Carlos Williams, por exemplo, traz as coisas à percepção, tal como elas se lhe apresentam, procurando interromper, por meio de processo disjuntivos, quaisquer significados transcendentais. “Um campo de contiguidades”, metonímico, tal qual uma superfície, sugere Marjorie Perloff<sup>20</sup>, onde cada objeto é achatado e decomposto, e as partes podem mover-se e reajustar-se com outras à sua volta. Na poesia madura de Williams, como em “Paterson”, observa ainda Perloff, algumas imagens adquirem conotações mais simbolizantes. No entanto, fiel a si mesmo do princípio ao fim de sua obra, Williams não as transforma em metáforas passíveis de serem decodificadas por

<sup>19</sup> **Idem ibidem**, mas desta vez citado por Stephen Fredman. *Poet's Prose - The Crisis in American Verse*, op. cit., p. 102-103.

<sup>20</sup> M. Perloff, **opus citatum**, p. 109 e seguintes.

idéias, evitando a “palavra como símbolo” e enfatizando a “palavra como realidade”. Essa anti-poesia, característica do objetivismo norte-americano, busca a máxima literalidade, suscitando estranheza no leitor, por conta do recorte fotográfico, às vezes hiperreal.

Por fim, na poesia norte-americana moderna, Wallace Stevens é, segundo voz geral, a principal ascendência poética sobre Ashbery. David Perkins aproxima ambos, de um lado pelo tipo de “mente formadora de hipóteses sobre a realidade em geral, sobre a verdade última ou natureza das coisas” e, de outro, por sua capacidade de desconstruir a própria “ficção suprema”. Para o Stevens maduro, não podemos realmente conhecer a realidade, apenas estruturar e reestruturar nossa percepção para apreender o máximo de versões diferentes sobre o real. Ainda segundo Perkins, Ashbery radicaliza essa dúvida na credibilidade de uma versão sobre as outras. Por isso, suas asserções são instáveis e se transformam “no processo de serem propostas, deixando ‘Nada a não ser uma impressão amarga de ausência’”.<sup>21</sup>

Helen Vendler também reconhece a marca de Stevens em Ashbery, especialmente em sua obra juvenil. Percebe em ambos um método comum de criação “oblíqua”: o poema começa com uma imagem, ou pensamento, e se desenrola de forma exploratória, à maneira de uma investigação filosófica. O começo pode não ter muita relação com o desenvolvimento, mas faz parte do todo.<sup>22</sup>

Para Harold Bloom, Ashbery é um dos últimos poetas fortes de nossa época de “belated Romanticism”. Suportando galhardamente a angústia da influência, cada vez mais pesada, e criando por sobre tantos monumentos, Ashbery seria um exemplo de reversão bem-sucedida (“apophrades”) da figura de Stevens, seu pai poético. Segundo a teoria deste autor, podemos ler Stevens de forma diferente após lermos Ashbery, porque ele ilumina certos aspectos mais obscuros ou menores de seu ascendente, ao promover a sua “desleitura” e, paulatinamente, “desapropriar” o poeta mais velho para, ao final, torná-lo, em parte, também um filiado seu. É impossível não mencionar aqui o prestigioso ensaio de Borges sobre a ascendência de Kafka, uma invenção *a posteriori*.

O poeta desconfiado da simetria simples das coisas, e que procura na poesia a ocasião de expressar o desejo de escapar do já feito, recusando a mera aceitação da ordem do olhar, está na origem da angústia claustrofóbica do “Self-Portrait”. O mundo

<sup>21</sup> D. Perkins, *opus citatum*, p. 619-620.

<sup>22</sup> Helen Vendler. “Understanding Ashbery”, em *John Ashbery: Modern Critical Views*, *op. cit.*, p. 182.



branco, brilhante e fixo que Stevens apresenta em “The Poems of Our Climate” lembra o espelho polido de Ashbery. Ambos são atraentes, ambos parecem pura superfície. E os dois poetas se dividem entre o desejo de aprofundar a pesquisa contínua do real, desconfiando sem descanso, ou a volta à tranquilidade, atraídos pela possibilidade de repouso na antiga totalidade:

“Haveria ainda a consciência, essa inquieta:  
Daí a vontade de fugir, voltar  
Ao que há tempo foi composto.  
A imperfeição é nosso paraíso.”  
(em “Os poemas de nosso clima”, III)<sup>23</sup>

O título talvez nacionalista faz pensar, especificamente, na longa ascendência do Imagismo na poesia norte-americana: as “descrições” centradas em cores e formas, situações epigramáticas, momentâneas, como se elas bastassem à representação. Mas, além disso, refere-se a toda tentativa de pintar uma natureza morta, mimetizar precisamente o que se vê. O eu, oculto sob o brilho, a nitidez, a clareza, reprime seus tormentos sob a composição perfeita. E revela-se na palavra falha, no imperfeito.

Por outro lado, Stevens tem menos dúvidas em relação ao próprio “vital I”: “E as coisas são como eu penso que são/ E digo que são no violão azul.” A mente compõe as imagens como “espelho poderoso de meu desejo e vontade” (“Poems with Rhythms”).

Em vários momentos, o poeta se casa plenamente com o molde criado pela música do violão, mas Ashbery percebe, na confiança proclamada de Stevens, a dúvida subjacente, e aprofunda a suspeita em relação à capacidade de controlar a alteridade que se infiltra nas tentativas de representação, aceitando o estranho que invade a “sua” criação, e relativizando o papel do eu.

Para Stevens, o poeta também participa da centralidade do homem de vidro, espelho com voz pensado pelo filósofo (“Asides on the Oboe”), que evoca o eu englobado de “Self-Portrait”.

Um poema de Ashbery que considero muito “stevensiano” é “Os patinadores”, em seu desafio à ordem ignota dos céus, do qual cito um trecho, na tradução portuguesa:

---

<sup>23</sup> “There would still remain the never-resting mind,  
So that one would want to escape. come back  
To what had been so long composed.  
The imperfect is our paradise.”  
(“The Poems of Our Climate”. III)

Traduzido por Paulo Henriques Britto em *Wallace Stevens - Poemas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), p. 102.

“Velhos céus, costumáveis franzir-vos por cima de nós,  
Parados como chuva quando uma salva... Velhos céus,  
Vós que vos estendeis aí sobre o velho, mas não arruinado, forte,  
Conseguis ouvir, aí, o que estou a dizer?”

Pois sois vós quem estou a parodiar,  
Os vossos desmentidos invisíveis. E as impressões quase corretas  
Corroboradas pela notícia impressa, de letra tão pequena.  
Chamo-vos aí, mas não me parece que acabeis por responder-me.

Porque eu estou condenado a tamborilar com os dedos  
Na tampa fechada deste piano, este planeta enfadonho, a terra  
Que vos pisca o olho através das crescentes distâncias ambiciosas,  
Um último fulgor antes do anoitecer.

Haveria muito a dizer a favor das tempestades  
Mas pareceis tê-las abandonado a favor de uma luz contínua.  
Não posso dizer que considere a mudança para melhor.  
Há algo de temível nessas noites de Verão que parecem eternas...<sup>24</sup>

Aqui, a luz sempiterna dos céus revela a indiferença e a distância da ordem cósmica, que não se abala com a angústia humana. Pressente-se o eco do desejo de Stevens de alcançar o primeiro sol, anterior aos mitos, e de abraçar o homem verdadeiro, libertando-se da solidão que o olhar de indivíduo e a construção abstrata lança sobre as coisas: “Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”.

Mas, o método de escrita e pensamento de Ashbery é bastante diferente. Não há a mesma clareza e centralidade econômica de tema. Os momentos de epifania,

---

<sup>24</sup> “Old heavens, you used to tweak above us,  
Standing like rain whenever a salvo... Old heavens  
You lying there above the old, but not ruined, fort,  
Can you hear, there, what I am saying?”

For it is you I am parodying,  
Your invisible denials. And the almost correct impressions  
Corroborated by newsprint, which is so fine.  
I call you there, but I do not think that you will answer me.

For I am condemned to drum my fingers  
On the closed lid of this piano, this tedious planet, earth  
As it winks to you through the aspiring, growing distances.  
A last spark before the night.

There was much to be said in favor of storms  
But you seem to have abandoned them in favor of endless light,  
I cannot say that I think the change much of an improvement.  
There is something fearful in these summer nights that go on forever...”

(“The Skaters”, II, *Rivers and Mountains*)

privilegiados, são colocados lado a lado com a sucata cotidiana, e depois ruminados lentamente. Para Bloom, esta é a forma do poeta purificá-los:

“Diga o que você vê na escuridão, insta Stevens, que é isso ou que é aquilo, mas não use os nomes apodrecidos. Use os nomes apodrecidos, insiste Ashbery, mas purifique-os, reconhecendo que você não pode separar-se deles, e é parcialmente redimido ao sofrer conscientemente com eles. Stevens trabalhou para tornar o visível um pouco difícil de enxergar. Ashbery encara “o diagrama em branco de cada dia movendo-se num espaço de visibilidade difícil.”<sup>25</sup>

Se a dominância muitas vezes “logopaica” remete o leitor às construções meditativas de Wallace Stevens, no Brasil, poderíamos lembrar um certo Drummond. Mas, a aproximação se dá apenas num nível limitado, que tentarei especificar.

O desconforto de ler “Self-Portrait” deve-se, em parte, ao tipo de linguagem, que mantém uma proximidade “perigosa” com o discurso filosófico ou persuasivo. Ao compará-lo com os autores das “Notes Toward a Supreme Fiction” ou “A máquina do mundo”, cuja intensidade meditativa é também muito alta, percebemos imediatamente que, em ambos, a quantidade de paralelismos sonoros e sintáticos, assim como a densidade imagética é superior. O modernismo maduro das décadas de quarenta e cinquenta é muitíssimo mais sóbrio e construído que a poesia de Ashbery, por mais que parte dessa clareza fosse na verdade corrosiva, como em Auden.

O “prosáismo” de Drummond mantém efeitos de sequência narrativa, ainda que recuse o alvo de chegada. Nele, a metáfora da caminhada, a paisagem pedregosa, sugerem uma procura consistente, posto que incrédula.<sup>26</sup>

A coerência entre as partes, a sustentação de um tema, a coesão de tom geral, não é questionada por nenhum desses grandes poetas da Grande Guerra. A articulação concentrada abate-se certa sobre o leitor.

Se esses autores, em seus poemas mais meditativos, utilizam recursos do discurso dissertativo, isto significa uma tendência maior à ironia e à distância, o que diminui a quantidade de imagens metafóricas, fruto da inclinação inversa: a lírica analógica das correspondências. A racionalidade da reflexão impede a co-extensão empática do grande corpo poético formado por sujeito e mundo, própria da concepção puramente lírica. O

<sup>25</sup> H. Bloom, “The Charity of the Hard Moments”, *John Ashbery: Modern Critical Views*. op. cit., p. 65. Ver também, do mesmo autor, neste livro: “Introduction”, “The Breaking of Form”, “Measuring the Canon: ‘Wet Casements’ and ‘Tapestry’”.

<sup>26</sup> Ver o ensaio de Alfredo Bosi. “A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria” em *Céu, inferno* (*Ensaio de crítica literária e ideológica*). São Paulo: Ática, 1988.

próprio tema do “Auto-retrato”, este longo circunlóquio, confirma a dificuldade de encontrar o lugar do eu: apartado ou mesclado. No limite, misturar-se totalmente ao “lá fora” levaria ao despedaçamento, e ficar isolado como um olho protegido e autônomo seria um completo congelamento. Entre a analogia e a ironia, o poema oscila no fio da navalha, a resguardar sua própria existência. O “diagrama” de Ashbery é “fluido” ou “delineado no vento”, unindo sentido/estrutura/razão a acaso/indeterminação.

Lembrando ainda a máquina do mundo do Drummond, pensei no poema “Sortes Vergilianae” (*The Double Dream of Spring*)<sup>27</sup>, em que um Ashbery desconfiado de si mesmo, recebe uma revelação dos céus que ele não pode alcançar. Ainda assim, o eu inseguro que só procura verdades relativas nas palavras escritas, caminha com paciência e humildade enquanto uma luz mais intensa o precede em seu percurso:

“You have been living now for a long time and there is nothing you do not know.

Perhaps something you read in the newspaper influenced you and that was very frequently.

They have left you to think about these lines and you have gone your own way because you guessed that

Under their hiding was the secret, casual as breath, betrayed for the asking.

Then the sky opened up, revealing much more than any of you were intended to know.

It is a strange thing how fast the growth is, almost as fast as the light from polar regions

reflected off the arctic ice-cap in summer. When you know where it is heading

You have to follow it, though at a sadly reduced rate of speed,

Hence folly and idleness, raging at the confines of some miserable sunlit alley or court.”

“Things pass quickly out of sight and the best is to be forgotten quickly  
For it is wretchedness that endures, shedding its cancerous light on all it approaches”

“[...] These are stilled now, as the  
embrace in the hollow of its flux

And can never be revived except as perverse notations on an indisputable state of things,

As conduct in the past, vanished from the reckoning long before it was time.”

“Quality is not given to everybody, and who are you to have been supposing you had it?

So the journey grew ever slower; the battlements of the city could now be

<sup>27</sup> “Sortes Vergilianae” é o nome de uma antiga prática de ler a sorte a partir de um trecho qualquer de Virgílio escolhido ao acaso.

discerned from afar  
 But meanwhile the water was giving out and malaria had decimated their  
 ranks and undermined their morale,  
 You know the story, so that if turning back was unthinkable, so was  
 victorious conquest of the great brazen gates.  
 But perhaps to fold up right here, but even that was not to be granted.”

“This is just a footnote, though a microscopic one perhaps, to the greater  
 curve  
 Of the elaboration; it asks no place in it, only insertion *hors-texte* as the  
 invisible notion of how that day grew  
 From planisphere to heaven, and what part in it all the “T” had, the  
 insatiable researcher of learned trivia, bookworm,  
 And one who marched along with, “made common cause,” yet had neither  
 the gumption nor the desire to trick the thing into happening,  
 Only long patience, as the star climbs and sinks, leaving illumination to the  
 setting sun.”

Selecionamos apenas trechos deste poema complexo, que retrata a marcha infrutífera para a possível verdade - algo tão grandioso e distante de seus passos como a compreensão que o inseto possa ter das rotas estelares: uma nota de rodapé microscópica no curso cósmico. O contraste infranqueável entre o ritmo efêmero da informação jornalística que constitui este eu de conhecimento trivial, pátio miserável nos confins do universo, e a cidade celeste, não o faz desistir de caminhar, lenta e humildemente.

\* \* \*

Em relação aos poetas norte-americanos posteriores, podemos citar a relação (indireta) de Ashbery com Bishop e Creeley.

Não creio que haja uma influência de nenhum dos dois sobre o nosso poeta. É de fato comum que a admiração de um escritor por outro não se reflita necessariamente no estilo ou nos temas de interesse. Como grande leitor de poesia, Ashbery conhece e dialoga com muitas tendências da poesia moderna, diferentes mas não excludentes. O que teriam em comum, de maneira geral, seria o desejo insatisfeito de transcrever a experiência em movimento: não a mimese congelada mas o devir das coisas, parindo a linguagem sobre os seres a partir de sua atenção. Uma transcrição da vida em constante transformação - eles mesmos simultaneamente observadores e partes do processo.

Sobre Elizabeth Bishop, Ashbery escreve um pequeno artigo em que procura pontos de contato entre as suas personalidades poéticas:

“Só a partir de tal ‘concentração perfeitamente inútil’ pode emergir a única coisa que é útil para nós: a percepção de nós mesmos como os tradutores [transcribers] necessariamente inexatos da vida, que está sempre no ponto do vir a ser.”<sup>28</sup>

Em relação aos poetas ligados a Charles Olson<sup>29</sup> (entre os quais incluímos Robert Creeley), embora não tenhamos encontrado qualquer referência de Ashbery a eles, e saibamos da suspeita que o grupo de Nova York nutria em relação aos aspectos fortemente programáticos das proposições expostas em seu famoso manifesto, “Projective Verse” (1950), em que sugere a “composition by field”, percebemos que há também alguns pontos de contato importantes. Não em relação às idéias sobre ritmo e respiração, ou à retomada do objetivismo de Pound e Williams. Mas, principalmente, a atenção ao momento presente, a forma aberta, a falta de intencionalidade e projeto ao escrever e, por fim, uma postura descentrada em relação ao próprio eu. Allen e Butterick informam que Olson foi o primeiro a usar o termo “pós-moderno” para a poesia, significando uma conexão com a realidade a cada instante: “Se existe algum absoluto, nada mais é do que este, você, o instante, em ação”.<sup>30</sup> Dentre os primeiros admiradores de Olson, Creeley é, talvez, o mais interessado nas possibilidades de transformação do eu. Seu estilo é mais direto e concentrado do que o de Ashbery. Em alguns momentos, a mesma dúvida em relação à posição do sujeito:

“Assim que  
eu falo, eu  
fala. Ele

quer ser  
livre mas  
mantém-se impassível

na direção  
de suas  
palavras.”

<sup>28</sup> Citado por Stephen Fredman, *op. cit.*, p. 104. Extraído de um artigo de Ashbery intitulado “Second Presentation of Elizabeth Bishop” em *World Literature Today*, 51, 1 (Winter, 1977), p. 10.

<sup>29</sup> Grupo de poetas que começou nos anos 50, ligado à Universidade de Black Mountain, na Carolina do Norte. Contestavam a poesia acadêmica patrocinada pelo New Criticism por seu reacionarismo político e defesa de formas de metro e rima tradicionais. Ver, em especial, *The Maximus Poems*, em que Charles Olson segue a linha épica de Pound. As discussões deste grupo foram fundamentais para a renovação da poesia americana contemporânea.

<sup>30</sup> Ver o prefácio à *The Postmoderns: The New American Poetry Revised*, ed. por Donald Allen e George F. Butterick (Nova York: Grove Weidenfeld, 1982), p.11. “Projective Verse” pode ser encontrado em *The Poetics of the New American Poetry*, ed. Donald Allen e Warren Tallman (Nova York, Grove Press, 1973), p.147-158.

Observando uma série de poetas contemporâneos, que começaram a publicar na década de cinquenta, cada um de origem e formação bem diversas, podemos notar uma rede de preocupações potencialmente relacionadas ao nosso escritor. De fato, muitos dos poetas emergentes nessa época, por mais distantes que sejam entre si, declaram o mesmo desejo de ouvir muitas vozes, exprimindo o subconsciente ou idéias múltiplas. Essa tendência poética foi em geral acompanhada da maior soltura do verso, como uma inscrição da experiência em sua mobilidade por vezes disjuntiva.<sup>32</sup>

Como os beatniks, o tom profético whitmaniano e a “casualidade” formal. Em Ashbery, porém, a intensidade é dissolvida pela falta de clímax, pelos sentimentos muito sombreados, disfarçados por imagens herméticas. Nos poemas de Ginsberg, o pathos é real, apesar do anti-heroísmo até militante. Ashbery, um sujeito discreto, de subtons irônicos, não explicita uma ideologia combativa. São sonhos e desejos espalhados, emaranhados. A dramaticidade e a revolta dos beatniks, a relação intensa com o “real”, o tom discursivo, apaixonado, de confiança desesperada, são traços estranhos a Ashbery.

Este mantém distância evasiva em relação à sua intimidade ou à história sócio-política de seu tempo. Não há nada explicitamente patético: o tom é de “urbanidade”, dizem críticos diversos. Em Ashbery a vivacidade raramente é explosiva. Dore Ashton observou um certo sensacionalismo da arte contemporânea, que se expressa cada vez mais pelo “erótico, socialista ou patológico”. “Nossos fogos devem arder lentamente”,

---

I speak, I  
speaks. It

wants to  
be free but  
impassive lies

in the direction  
of its  
words.”

(“The Pattern”, versos 1-9)

Citado por Richard Gray em *American Poetry of the Twentieth Century* (Londres e Nova York: Longman, 1990), p. 286.

<sup>32</sup> Como exemplo, podemos pensar no mergulho na psique de Adrienne Rich, no sentimento místico panteísta de Robert Bly, na busca do provisório em W.S. Merwin, na multiplicidade de vozes e formas de James Merrill ou no fluxo mental e nos saltos da percepção de Allen Ginsberg. Em todos eles, “o poeta tenta se inserir nos processos da vida e, por sua vez, o leitor é convidado a se inserir nos processos da obra” (ver Richard Gray, *op. cit.*, p. 238)

recomendava Yeats, e assim faz Ashbery, sem estardalhaços<sup>33</sup>. Nada há diretamente confessional nesse poeta, como encontraríamos em Plath, Sexton ou Lowell. Os seus percalços pessoais aparecem distanciados, como estórias gerais, recortados e misturados a outros. Conta fatos e lembranças herméticos com ar de intimidade, como se fôssemos os únicos que pudéssemos decodificar aquelas referências a eventos que só nós dois (poeta e leitor) conheceríamos. Embora o resultado seja diferente de O'Hara, a estratégia inicial parece similar: falar em código, para alguém em particular. Em entrevista, Ashbery manifesta o desejo de “despersonalizar” o texto de suas conotações biográficas individuais, e tratar de experiências arquetípicas. Só que, ao tentar fazer isso, o método parece consistir em inventar ou relatar pedaços de lembrança, que sirvam para muitos, misturadas a lendas, trechos de livros, conversas e diversas situações cotidianas, aplicáveis a muitas pessoas. Não há, igualmente, em Ashbery, reivindicações indignadas ou tomadas de posição em assuntos da política norte-americana. Coerentemente com o seu projeto de ampliação do lugar do sujeito, uma indeterminação do tempo.

Pelas declarações que deu sobre sua poesia, percebemos uma ironia carinhosa em relação às tentativas surrealistas de aderirem ao comunismo. Como se soubesse, conscientemente ou não, que o sistema de defesa da sociedade burguesa já colocou a arte em seu escaninho autônomo, de recepção privada, absorvendo qualquer crítica sem mudar a esfera da vida prática. O dilema da literatura engajada pós-vanguardas pode ser exemplificado, nos E.U.A., pela figura emblemática de Ginsberg, cujo escândalo inicial foi absorvido pela mídia e transformado em *performance*, aceitável porque dentro dos limites estéticos.<sup>34</sup>

A.R. Ammons é outro poeta da geração de Ashbery, com quem ele é muitas vezes comparado, por conta da inclinação meditativa: referências bíblicas, parábolas filosóficas e lembranças da infância (também numa fazenda, desta vez na Carolina do Norte). Segundo Perkins, ele utiliza a técnica do diário, descrevendo diretamente o que pensou e sentiu no cotidiano<sup>35</sup>. Aliás, Ashbery, embora não se refira diretamente a fatos de sua vida, conta que escreveu “Litany” dessa forma: um diário condensado de suas sínteses

<sup>33</sup> Dorc Ashton, “Algunas idcas perplejas al acabar el siglo”, *Vuelta*, n. 212, p. 39.

<sup>34</sup> Embora não se deva apagar o poder catalizador de seus poemas, num momento propício às mudanças de mentalidade, como um aspecto influente, dentre outros, sobre a vida de jovens dos anos sessenta. Mas, bem nos adverte Auden: “Art is not life and cannot be/A midwife to society” (“New Year Letter”).

<sup>35</sup> Ver, sobre Ammons comparado a Ashbery: D. Perkins, “Meditations of the solitary Mind: John Ashbery and A.R. Ammons”, em *op. cit.*, p. 614-637, e M. Perloff, “Tangled Versions of the Truth: Ammons and Ashbery at Fifty”, *The American Poetry Review*, vol 7, 5, 1978, p. 5-11.



mentais durante um certo período, e recomenda o mesmo ao leitor, que leia devagarinho, em períodos descontínuos, longos, da vida, como trechos de um rio encachoeirado, que se divide em ramos e volta a se encontrar adiante.<sup>36</sup>

Ao entrarmos em contato com a obra de Ammons, porém, percebemos que este é um poeta com características bem diferentes de Ashbery. Há nele, por vezes, uma factualidade ou relação precisa com o tempo que nada tem a ver com o mundo deslizando de nosso poeta. Sua solidão frente à natureza lembra um caminhante refletindo sobre o mundo à medida que o vê. Porém, quando questiona a posição do eu, encontramos um paralelo inegável:

“The soul is a region without definite boundaries  
it is not certain a prairie  
can exhaust it  
or a range enclose it:  
it floats (self-adjusting) like the continental mass.”<sup>37</sup>

O poema continua, comparando a variedade da alma aos braços de rio, aos pântanos, a um ambiente complexo como um habitat que se constrói e destrói:

“a scum, foam to the deep and other-natured:  
but deeper than depth, too: a vacancy and swirl.”  
  
it may be spherical, light and knowledge merely  
the iris and opening  
to the dark methods of its sight [...]

Aqui, a incongruência entre a esfera clara do olhar e a escuridão por detrás faz-nos lembrar a tensão de “Self-Portrait in a Convex Mirror”, que iremos ler adiante, em que ordem circunscrita e movimento descoordenado se alternam.

\* \* \*

Por fim, chegamos à chamada “Escola de Nova York”. O nome, como já sabemos, indica a afinidade com o expressionismo abstrato, que inventou a pintura-ação e a técnica do “drip-painting”, e desenvolveu um traço tão próximo ao gesto a ponto de

<sup>36</sup> Para Marjorie Perloff, parece uma caricatura dos “Four Quartets”, com menos unidade e sem ponto central. Nesse poema, o tempo flui elástico, e não há distinção passado/presente/futuro, ou real/fictício, assim como também não aparece o ponto de vista. Foco e borrão são as formas de ver.

<sup>37</sup> Primeiros versos de “Terrain”. Note-se a extensão do sentido de “range”, que oscila entre o geométrico e o geográfico, ampliando o contraste. Este belo poema está em *Contemporary American Poetry*, ed. Donald Allen (Londres e Nova York: Penguin Books, 1972 - 2a. ed.), p. 169-170.

tornar abstrato o que é justamente o mais íntimo e particular. Também indica a afinidade dos projetos comuns entre poetas e pintores que, em especial nos anos cinquenta, participam juntos de exposições, leituras de poesia, feitura de cenários. Frank O'Hara (1926), Kenneth Koch (1925) e James Schuyler (1923) foram os principais companheiros poéticos de Ashbery na juventude ao lado dos artistas plásticos mais admirados por eles: Jackson Pollock, Mark Rothko, William de Kooning, Jasper Johns. Faziam parte da "cotêrie" Larry Rivers, Jane Freilicher, Fairfield Porter, Grace Hartigan, artistas esses não engajados num movimento específico mas também experimentais.

Eram jovens artistas que se conheceram na Universidade e, formados, continuaram a se encontrar frequentemente, por exemplo no Cedar Bar em 1952-53 para falar de pintura e literatura, em que tinham gostos comuns. Envolveram-se em projetos conjuntos e trabalharam em revistas de arte como críticos.<sup>38</sup> Colaboradores em variadas publicações de tradução e criação, editaram juntos uma revista de nome *Locus Solus*. Foram inicialmente publicados por John Bernard Myers, em sua Galeria de Arte Tibor de Nagy<sup>39</sup>.

O acaso, a ironia, o movimento veloz e inconsequente, são características destes poetas, tão diferentes em outros aspectos. Todos são prolixos e um tanto invertebrados na forma. Utilizam a colagem surrealista, os fluxos poéticos whitmanianos e as pseudo-narrativas vagueantes.

Porém, nem todos os críticos aceitam tal aproximação dos poetas. Bloom, por exemplo, considera O'Hara e seus companheiros leves e casuais demais em comparação à "nobreza" e à angústia da morte presentes em Ashbery, chamando-os pejorativamente de "comediantes do espírito". Ashbery os vê como amigos e colaboradores em projetos, compartilhando preocupações experimentais, mas não como escola poética. Realmente, a poesia destes contemporâneos não trabalha com níveis tão complexos de experiência e reflexão quanto a dele. No entanto, a influência mútua faz-se sentir.

---

<sup>38</sup> Uma segunda geração de poetas de tendências semelhantes, que começa a escrever nos anos sessenta, é considerada "continuadora" do grupo de Nova York, em especial Ted Berrigan, Ron Padgett, Michael Brownstein. De acordo com Perkins, pelo menos dois jovens poetas de valor absorveram muito do estilo de Ashbery, independente do grupo de Nova York: Amy Clampitt, em *The Kingfishers* (1983) e Douglas Crase, *The Revisionist* (1981). Embora bastante diferentes entre si, ambos escrevem sobre experiências interiores, em fluxo contínuo e rápidas transições de pensamento (p. 633).

<sup>39</sup> Depois, ele também organizou uma bem cuidada antologia destes poetas. Ver John Bernard Myers (ed.) *The Poets of the New York School* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1969). Poemas e desenhos de toda a "cotêrie", incluindo, além dos poetas e pintores já mencionados, os escritores Barbara Guest, Joseph Ceravolo, Kenward Elmslie, Frank Lima, Tony Towle, e os artistas Nellie Blaine, Norman Bluhm, e outros.

Frank O'Hara foi curador do Moma, crítico de arte, figura muito ativa nos círculos culturais nova-iorquinos. Seus poemas refletem esse estilo de vida: vivaz, impaciente, curioso, sempre em mutação. A cidade é sua principal paisagem. Linguagem despretensiosa, sem grandes artificios. Ward compara-o a Byron pelo ceticismo, nos momentos em que este passa do sublime ao ridículo. Niilista e metafísico ao mesmo tempo, encarna muitos eus, mudando rapidamente da melancolia à euforia, e vivendo sempre o instante da explosão. Em comum com Ashbery, um certo existencialismo pós-guerra e o envolvimento com a pintura e a música contemporâneas. Ainda como Ashbery, O'Hara não era exatamente confessional: seus poemas descrevem coisas, gestos de pessoas, momentos rápidos da passagem do tempo. São crônicas de instantes, radicadas no agora: uma "mentira contra o tempo", como diria Bloom. Viveu e morreu velozmente.

Ashbery, ao referir-se em depoimento à "improvisatory architecture" de sua poesia, evidencia o vínculo profundo entre a experiência da vida em Nova York e a disjunção arritmica dos versos, em palavras que cabem como luva em O'Hara. Na cidade, diz ele, aglomeram-se construções antigas e recentes, belas e horrorosas, prontas a serem reconstruídas, descartadas, transformadas: um edifício neo-gótico ao lado de um supermercado levam-no a pensar na "simultaneidade dos estados conflitivos do ser". Assim também seus versos, de dicções justapostas, e afirmações provisórias<sup>40</sup>.

Um poema exemplar de O'Hara é "The Day Lady Died", que se refere à morte de Billie Holiday, cujo apelido, Lady Day, serve de base para o trocadilho:

"It is 12:20 in New York a Friday  
 three days after Bastille day, yes  
 it is 1959 and I go get a shoeshine  
 because I will get off the 4:19 in Easthampton  
 at 7:15 and then go straight to dinner  
 and I don't know the people who will feed me

I walk up the muggy street beginning to sun  
 and have a hamburger and a malted and buy  
 an ugly NEW WORLD WRITING to see what the poets  
 in Ghana are doing these days

---

<sup>40</sup> "I like the odd contiguity that everything has here. New Yorkers are always bemoaning the tearing down of lovely old buildings and the construction of ugly new ones, but that seems to me very much the way the whole place is organized - it is a sort of disposable city and always has been." (o que teria relação com a sintaxe e dicção do poeta "John Ashbery in conversation with John Ash", *PN Review*, 46, 1985, p. 34.

I go on to the bank  
 and Miss Stillwagon (first name Linda I once heard)  
 doesn't even look up my balance for once in her life  
 and in the GOLDEN GRIFFIN I get a little Verlaine  
 for Patsy with drawings by Bonnard although I do  
 think of Hesiod, trans. Richmond Lattimore or  
 Brendan Behan's new play or *Le Balcon* or *Les Nègres*  
 of Genet, but I don't, I stick with Verlaine  
 after practically going to sleep with quandariness

and for Mike I just stroll into the PARK LANE  
 Liquor Store and ask for a bottle of Strega and  
 then I go back where I came from to 6th Avenue  
 and the tobacconist in the Ziegfeld Theatre and  
 casually ask for a carton of Gauloises and a carton  
 of Picayunes, and a NEW YORK POST with her face on it

and I am sweating a lot by now and thinking of  
 leaning on the john door in the 5 SPOT  
 while she whispered a song along the keyboard  
 to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing"<sup>41</sup>

Nele observamos vários traços característicos de O'Hara, como a obsessão com a marcação dos acontecimentos no horário do relógio, a fixação dos espaços da cidade, a agitação superficial à volta de sua agenda cotidiana, a citação de nomes de conhecidos e da cultura que o interessa, o humor sardônico, tudo no mesmo nível - um objeto rodando entre outros. O poema imita a correria sem muito propósito do dia, em que se superpõem acontecimentos efêmeros, históricos e artísticos. Movimenta-se ansiosamente no tempo e no espaço metonímicos. Já sem fôlego no final, ao parar para um descanso rápido da máquina borbulhante, a entrada súbita da consciência da música e do silêncio o faz devanear suavemente, a flutuar em outro tempo, totalmente concentrado. Súbito, o alvoroço é estancado.

Frank O'Hara escreve, em 59, um pseudo "manifesto poético" em que afirma de início: "Eu não acredito em deus, portanto não tenho de fazer estruturas perfeitamente elaboradas"... "eu nem mesmo gosto de ritmo, assonância, e todos esses troços."<sup>42</sup>

<sup>41</sup> "The Day Lady Died". *Selected Poems*, ed. Donald Allen (Londres, Nova York: Penguin Books, 1994), p. 146. Frank O'Hara publicou, além de vários livros de poemas, obras sobre Jackson Pollock, David Smith e Robert Motherwell, e trabalhou em parceria com artistas plásticos como Larry Rivers e Mike Goldberg. Artistas amigos são frequentemente citados em seus poemas.

<sup>42</sup> "Personism: A Manifesto" em Donald Allen & Warren Tallman. *The Poetics of the New American Poetry* (Nova York: Grove Press, 1973), p. 353. A ligação entre ordem moral e metro regular deriva, na tradição literária norte-americana, de um certo New Criticism. Diz Allen Tate: "a versificação formal é a estrutura primária da ordem poética, a segurança para o leitor e para o próprio poeta de que este tem

Poesia era, para ele, experiência da vida imediata, algo inexprimível através das formas ressoantes e simétricas tradicionalmente associadas a ela. Ashbery reforça esta posição em várias entrevistas, quando diz que muitos de seus poemas referem-se à tentativa de expressão das sensações de um instante, sendo para ele difícil reencontrar o “sentido” do que escreveu depois de um certo tempo.

Se, para Hegel (e depois Croce e Staiger) os ecos sonoros reforçavam a configuração da identidade, que o lírico fluidifica, impedindo assim o escoamento do momento subjetivo, essa poesia que recusa as redundâncias-andaimas tende programaticamente à dispersão, aceitando os cortes e alongamentos da experiência diária como os únicos existentes. Não há, por trás, um ser privilegiado, imutável, à imagem do “Eu incondicionado” que sirva como modelo de construção sistemática a estruturar formas congruentes. A poesia representa o que vive: movimento de captar instantes. Fixar imagens, sons, ou idéias gerais, é morrer.

O’Hara, no manifesto supracitado, propõe um poema que aja como um telefonema ao seu amor, expressando o absoluto de seu desejo e existindo “entre duas pessoas em vez de entre duas páginas”. Contrário ao distanciamento *livresco*, que universaliza e transfigura as emoções, ele gostaria de ater-se ao aqui e agora, sabendo de antemão da impossibilidade de ser compreendido por um público que não necessita aquela mensagem. Ele zomba da pretensa maturidade que o poeta pretende impingir aos leitores, ou das idéias de aparência sublime que escondem a dor racionalizada. Imagina algo entre a vida e a poesia pura, que não tire da primeira a sua espontaneidade nem se incline para a filosofia. A arte, diz ele, serve para “ficar mais intensamente interessado enquanto ainda estou vivo”.<sup>43</sup> E dura o aqui e agora.

O tom coloquial espirituoso, atribuído a esses escritores, como se o poema fosse se formando por acaso, durante aquele momento; incongruente às vezes, irregular; e a recusa consciente e aparentemente frívola (na verdade, patética) do sentido profundo englobante, não os liberta totalmente do desejo de organicidade:

“A produção de xarope de bordo acabou, diz o Times, devido à moda da

---

controle da desordem tanto fora como dentro de sua mente”. Não que este movimento crítico, bastante aberto e complexo, tenha uma posição sempre contrária ao verso livre mas, influenciado por algumas posições clíotianas mal entendidas, enrijeceram por vezes certos parâmetros de julgamento, excluindo do cânone poetas de atitude diversa aos seus princípios (como Williams, Olson, Creeley, Ginsberg). Vide David Antin, “Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry”. *Boundary, 2* (Outono), 1, 1973, p. 115 a 118.

<sup>43</sup> “Larry Rivers: A Memoir”, em *The Poetics of the New American Poetry*, op. cit., p. 372.

mobília de bordo.

Querendo ou não, você não pode devolver a sua mesa de antiquário de Cape Cod, com uma lâmpada fixada sobre um tipo de timão de navio, para o bosque.”

Estes versos de James Schuyler<sup>44</sup> representam, segundo o arguto comentário de Ward, o dilema da nostalgia romântica do acesso à origem ou ordem final significativa. Há um tom entre cínico-irônico e conformado. Em oposição ao escuro secreto do bosque, a notícia fútil do jornal, o refinamento artesanal das camadas burguesas cultas, o “fake” da lâmpada que imita o timão de um barco, o aspecto “souvenir” típico de Cape Cod, enfim, muitas mediações civilizadas entre a floresta de origem e a moda, tão efêmera quanto a notícia do “Times” - sinal dos tempos, com certeza. Um espaço em camadas, apresentando o objeto no presente, desconectado de seu significado original, falsificado pela cultura. Não sabemos se o poeta aprecia ou não esta nova paisagem, pois seu tom é objetivo, seco e auto-dividido.

Há um poema de Ashbery, do qual cito um trecho, que busca descrever a perda e a nostalgia do passado, cujo nome indica o movimento de ser puxado lentamente: “On the Towpath” (*Houseboat Days*). Construído por superposição de níveis de realidades distintas, o começo, factual e narrativo parece não ter nada a ver com a meditação que se segue (quando na verdade a prenuncia):

“At the sign ‘Fred Muffin’s Antiques’ they turned off the road into a narrow lane lined with shabby houses.”

Logo após, começam os versos, que clamam por uma parada do tempo, essa continuidade ansiosa, e a retomada da eternidade:

“If the thirst would subside just for awhile  
It would be a little bit, enough.  
This has happened.  
The insipid chiming of seconds  
Has given way to an arc of silence  
So old it had never ceased to exist  
On the roofs of buildings, in the sky.

---

<sup>44</sup> “Maple syrup production is off, the Times says, due to the vogue for maple furniture.

Willingly or not, you can’t give your Cape Cod cobbler’s table with a lamp attachment above a ship’s-type wheel back to its grove.”

Seria mais exato traduzir “cobbler” como falsificador de pretensas antiguidades. Em *Freely Espousing* (1979), de James Schuyler; citado e comentado por Geoff Ward. *Statutes of Liberty - The New York School of Poets* (Nova York: St. Martin’s Press, 1993), p. 18-19.

O presente parece menos autêntico, cópia esmaecida do original, posto que o céu se afasta da terra:

“The ground is tentative.  
The pygmies and jacaranda that were here yesterday  
Are back today, only less so.  
It is a barrier of fact  
Shielding the sky from the earth.

O poeta vê a nostalgia do passado contaminar tudo, e julga isso tanto de forma irônica quanto com certa simpatia, reconhecendo que tanto a continuidade quanto a mudança se interpolam:

“On the earth a many-colored tower of longing rises.  
There are many ads (to help pay for all this).  
Something interesting is happening on every landing.  
Ladies of the Second Empire gotten up as characters from Perrault:  
Red Riding Hood, Cinderella, The Sleeping Beauty,”

“The sun fades like the spreading  
Of a peacock’s tail, as though twilight  
Might be read as a warning to those desperate  
For easy solutions. [...]”

“That these and other things could stay on  
Longer, though not forever of course;  
That other commensals might replace them  
And leave in their turn. [...]”

Por fim, ele apresenta uma ponte que cruza a paisagem em qualquer direção, como uma questão para o futuro, em forma de elipse, voltando, inútil e desnorteada, para o presente:

“[...] Its flexing is its account,  
Return to the point of no return.”

Metáfora da pós-modernidade e seu impasse?

\* \* \*

Outra corrente poética muito em voga nos EUA nas décadas de setenta e oitenta, que absorveu em parte o estilo de Ashbery foram os chamados “Language Poets”<sup>45</sup> que, na verdade, ajudaram a torná-lo famoso. Formaram um coletivo de escritores muito mais radical do que Ashbery na exploração da linguagem em si mesma, recusado-se ao “conteúdo” propriamente dito, e trabalhando com toda a carga de indeterminação que as palavras carregam. Em parte como os futuristas russos, exploram a materialidade do signo, em parte como Gertrude Stein, as explosões da sintaxe, o discurso que evolui sem fim: “The difference is spreading” (“A carafe, that is a blind glass”). A obra de Ashbery, em especial seu segundo livro, *The Tennis Court Oath*, colocou-o na posição de um dos inspiradores do grupo.

Mas, enquanto os “Language Poets” se comprazem em desmontar a linguagem, Ashbery não se afasta totalmente da busca de sentido, mesmo quando suas “assemblages” não coalescem. Ao procurar formas para o inexprimível, acaba por sugerir sentidos. É um erro ler Ashbery ou como um surrealista radical ou como um desconstrucionista da poesia. Em geral, ele refere-se a algo sim, mas em muitas camadas, como se houvesse situações que pudessem se sobrepor. Um poema de Ashbery comentado com admiração pelo grupo que, na minha leitura, pertence à tradição investigativa de Stevens, ao sugerir uma exploração nova e direta do mundo, é “White Roses”, do qual copio a segunda e última estrofe:

“No stars are there,  
 No stripes,  
 But a blind man’s cane poking, however clumsily, into the inmost  
 corners of the house.  
 Nothing can be harmed! Night and day are beginning again!  
 So put away the book,  
 The flowers you were keeping to someone:  
 Only the white, tremendous foam of the street has any importance,  
 The new white flowers that are beginning to shoot up about now.”

A bandeira americana, o livro, as flores-mensagem, são postas de lado. Na inauguração do novo tempo, fica o homem cego explorando a casa com a bengala, importa a experiência envolvente da rua, e as flores imaculadas que acabam de nascer. O mundo absolutamente novo, que brota da vista puríssima de quem nunca viu.

---

<sup>45</sup> Alguns nomes são Charles Bernstein. Bruce Andrews. Susan Howe. Steve McCaffery, Bob Perelman, Diane Ward, Ron Silliman, Michael Palmer, Lyn Hejinian, Clark Coolidge.



Embora seja um grupo grande, conectado de forma flexível, um traço comum é o desejo de recomeçar a linguagem. Alguns, como Charles Bernstein, Ron Silliman e Bruce Andrews, desenvolvem uma argumentação de resistência ao “realismo reificado”, marcada por leituras de Marx, Adorno e Althusser, justificando uma produção em que o leitor precisa inserir sua própria ótica de construção para perfazer um possível sentido para o texto, levando-o a perceber que, no fundo, qualquer “moldura” é sempre uma constituição ideológica, alterável. Faz-se necessário expor o movimento de criação, mostrar quais os instrumentos da linguagem, para desmistificar a alegada transparência de uma possível ordem “natural” do discurso.<sup>46</sup> Alguns poetas do grupo tendem a um fluxo anárquico de sons, como forma de liberar a poesia das restrições da gramática e, ainda mais, da ausência, ou presença adiada, que permeia toda palavra. Ao comentar seu poema “The Death of the Subject”, Steve McCaffery acredita que colocar fonemas dispersos na página é um manifesto contra o totalitarismo repressivo, substituído pelo “free play” do desejo. Faca de dois gumes, parece-me que, ao recusar totalmente o significado, a criança vai embora junto com a água do banho. Outros poetas, como Bruce Andrews, recusam tanto o realismo fetichista quanto o sem sentido do “easy rider”. Nem aceitar passivamente o sentido pronto nem destruí-lo completamente, mas procurar compartilhar a criação de novos sentidos.

A influência de Ashbery sobre os “Language Poets” deve-se a uma característica de alguns de seus poemas de desenvolver a impressão da multiplicidade, como por exemplo, “Into the Dusk-Charged Air” - longa nomeação brevemente descritiva de uma enorme quantidade de rios, como alguém devaneando sobre o mapa-mundi. No entanto, no caso deste exemplo e em muitos outros, a enumeração dos rios carrega subtons de sentido, além da força sugestiva dos nomes: as diferenças ou semelhanças dos lugares mais distantes, a passagem constante das estações, o contraste entre a majestade de alguns e a pequenez de outros, a poluição ou a limpidez ... como se cada rio sintetizasse o espírito de um povo ou lugar. Embora a imprecisão sonhadora não nos permita “decifrar” o poema como algo além do que uma presentificação pela linguagem - não é símbolo, não

---

<sup>46</sup> Ver, no livro de George Hartley, *Textual Politics and the Language Poets* (Bloomington e Indianapolis: Indiana U.P., 1989), o capítulo “Jameson’s Perelman: Reification and the Material Signifier”, em que o autor discorda da leitura do poema “China” feita por Jameson, em que este condena a suposta esquizofrenia manifestada na radical fragmentação na obra dos Language Poets. Hartley argumenta que não se trata de uma inabilidade em alcançar o nível simbólico que leva o poeta a escrever algo tão disjuntivo mas, ao contrário, Perelman pretende criar uma forma alternativa de narrar, em que o leitor é obrigado a preencher as lacunas de sentido.

é alegoria - como toda lista desde Homero, este comprido arrolamento com subcorrentes épicas desemboca numa sensação de constante fluidez da vida. O título reforça a idéia de momento de passagem. Ler o poema é um prazer em si mesmo, uma bela enunciação de algo que não remete a nada “filosófico” atrás de si: a própria configuração poemática. As sombras do sentido assomam por detrás, nas margens de onde nós leitores, olhamos.

Mas, é principalmente a abertura à experimentação de Ashbery e sua recusa a uma reflexão fechada que atraiu estes poetas. O que eles mais admiram é sua “sintaxe convulsa, seu caleidoscópio denteado de imagens, e suas interrupções de tom”, além de seu desafio a uma pretensa clareza da representação tradicional.<sup>47</sup> Algumas considerações de poetas do grupo são extremamente parecidas com coisas que Ashbery tem dito em entrevistas sobre sua escrita: “mais do que tornar a linguagem tão transparente quanto possível, mover-se na direção da densidade e opacidade a fim de realmente mapear a plenitude do pensamento e seu movimento”, e ainda, sobre as palavras, elas devem “proporcionar ecos, harmonias, sobretons, mas não os princípios de uma organização”, em que o assunto se esconde “por trás das palavras, apenas para emergir na frente, ou dentro delas”<sup>48</sup>.

Comenta o poeta performático David Antin que, assim como os poetas de Nova York, também os de São Francisco e os da Universidade de Black Mountain, embora tão diferentes entre si, desejavam retomar a contradição metafísica romântica pela qual a realidade nunca pode ser esgotada pela representação visto que a própria representação modifica sua natureza. Percebemos igualmente como em todos os poetas citados essa posição de abertura em relação ao mundo leva-os a repensar o lugar da identidade e da linguagem.

Assim, Ashbery não é nem “language poet”, nem militante das minorias, nem “poeta da própria dor”. Um lugar solitário do ponto de vista cultural para os E.U.A. hoje, mas não isolado da tradição poética.

---

<sup>47</sup> *Idem Ibidem*, p. 23-24.

<sup>48</sup> Palavras, respectivamente, de Charles Bernstein e Bruce Andrews, citadas por Douglas Messerli em sua Introdução a *“Language” Poetries - An Anthology* (Nova York: New Directions Book, 1987), p. 4

b) *Dadá e Surrealismo:*

“One died, and the soul was wrenched out  
Of the other in life, who, walking the streets  
Wrapped in an identity like a coat, sees on and on  
The same corners, volumetrics, shadows  
Under trees. [...]”  
“[...] The other beached  
Glimpses of what the other was up to:  
Revelations at last. So they grew to hate and forget each  
other.”

(John Ashbery, em “Street Musicians”)

Além do contexto americano, Ashbery envolveu-se com a leitura de alguns poetas franceses, em especial dadaístas e surrealistas.<sup>49</sup>

A convivência deixou-lhe marca duradoura. E de tal ordem que, por ser uma experiência seminal para sua poesia, sempre que perguntado sobre isso, Ashbery apresenta reflexões críticas de quem conviveu de perto e agora procura um caminho próprio.

O projeto surrealista de ampliar a consciência encontra nesse escritor um continuador radical. Não se trata de seguir o programa de Breton, equívoco que alguns grupos que se auto-denominam surrealistas ainda perseguem, com resultados datados e previsíveis. Ashbery desconfia dos dogmas da escrita automática pura mas sente-se um continuador da “grande permissão” que as vanguardas trouxeram à arte.

Reencontro em Ashbery vários filamentos das vanguardas francesas. Por exemplo, a recusa às estruturas, aos sistemas imóveis, e a concomitante valorização do instante entrevisto de relance. “O significado não é fixo, como uma quantidade”, diz Marjorie Perloff, mas “fenômeno vivo”, buscas cujos fins são desafiadores<sup>50</sup>. Toda construção

<sup>49</sup> Desde a adolescência, Ashbery interessou-se pelo Surrealismo, quando ainda nem pensava em escrever. Costumava folhear atentamente as revistas que reproduziam as pinturas exibidas na grande exposição retrospectiva em Nova York de 1940, quando expatriou-se nos E.U.A (“Fantastic Art, Dada, Surrealism”). Pouco depois começa a tomar aulas de arte e começa a pesquisar o surrealismo na biblioteca local. Só na faculdade desiste de pintar e se põe a escrever mais amiudadamente.

Na faculdade, ele e O'Hara já liam com avidez os franceses (segundo palavras de Creeley, seu colega de classe). Traduziu Breton, *L'Immaculée Conception*; Roussel, *Locus Solus*; Max Jacob, poemas em prosa, Reverdy, poemas. Impressionou-se vivamente com o filme “Orfeu” de Jean-Cocteau (que envolve um espelho como porta para o sonho). Uma de suas leituras preferidas, várias vezes citada em entrevistas, foi o *Hebdomeros*, de De Chirico, cujos títulos para quadros muito sugeriram suas próprias escolhas. Dele, admirava o estilo fluido, em que os objetos descritos estão suspensos em um meio denso e transparente.

<sup>50</sup> M. Perloff, *op. cit.*, p. 255.

acabada pode tornar-se prisão estática para o espírito e sacrificar sua capacidade de experimentação e vida.

Esta comparação com as raízes do modernismo provoca-nos a enxergar como o moderno desafia o pós-moderno. Leio trechos de manifestos de Tristan Tzara, nos quais reconheço em parte a voz contemporânea de Ashbery, que tem feito declarações de sentido muito semelhante. Do “Manifesto Dada de 1918”:

“...qualquer construção converge para a perfeição que aborrece, idéia estagnada de um pântano dourado, produto humano, relativo.”...“Como é que se pretende ordenar o caos que constitui essa infinita informe variação: o homem?”

Ashbery combate justamente a representação que enclausura, procurando amainar o efeito do clímax e da idéia acabada, como artificios que congelam o tempo. Em estratégia para não adulterar a passagem veloz das coisas pela consciência, ele fluidifica e estende o poema, refazendo as formas tão rapidamente quanto a areia deslizante: “Flow Chart”.

Uma afinidade se impõe entre o tipo de opacidade clarividente da escrita do inconsciente buscada pelos surrealistas e a escrita de Ashbery. O mais central dos Leitmotiv de sua obra, que é a indeterminação das fronteiras do eu no mundo, deriva da concepção dada-surrealista de ser como transformação, metamorfose, explosão. Por trás de Foucault, Barthes e Derrida, o surrealismo é o grande catalisador desta revolução. Embora a destruição do eu como identidade coesa, a falta de centro e de fronteiras do eu cambiante seja notada por vários autores como traço dominante do pós-moderno, já as vanguardas prenunciavam tal direção. Cito trecho do Manifesto Dada, intitulado “O senhor Aa o antifilósofo envia-nos este manifesto”:

“Cravo os meus 60 dedos na cabeleira das noções e sacudo com brutalidade a cortina, os dentes, os ferrolhos das articulações.”...“Se existe um sistema na falta de sistema - o das minhas proporções - nunca o aplico. Ou seja, minto.”... “porque o eu próprio nunca foi o eu próprio”...“Eu: mistura cozinha teatro.”<sup>51</sup>

E, para contrastar, uma entrevista de Ashbery:

“Os pronomes pessoais no meu trabalho parecem, com frequência, variáveis numa equação. ““Você” pode ser eu mesmo ou outra pessoa, alguém com quem eu converso, e assim também o “ele” ou “ela”, da mesma forma, ou o “nós”... “isso não importa muito, porque nós somos todos, de alguma forma, aspectos de uma consciência que faz nascer o poema”... “Eu acho que não tenho um senso muito forte de minha própria identidade, e parece muito fácil mover-se de uma pessoa a outra”... “isto ajuda a

<sup>51</sup> Tristan Tzara. *Siete Manifestos Dada* (Barcelona: Tusquets, 1987), ps. 13 e 37 respectivamente.

produzir um tipo de polifonia em minha poesia que eu sinto que é um meio para alcançar maior naturalidade.”<sup>52</sup>

A mistura de prosaísmo e poesia por eles apregoada parece mais fundida em Ashbery do que neles, cuja linguagem poética é, na verdade, bem menos “casual”. Reconhece ironicamente na língua francesa um tal grau de lucidez intrínseca, que mesmo na escrita automática, sentenças e imagens são definidas com clareza clássica. Embora lutando pela liberdade em todas as frentes, os franceses nunca feririam as regras da gramática... Nesse sentido, Ashbery considera o estilo de Gertrude Stein mais ousado, por decompor figura e sintaxe.

Raymond Roussel (1877-1933), foi seu principal objeto de estudo na França, de quem encontrou manuscrito inédito. Apreciado pelos surrealistas mas isolado de qualquer movimento, ultimamente esse escritor tem ocupado um lugar de maior destaque como um dos precursores do pós-modernismo. Em comum com Ashbery, também sua escrita se desenvolve em processo sem fim.

Seu poema “La vue” interessou-nos como paralelo ao processo de construção de “Self-Portrait”. Nele, o eu lírico observa bem de perto uma bola de vidro fixada na ponta de uma caneta tinteiro. Segurando a caneta na horizontal, à frente de uma janela entreaberta, mantém um dos olhos semi-cerrados, enquanto o outro praticamente adere à superfície da pequena esfera transparente para olhar detidamente uma “vista” fotografada, em miniatura, de uma praia com barcos, turistas, pescadores, rochedos, que o poeta descreve em mais de setenta páginas, minuciosamente:

“Mon regard pénètre  
 Dans la boule de verre, et le fond transparent  
 Se précise; ma main, en remuant, le rend,  
 Malgré ma volonté, fugitif et peu stable;  
 Il représente toute une plage de sable  
 Au moment animé, brillant; le temps est beau;  
 Des clartés rares et minces courent sur l'eau  
 S'arrondissant suivant le hasard de la houle;” (vv. 23-30)<sup>53</sup>

Por fim, a paisagem minúscula e imensa é obscurecida por nuvens prenunciando tempestade. Ainda absorvido por um canto azulado, o poeta relembra um verão passado,

<sup>52</sup> Janet Bloom e Robert Losada, “Craft Interview with John Ashbery”, *New York Quarterly*, 9 (1972), citado por M. Perloff, *idem*, p. 63.

<sup>53</sup> Raymond Roussel. *La vue* (Montreuil: Jean-Jacques Pauvert, 1963), p. 9-73.

que lhe foi muito caro. A paisagem talvez se esvaneça, mas permanece a vívida descrição.

A concentração obsessiva no detalhe, que se manifesta também em outros poemas, acaba por dar a impressão da vida sem fim englobada numa paisagem aparentemente pequena, como se a vista pudesse ampliar “a perder de vista”; como se afinal o espelho interno da percepção pudesse capturar o mundo em sua extensão pela memória e pelo olhar. Sem dúvida pensamos nos espelhos convexos das pinturas medievais, tão pequeninos mas refletindo uma realidade maior do que a pintada na tela.

Outros livros de Roussel, ainda que mais fantasiosos, também trabalham com o ritual do detalhe, ou do olho grudado na superfície do mundo. O nome “La Doublure” nos parece bastante sugestivo. Conforme sugere Butor<sup>54</sup>, a importância das repetições rituais e das descrições absurdamente detalhadas devem-se à crença do poeta numa possível alquimia final, em que, pela precisa, repetida experimentação, ele transmutaria a linguagem em luz de ouro.

Sobre Roussel, Ashbery escreveu um artigo denso em que conclui:

“A obra que nos lega é como o templo perfeitamente preservado de um culto que desapareceu sem deixar traço, ou um complexo conjunto de ferramentas cujo uso não pode ser descoberto ...

[Sua] linguagem... sempre parece estar no ponto de revelar seu segredo, de apontar o caminho de volta para a “república dos sonhos” cuja insígnia resplandecia em sua testa.”<sup>55</sup>

Também interessou-se por Pierre Reverdy, de quem traduziu vários poemas. O vento que dissolve os seres em poeira e vertigem, as nuvens que obscurecem a paisagem, a poesia como janela movente, ecoam um certo sentimento comum do real.

Ashbery contrasta os epígonos de Eliot a Reverdy, indicando o que almeja para si:

“De uma maneira geral, a maior parte da poesia norte-americana atual (como também a inglesa) arrasta-se à sombra de T.S. Eliot. Os poetas que o sucederam enfraqueceram ou desnaturaram o conteúdo intelectual da poesia de Eliot, mas retiveram certos aspectos superficiais: a linguagem seca e digna, ou o tom de J. Alfred Prufrock...

Este gênero é o oposto da poesia de Reverdy: transparente, sem significação filosófica... Reverdy consegue restituir às coisas o seu nome verdadeiro, abolindo o eterno peso morto do simbolismo e da alegoria... Em “The Waste Land”, de Eliot, o mundo real aparece junto com os sonhos que lhe são próprios, mas está sempre artificialmente ligado a uma significação alegórica - a fábrica de gás e o “dull canal”, por

<sup>54</sup> Michel Butor, “Sobre os procedimentos de Raymond Roussel”. *Repertório* (São Paulo: Perspectiva, 1974).

<sup>55</sup> “On Raymond Roussel”, *Portfolio and Art News Annual*. 6 (1962), cit. por M. Perloff, *op. cit.*, p. 263.

exemplo. Enquanto em Reverdy, um canal ou uma fábrica são fenômenos vivos, e fazem parte do mundo que nos rodeia... É como se vissemos pela primeira vez uma paisagem natural, só tendo visto até aquele momento paisagens pintadas.

Sempre lastimei que os ritmos sombrios de Eliot e Yeats, por exemplo, estivessem a serviço de uma significação precisa, e que seu élan poético ... fosse como uma pipa cuja linha estivesse firmemente segura pelo poeta e ligada à terra. O que nos encanta em Reverdy é a pureza de sua poesia, feita de transformações, flutuações, arquétipos de acontecimentos, situações ideais, movimentos de formas transparentes, tão naturais e variadas quanto as vagas do mar.”<sup>56</sup>

Por outro lado, as diferenças entre Ashbery e os escritores da vanguarda francesa são também evidentes. Em entrevista, ele manifesta sua consciência da dívida acoplada ao desejo de superação de algo em que longamente acreditou e praticou:

“Estou enjoado da escrita automática do surrealismo ortodoxo. Na mente, existe mais do que o inconsciente. Conforme o fluxo começa a sair, eu me preparo para fazer algumas rápidas mudanças editoriais. Minha poesia tem uma qualidade exploratória. Eu não a planejo antes de sentar para escrever.”<sup>57</sup>

“Não creio que minha poesia seja completa livre associação. Há um tipo de monitoração ou atividade organizatória que vai acontecendo enquanto escrevo, simplesmente porque não quero ir muito longe do que seriam as associações livres de outras pessoas, mas, ao contrário, ecoá-las e, espero, iluminá-las. Este é o motivo pelo qual, embora eu seja frequentemente acusado de ser um poeta muito privado, não escreva muito sobre minha experiência pessoal, mas tente escrever sobre paradigmas da experiência comum, na expectativa de que outras pessoas possam compartilhar.”<sup>58</sup>

Em outras palavras, critica a escrita automática pura por sua possível arbitrariedade e incomunicabilidade, e embora pareça usar um método dela derivado, trabalhando a partir do fluxo de inspiração, modifica o texto conforme o seu consciente lhe sugere. Assim, procura equilibrar o papel de explorador, a revelar lugares novos e desconhecidos, com a possibilidade de comunicar, que necessita parâmetros comuns e referências coletivas. De fato, ele reconhece no próprio Surrealismo o paradoxo de procurar a liberdade e, ao mesmo tempo, entregar-se totalmente à arbitrariedade do material:

...“escrita automática, mas o que é tão livre nela? Liberdade real seria usar esse método onde ele fosse útil e corrigi-lo com a mente consciente onde indicado. E, de fato, a melhor escrita dos surrealistas é produto do consciente e do inconsciente trabalhando

<sup>56</sup> “Reverdy en Amérique” . *Mercure de France: Pierre Reverdy Issue*, 344 (Janciro/Abril 1962). Não localizamos o artigo integral, escrito em francês, por isso citamos trecho extraído de Marjorie Perloff, *op. cit.*, p. 35-36. A autora preferiu citá-lo no original.

<sup>57</sup> Richard Kostelanetz. “How to be a Difficult Poet”. *New York Times Magazine* ( 23 de maio de 1976), p. 30.

<sup>58</sup> Ross Labrie. “John Ashbery: An Interview”. *The American Poetry Review* (maio-junho 1984, vol 13), p. 31.

de mãos dadas, como eles sempre fizeram em todas as eras.”... “o Surrealismo, na estreita interpretação de seus teólogos, é [...] insatisfatório, mas do ponto de vista amplo que todos nós intuimos, é verdadeiramente uma força de renovação. Uma vez entrevistei o poeta Henri Michaux, que disse que, embora ele não se considerasse um surrealista, o Surrealismo havia sido a sua principal influência como escritor porque lhe deu a permissão (*la grande permission* foi sua expressão) para escrever como desejasse. Neste sentido, todos nós somos devedores do surrealismo; a arte significativa de nosso tempo não poderia ter sido produzida sem ele.”

Seus maiores elogios são para De Chirico. Embora não um surrealista *strictu sensu*, para Ashbery ele seria superior a Dali e Magritte, pois nele, técnica e matéria são indissociáveis:

“Suas paisagens de sonho, naturezas mortas e a pintura que as compõe formam uma substância mágica, irreduzível. A técnica de Magritte é invisível; ele oferece o tema enigmático despojado de qualquer conotação de ‘arte’; não é de surpreender que ele esteja sendo descoberto hoje por uma nova geração de artistas que acreditam que a arte deveria ser conceito puro. É uma idéia interessante, mas a obra de De Chirico existe numa esfera além do alcance das idéias interessantes.”<sup>59</sup>

Citando algumas vezes trechos de seu livro *Hebdomeros* (1929), para Ashbery a maior obra literária do Surrealismo, ele também admira sua concepção de pintura, pela qual uma obra de arte deveria “testemunhar uma sensação profunda, e profunda significa estranha, e estranha significa pouco conhecida ou completamente desconhecida. Pois uma obra de arte para ser verdadeiramente imortal, deve transcender completamente as limitações humanas. Desta forma ela se aproximará dos sonhos e do espírito da infância.”<sup>60</sup>

O desprezo relativo pelas “idéias” explica a dificuldade do espírito de Ashbery, que não se deixaria prender por um programa poético ou uma posição ideológica definida. Seu principal interesse é a paisagem dos sonhos e intuições, para além da “técnica” e do tempo presente.

Por isso mesmo, nem sempre reconhecemos no estilo de Ashbery a busca de comunicabilidade. Em muitos textos, o papel de descobridor onírico se sobrepõe. A procura de uma nova língua para traduzir o desconhecido informe (como em Rimbaud), ou até a aspiração paradoxal de representar o irrepresentável, são formas de ampliar o

<sup>59</sup> John Ashbery, “The Heritage of Dada and Surrealism”, *Reported Sightings* (*Art Chronicles*, 1957-1987), op. cit., p. 8

<sup>60</sup> Citado no mesmo livro, no artigo “Parmigianino”, p. 31.



território da expressão: “Eu escrevi sobre o que não vi. A experiência que me escapava intrigava-me mais do que a que eu estava vivendo”<sup>61</sup>

Há uma radicalização em vários momentos, quando se põe a desconjuntar completamente os sentidos, como numa colagem aleatória. Também a passagem do símbolo para a montagem ou “colagem neo-surrealista”(Ward) própria dos poetas modernos pressupõe a liberação do projeto prévio que orientava a criação do poema, substituindo-o por um auto-observar-se a escrever que inclui as sensações e objetos do momento. Ao mesmo tempo, em consequência dessa abertura ao acaso, a criação pode incluir a apropriação do que o poeta encontra pelo caminho, o ready-made. Em verso: “um tipo de sentar na cerca [fence-sitting]/elevado ao nível de um ideal estético” (“Soonest Mended”, *The Double Dream of Spring*).

Se Ashbery herdou dos surrealistas o estilo onírico, as analogias e elipses, o “magma de interiores”, o olho flutuante, não transparecem, porém, os interesse políticos, a intensidade. O humor de Ashbery é fluido, tem tudo menos urgência. A beleza não parece, nele, necessariamente convulsiva. Não há metas políticas claras. Ashbery critica, aliás, nos surrealistas, o aspecto principalmente programático de suas declarações. Em seus artigos “In the Surrealist Tradition” e “The Heritage of Dada and Surrealism” condena o autoritarismo de Breton (que, como sabemos, “excomungou” até Artaud, Eluard e Max Ernst) e o aspecto panfletário da literatura de Aragon após sua conversão ao comunismo.

Como um todo, a literatura pós-surrealista interiorizou e refletiu a questão da “transformação da vida” apregoada pelas vanguardas. Embora as soluções tenham sido diferentes em cada caso, em Ashbery há um afastamento do “realismo reificado” (e isto é herança surrealista) que lhe garante liberdade para criar, entregando-se não poucas vezes à casualidade, como se, ao diminuir o poder do eu, pudesse descortinar reinos virtuais, para além do âmbito das escolhas individuais. Não creio que isso seja “alienação”, mas “enriquecimento das possibilidades da experiência” e, só nesse aspecto, discordo de Peter Bürger<sup>62</sup>. Não se trata de impotência do sujeito imitando em si mesmo os efeitos da tecnologia, que o levariam a uma espontaneidade cega e arbitrária ou à “subjetividade

<sup>61</sup> Entrevista de Ashbery a Sue Grangel em “An Interview with J.A.” em *San Francisco Review of Books*, 3 (1977), cit. por M. Perloff, *idem ibidem*, p. 248.

<sup>62</sup> Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (tradução comentada de José Pedro Antunes, em dissertação de Mestrado, IEL, UNICAMP, 1989), p. 123.

vazia” que o teórico atribui ao “action painting”. Ashbery deixa bem claro que decide entregar-se ao acaso e o mesmo atribui aos seus contemporâneos pintores. Admira em John Cage o abandono religioso da vontade, como possibilidade de estender-se, quem sabe, a um presente alternativo ao existente. O teórico marxista considera ingênua alienação de fundo transcendentalista essa deambulação surreal pelo mundo, à procura de uma verdade “natural”. Nosso poeta oscila entre a construção ativa e a entrega ao acaso, desistindo do eu limitado para aumentar a liberdade analógica, na busca da entrada mágica para outra compreensão do real.

No poema “And Ut Pictura Poesis is Her Name” (*Houseboat Days*), Ashbery propõe que os preocupados com a beleza saiam para fora, e absorvam tudo o que se passa ao redor. Parem com auto-análises e com perguntas sobre o que colocar no poema-pintura. Ao final, pede que se deixem afetar pelo contraste entre:

“The extreme austerity of an almost empty mind  
Colliding with the lush, Rousseau-like foliage of its desire to communicate  
Something between breaths, if only for the sake  
Of others and their desire to understand you and desert you  
For other centers of communication, so that understanding  
May begin, and in doing so be undone.”

Aqui, reconhecemos o desejo de ser possuído pelo mundo, conduzido pelos outros, criando uma compreensão temporária de si mesmo e das coisas. Uma importante função da arte contemporânea, no dizer de Habermas, é produzir a “felicidade de uma experiência comunicativa que se vê dispensada do imperativo da racionalidade dos fins e do mesmo modo dá margem à fantasia e à espontaneidade de conduta”. Com essa liberdade identifico a poesia que vamos conhecer.

Ao ler Ashbery, muitas vezes temos a sensação de corda bamba e sentimos a instabilidade presente todo o tempo. A pergunta sobre se é arte paira durante a leitura. A dúvida se instala quando nos perguntamos se o acaso não comanda ali mais do que a vontade (e parece que, a cada livro, a ininteligibilidade aumenta). Qual o contexto virtual para aquelas palavras? Ashbery aprecia em Cage a idéia radicalmente democrática de que qualquer um pode ser artista: basta fazer. Por isso, enfatiza a pouca importância do sujeito que escreve e seus casos estritamente pessoais, quando a arte deve adaptar-se a qualquer espírito.

Desde Baudelaire, a poesia bordejia com a não-poesia, apenas os limites mudaram. Para os primeiros modernos, a inclusão de temas e tons não antes desenvolvidos já anunciava o espírito exploratório. Porém, a “moldura” estava ainda bem definida. A partir de Rimbaud, poeta admirado por Ashbery, a idéia de suporte se altera. As vanguardas vão radicalizando mais e mais a dimensão das experiências, até negar às suas criações o nome de “arte”. O desafio dadaísta foi talvez o maior impasse para a arte do século XX, e ainda vivemos sob a égide da dúvida que nos faz perguntar, ante a música aleatória ou as instalações inusitadas da última Bienal: o que é isso?

Mas uma diferença de Ashbery em relação à atitude dada é a firme convicção da importância da arte, a despeito das convenções que se possa a ela atribuir. Ele sabe que não se pode confundir a “instituição arte” com a necessidade inata de expressão do homem, haja quantas guerras houver. Se a produção poética vira documento e vai para o museu, isto não significa que ela foi absorvida e compreendida de fato: a dinâmica de sua recepção continua.

Embora possamos lembrar das manifestações anti-arte mais radicais dos dadaístas ao lermos Ashbery, ele sabe que seu protesto só pode adquirir forma ao ser escrito, pois “os próprios esforços no sentido de superação da arte transformam-se em atos artísticos que adotam o caráter de obra independentemente da vontade de seus produtores”<sup>63</sup> :

“Não precisamos de pinturas ou  
Versalhada escrita por poetas maduros quando  
A explosão é tão precisa, tão perfeita.  
Será que tem algum sentido reconhecer até mesmo  
A existência de tudo isso? (...)”  
(em “Auto-retrato em um espelho convexo”, VI)

Paródia inconsciente das vanguardas, imitando procedimentos modernistas esvaziados de seu significado utópico demolidor? Será que vivemos o resquício esmorecido do que Rimbaud já tentara?

Mas Ashbery responde, quando perguntado se há influência dadaísta em seu trabalho:

“Sim, embora eu acredite que a idéia toda de literatura dadaísta é inexata. Pressupunha-se que ela acabaria com a literatura, mas terminou por se tornar ela mesmo literatura, e os dadaístas são clássicos hoje em dia. Minha própria poesia defronta-se com esse problema. O poema que acabei de ler, por exemplo, era um tipo de depoimento quando eu o estava escrevendo. Eu nem sabia o que estava fazendo, mas agora ele foi

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 105.

impresso num livro e eu o estou lendo para uma gravação em vídeo e nós o estamos discutindo aqui como se fosse algum tipo de documento. Esta era a última coisa a passar pela minha cabeça enquanto eu o estava escrevendo.”

... “Nunca pretendi que minha poesia fosse alguma espécie de demolição da poesia. Eu considero a poesia muito importante e se você a destruir, precisará inventar outra coisa para que possa tomar o seu lugar para todos nós, e esta coisa provavelmente vai ser poesia. O que eu quero fazer, realmente, é estender a poesia mais do que derrubá-la, torná-la mais inclusiva e diversa. Penso que a poesia deve ser uma nova experiência.”<sup>64</sup>

O tom reflexivo do depoimento impede a completa identificação com as críticas ferinas de Jameson, Eagleton e Enzensberger contra a “neovanguarda pós-moderna”. Se Ashbery não acredita mais no projeto radical das vanguardas, ao mesmo tempo sente dificuldade em criar “produtos” sólidos como as mercadorias. O poema continua sendo expressão do novo, momento lírico fugaz. A arte tem o seu lugar indispensável e nada pode substituí-la. Os procedimentos formais antes considerados chocantes são para Ashbery, parte de uma tradição poética que ele pode explorar. Ao que parece, os leitores ainda não incorporaram tão naturalmente as formas irreverentes do modernismo, e seus resultados permanecem incompreendidos. Ressalto, porém, que o tom de seus poemas difere grandemente dos dadaístas e futuristas. Como na crise maneirista, embora a técnica de pintura fosse a mesma do Renascimento, ainda mais extremada, os sentimentos apontavam para outras tensões, que só a maturidade auto-reflexiva poderia aprofundar.

Questionando o “status” da arte, reflete sobre a ambiguidade da obra, que é expressão criativa mas também objeto de culto institucional:

“A maioria das coisas inconsequentes são belas de alguma forma, e a inconsequência é o que faz a arte experimental ser bela, assim como as religiões são belas, por causa da forte possibilidade de que sejam fundadas no nada... Eu também sinto isso mesmo em relação à obra de grandes pintores modernos, como Jackson Pollock ou Mark Rothko. Agora, todo mundo os aceita como artistas importantes, e no entanto, será que seu trabalho tem algum valor? Há uma possibilidade de que não, embora eu acredite que sim e deseje que ele seja real. Mas, penso que parte da força de sua arte está, na verdade, nesta dúvida - se há realmente arte ali.”<sup>65</sup>

Não há dúvida de que tal questão aponte para uma reelaboração das vanguardas, que permitiram essa ampliação de território na esfera da criação. A idéia dos “vasos

<sup>64</sup> A. Poulin Jr. “The Experience of Experience: A conversation with John Ashbery”, *Michigan Quarterly Review* (1981, verão, v. 20-3), p. 249-250.

<sup>65</sup> Entrevista reproduzida de programa de rádio. O interlocutor não se identificou. “An Interview with John Ashbery”, *American Art Today*, I (Washington: Forum Series, 1982), cit por G. Ward. *op. cit.*, pp. 162-3. No ensaio “The Invisible Avant-Garde”, em *Reported Sightings*, Ashbery retoma essa idéia. Ver p. 391, em que comenta mais extensivamente a vulnerabilidade de Pollock que, ao arriscar a idéia de arte, torna-se tão atraente.

comunicantes” entre a vigília e sonho, a desautomatização, criando novos campos de associação estranhos à lógica do real estabelecido pela sociedade em que vivemos, disseminou-se. Mas, como bem apontou Habermas, deu-se uma tentativa de casamento desigual entre o campo estético e os outros, que não se transformaram.

Em seus artigos sobre pintura, Ashbery afirma sempre que a ascendência da arte contemporânea está no Surrealismo. Vê, entre os quadros de Miró e os de Pollock, Motherwell, Rothko, uma clara contiguidade. Na verdade, só os expressionistas abstratos realizaram o que os surrealistas propuseram, pois, enquanto os escritores praticavam a escrita automática, os pintores precisavam desenvolver uma técnica refinada para representar imagens oníricas (que influenciou o conteúdo com um certo cerebralismo, especialmente no caso de Dali e Magritte). O “action painting”, ao aproximar a obra do gesto, chegou muito mais perto do ideal de espontaneidade preconizado nos manifestos de Breton, pois conseguiu criar uma forma que não restringe a expressão.

Artistas tão diferentes como Cornell e Tanguy, à primeira vista em nada relacionados, também são, para Ashbery, ambos descendentes do verdadeiro espírito surrealista, aquele que amplia o “espaço dos sonhos” em que vivemos, capazes de recuperar a dimensão livre da percepção infantil, que vê com o mesmo encanto uma bolinha de gude rolando ou a passagem de um cometa. Sem o constrangimento da perspectiva analítica, recuperam o sem-fundo do supra-real.<sup>66</sup>

Para compreender o desejo de Ashbery de reencontrar e superar o Surrealismo, precisamos refletir sobre o quadro maior de retomada das vanguardas encetada nas décadas de 60 e 70, especialmente nos E.U.A. Como se repetir a experiência a tornasse dominável e então, poder-se-ia encontrar uma saída para o impasse colocado pelo desafio sem volta da ruptura encetada no começo do século. Mas, não se trata de uma volta pura e simples. Vamos repensar rapidamente alguns paradoxos do modernismo.

Em primeiro lugar, o modernismo não é de forma alguma um bloco, e, a partir dele, também a arte contemporânea apresenta linhas muitíssimo diversas. O desenvolvimento de tendências contraditórias levou a pelo menos duas grandes correntes, que apontaremos.

---

<sup>66</sup> Em seu livro *Reported Sightings*, op. cit., ver especialmente os artigos “Space and Dream”, “Joseph Cornell” e “Yves Tanguy”.

Embora o futurismo italiano, primeira ruptura violenta com o século XIX, tenha sintetizado tantos traços da arte moderna, tais como a velocidade, a simultaneidade, as justaposições abruptas, o grafismo inovador, os happenings e performances, a música dissonante, e outros, na literatura sua contribuição mais importante está contida nos manifestos e nos relatos dos saraus escandalosos. A poesia de Soffici, Marinetti e Palazzeschi, também têm momentos altos como poesia, mas hoje os manifestos ocuparam quase toda a cena porque a mensagem essencial desta ruptura era questionar a arte como esfera autônoma, voltando-se contra o esteticismo do século XIX. Assim como abominavam a Arte com A maiúsculo dos simbolistas, rebelavam-se contra a apropriação burguesa reificada da arte nos museus, academias e mercado de leilões. Ao lutarem contra esses que também são os inimigos dos simbolistas, incorporaram, em seu paroxismo de negatividade, um traço do esteticismo anterior, que é a recusa ao “realismo”, buscando, no entanto, solução na luta por um mundo novo. Sabemos que fracassaram nesse intento mas, apesar disso, criaram uma nova liberdade estética. Não superaram a lógica sistemática da sociedade capitalista nem romperam a barreira que separa o coletivo do individual, mas abriram para a cultura a possibilidade de incorporar o inconsciente, o acaso, o popular... à linguagem. Podemos detectar em todo o século XX a influência forte dessa nova mentalidade estética, como se fosse uma vanguarda a longo prazo, que fosse amainando o vigor de seus programas mas frutificasse de formas não esperadas.

No futurismo russo, justamente os poetas mais engajados com a divulgação da língua transracional (*zaum*), Burliuk e Kruthchônikh, produziram, de um lado manifestos de impacto e, de outro, poemas interessantes mais do ponto de vista histórico do que literário. Maiakóvski e Khlebnikóv se destacam justamente porque não seguem à risca o programa que ele mesmos tão ferveridamente propagaram. Assim, na produção irregular de Khlebnikhov encontramos ecos de Púshkin, e em Maiakóvski é evidente a tensão entre o ritmo cortado, as imagens elípticas, a-sentimentais, e a angústia de fundo romântico. Entre os dadaístas, Tzara só escreve boa poesia quando adiciona ao seu programa de puro acaso alguma escolha. A força da poesia de Pound está justamente quando incorpora ao cerebralismo dos manifestos vorticistas seu próprio pathos em relação à modernidade. A melhor poesia de Eluard conjumina aos traços surrealistas,

romantismo e simbolismo. Benn e Trakl não sabiam que eram expressionistas, e quando os poetas alemães se auto-nomearam, o movimento já perdia sua força.

A outra “corrente” modernista retomou a tradição, continuando, de um lado, o esteticismo simbolista em que não ocorria destruir a arte mas, de outro, recuperando procedimentos propugnados pelas vanguardas. Eliot, Rilke, Yeats, Valéry incorporaram alguns aspectos das pesquisas das vanguardas sem empunhar a bandeira radical.

O Surrealismo, movimento tardio que se prolonga no pós-guerra, continua o espírito revolucionário das vanguardas e convive com a austeridade de poetas como Auden e Drummond, de sintaxe ordenada, linguagem sóbria, com os pés fincados no prosaico. Se da primeira levada modernista, todos herdaram a liberdade de conjugar tons diversos - a incorporação da linguagem popular, entre outros - enquanto uns continuam trabalhando na direção do discurso onírico, das justaposições abruptas e sentidos indeterminados, outros escrevem de forma mais meditativa e concatenada.

A marca das vanguardas imprime-se sobre o século XX de modo gradual e irregular.

É pertinente perceber como a arte dos anos 50-60 volta ao discurso das vanguardas com graus diferentes de ingenuidade: uns achando que a arte deve realmente isolar-se do mercado, outros procurando anular a diferença entre arte e cultura de massas, outros ainda utilizando formas da vanguarda estetizadas, sem acreditar na morte da arte.

No Brasil, por exemplo, a poesia concreta retomou *ipsis litteris* certas afirmações futuristas: o internacionalismo, o apelo da tecnologia moderna, as palavras em liberdade e a morte do verso, o objetivismo, a abstração na pintura, a música eletrônica, a condenação da literatura acadêmica, o grafismo... Embora o espírito dominante não seja igual em ambas as correntes (pois aqui acreditava-se na importância de um paideuma, por exemplo), há, entre os pontos comuns, também este da influência disseminada de um padrão estético veiculado através de manifestos, entrevistas e textos críticos. De tal forma que, na produção de poetas brasileiros contemporâneos muito diferentes entre si, percebe-se, *in nuce*, nuances concretistas, mescladas à influência de um João Cabral, de um Drummond, da música popular, por exemplo. Por outro lado, os que ainda insistem numa poesia típica do movimento parecem, em geral, crianças brincando com a linguagem de forma engenhosa e superficial, repetindo fórmulas sem propostas.

Nos E.U.A, bem percebe Andreas Huyssen<sup>67</sup>, a cultura modernista do começo do século aproximara-se da corrente mais construtiva, que chamaríamos de pós-simbolista. Para um país novo, era necessário ampliar e consolidar a idéia de arte. Nenhum dos grandes escritores das primeiras décadas compartilha a bandeira vanguardista de destruição da instituição-arte. A revolta contra os museus e o consumo do objeto artístico só vai acontecer nos anos 60, caracterizados pela disseminação das performances e happenings, as instalações, a arte ambiental, o teatro participativo, a valorização da cultura pop. A idéia de uma contracultura, à margem do sistema, em que se poderia criar uma sociedade alternativa, retomou justamente muito das características da vanguarda dos anos 20. Ressuscitava-se o espírito anti-tradição, até com certa carga da mesma ingenuidade.

Por não ter tido um dadaísmo e um surrealismo autóctones, reflete Huyssen, a sensação de novidade foi maior. Ao mesmo tempo, os artistas desse período não desconheciam seus antecessores europeus, alguns deles ainda vivos, outros tendo morado nos E.U.A., como Duchamp, Picabia e Breton. Agora a situação social era outra: a cultura de massa, o consumo, a produção em série, os meios de comunicação, estavam num estágio muitíssimo mais avançado do que no começo do século. Mandar para o museu um *ready-made* não poderia ter o mesmo impacto do primeiro urinol. Assim, o paradoxo desse período é buscar na tradição iconoclasta das vanguardas o alento para a recuperação da ruptura, que tem duas faces inextricáveis: negação de um passado para recuperar outro, em nome do presente.

O lugar de Ashbery na cultura parece-me duplo: de um lado, um “perlaborador” do Surrealismo que, possivelmente, antecipa outra noção de literatura e realidade. De outro, um leitor da tradição poética norte-americana, influenciado pelo espírito meditativo de Stevens. Enquanto um tenta capturar os breves “moments of insight”, outro inquire seu destino. Por isso, grandes críticos como Bloom e Perloff enfatizam no mesmo poeta aspectos diferentes: um vê o ruminativo e outro a indeterminação.

Como já frisamos, “Self-Portrait” pertence à segunda linhagem. Se nele, não há, em verdade, ilogicidade, o assunto do poema é justamente a dificuldade de representar.

---

<sup>67</sup> “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70” em Josep Picó (ed.) *Modernidad y postmodernidad* (Madri: Alianza Editorial, 1988)



c) *Outras leituras e influências heteróclitas:*

Auden lecionava nos EUA no período da formação universitária de Ashbery, e tornou-se bastante próximo dos jovens poetas de seu grupo. O'Hara e Schuyler foram leitores em suas aulas, e Ashbery escreveu sua monografia de formatura sobre este poeta. Como Auden, Ashbery interessou-se pelos limiares da consciência e as zonas fronteiriças do discurso, por isso a ironia e a indeterminação. Bem mais discretamente do que Auden, Ashbery também indica sua homossexualidade.<sup>68</sup>

É evidente que ambos são poetas diferentíssimos. A forma constricta e elegante de Auden é estranha a Ashbery. A defesa de posições filosóficas, religiosa ou políticas

---

<sup>68</sup> Ashbery não milita explicitamente pela sua condição. Em um texto em que alude ao homossexualismo de um escritor surrealista que se suicidou, René Crevel, refere-se à raridade desta opção, e defende a liberdade de conduta sexual de uma forma um tanto distanciada. Critica Breton por seu autoritarismo nesse aspecto: "Liberdade sexual, ele proclamava, significava todo tipo concebível de ato sexual, excetuando-se a homossexualidade" ... "Esta exceção pode parecer desimportante, visto que a homossexualidade afeta uma parcela relativamente pequena da humanidade, mas restringir alguma coisa que se declara como "total" é torná-la o seu oposto limitado"... "parece óbvio que Crevel deve ter se sentido como um exilado na terra prometida que ele ajudou a descobrir." ("The Heritage of Dada and Surrealism", em *Reported Sightings*, op. cit., p. 6)

Num momento histórico em que os homossexuais americanos tanto tem combatido pelos seus direitos, tal universalismo e discrição provém de uma firma crença na poesia como uma experiência que possa atingir o maior número de pessoas (em muitas entrevistas ele enfatiza esse pensamento), num desejo de pertencer a um coletivo pela linguagem, minorando seu papel como indivíduo idiossincrático. As ambiguidades de seu texto, as múltiplas vozes, as trocas de sujeito, a linguagem que varia "do botequim à filosofia alemã", fazem pensar em personas variadas, quase que sobre-humanas de tão gerais, como se a pessoa do escritor transmigrasse para outros espíritos. Só mesmo a certeza muito arraigada de sua liberdade como indivíduo poderia levá-lo a ignorar o lugar de minoria e desejar, ao contrário, pertencer inteiramente a todos os homens. (Será que não é por acaso que a idéia da morte do autor é tematizada por Barthes e Foucault?). Nesse sentido, o "comunismo" de Auden também foi herdado por Ashbery não como projeto político mas mental e espiritual.

Talvez da construção poética poder-se-ia inferir um narcisismo reflexivo. Certo retraimento que Geoff Ward, estudioso inglês da Escola de Nova York assim interpreta: "Não há nenhum auto-retrato vívido em sua poesia"... "Ele tanto pode ser identificado com Patolino quanto com Parmigianino. Nem é ele o 'poeta gay': em medida ainda maior do que na obra de Auden, os pronomes de sua poesia são eminentemente transferíveis, em reconhecimento e aceitação de seja qual for a experiência que um leitor possa insuflar na escrita de forma a trazê-la à vida. Talvez mais do que qualquer outro poeta moderno, ele estende o perímetro do que o poema pode incluir em termos de empatia, tão amplo quanto possa ser alcançado antes que caia inteiramente em pedaços. Curioso por seguir as linhas de conexão, o leitor entra no poema para ter suas portas fechadas atrás dele. Um poema de Ashbery adotará com frequência uma expressão branda, como se fizesse sentido perfeitamente para si mesmo e quisesse muitíssimo se dar bem com o leitor"... "Ele é um mestre do abraço frouxo. No entanto, quero sugerir que apesar da matriz social burguesa de sua poesia, e ao lado de suas atitudes emocionais e comportamentais de desinteresse pelo eu, lá no fundo da amplitude de imaginação que reside em grandes poemas como 'Pyrography' e 'A Wave', existe um repertório de atitudes e procedimentos que, embora não pertençam exclusivamente ao escritores homossexuais, tem a ver com o olhar à margem das coisas, para onde vão os excluídos." (*Opus citatum*, p. 125)

Sob esse aspecto, um dos traços controvertidos de sua poesia é que todo verso que se refere ao amor, quando caracteriza os sujeitos, trata do casal homem-mulher. Por isso, resolvemos não explorar este filão biográfico, que parece não interessar ao autor e que ele rejeita como redutor.

precisas não poderia ser mais alheia ao seu universo. Além disso, Auden parece estranhar o imaginário surrealista, as imagens esquisitas, que compara a Rimbaud. Em carta a O'Hara, Auden critica o excesso de relações não-lógicas na poesia, que provocam “mera surpresa e, ao fim, fadiga.”<sup>69</sup>. Ele não mantém simpatia especial pela linha surrealista ou espontânea da poesia moderna.

No entanto, Ashbery insiste em muitos depoimentos que considera Auden, mais do que Stevens, seu verdadeiro “pai” poético. O que posso perceber de comum, além da gratidão pelo professor inteligente que com certeza o apresentou à grande poesia e o incentivou a escrever, é uma certa atitude entre cética e humorada em relação à vida, uma atualização do dândi, que procura sempre o mais refinado e tem horror ao fanatismo grosseiro. O gosto por palavras e sintaxe arrevezadas, a riqueza das associações de imagens, com sabor de barroco inglês (uma construção intelectual em nada espontânea, note-se bem), os “second thoughts” que livram o poema de ser fluxo onírico puro, o cômico sofisticado, os sentidos inconclusos - enfim, é possível encontrar, especialmente no primeiro Auden, o que teria encantado Ashbery.

Por isso é tão complexo rastrear a ascendência de Ashbery. Poderíamos concluir, à primeira leitura, que ele nada herdou, por exemplo de Eliot e do New Criticism diluídos do pós-guerra. E menos ainda, dos discípulos de Lowell e Berryman, que reeditaram o eu ensimesmado, apaixonado, místico ou irado. Leitor de Williams e Stevens, volta-se para a clara imagem. Leitor dos surrealistas, abre-se à liberdade de formas e associações. No entanto, a poesia, quando madura, não se vincula a campos limitados, excluindo outros como fora de seu escopo. Na sua origem, Ashbery leitor de poesia é atraído por muitas tendências. Entre ele e Eliot, por exemplo, há pontos comuns evidentes: a crença no passado e na tradição como fontes, a meditação sobre o tempo, o gosto pelo nonsense, a passagem súbita do agora para o absoluto. Aqui, aliadas ao manejo da sonoridade, ironias secas típicas do humor sardônico de Eliot:

“The monkish and the frivolous alike were to be trapped in death’s capacious claw  
But listen while I tell you about the wallpaper”  
(“The Ecclesiast”, *Rivers and Mountains*)

Ou:

““He clap’d me first during the eclipse.  
Afterwards I noticed his manner  
Much altered. But he sending

<sup>69</sup> Citado por M. Perloff. *op. cit.*, p. 250. Este Prefácio de Auden não foi mais reproduzido nas edições posteriores de *Some Trees*.

At that time certain handsome jewels  
I durst not seem to take offence.”

In a far recess of summer  
Monks are playing soccer.”

(“The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers”, *Some Trees*)

Pelos títulos, pode-se deduzir ainda a influência de poetas metafísicos ingleses - e talvez por aí é que reconheçamos a voz eliotiana (“As You Came from the Holy Land”, “As One Put Drunk in a Packet Boat”, “The Picture of Little J.A. in a Prospect of Flowers”<sup>70</sup>).

No entanto, uma diferença importante entre Ashbery e o New Criticism é que este deu origem a uma poesia refinada e sutil, em que o artesanato formal era altamente prezado e o sentido precisava ser escavado com finos instrumentos de análise, até chegar-se à “resposta”. Embora Auden não partilhasse da ideologia passadista de Eliot, muito da sua forma de construção atende aos pressupostos desta escola crítica. Ao que tudo indica, tal postura foi perpetuando-se na Inglaterra pela década de 50 afora, por exemplo, nos acadêmicos “The Martians”. Poetas como Craig Raine construíam quebra-cabeças para o leitor culto, comenta Ward. Ainda que inteligente, tal poesia viciou-se em certos conceitos pós-simbolistas, sem a profundidade existencial daqueles.

Nesse sentido, Harold Bloom tem carradas de razão quando minimiza a influência inglesa sobre Ashbery e releva a liberdade de pioneiro whitmaniano. Por outro lado, a antipatia que este crítico nutre pela linha eliotiana da crítica e a ênfase que coloca nos valores românticos de criação podem prejudicar seu julgamento.

Ainda, não se pode subestimar, em Ashbery, as alusões à cultura de massa, aos quadrinhos, e a todo tipo de leitura, como os contos de fadas, as sagas, a literatura vitoriana, enfim, tudo lhe interessa e pode servir como base para sua inspiração, que incorpora muitas referências a serviço da mesma obsessiva ruminação sobre o tempo e o eu. Na pintura, ao lado de sua preferência por Kitaj, Michaux, de Kooning, há em seus artigos uma boa parte de referências a exposições de artistas de linhas diferenciadas, como Fairfield Porter e Jane Freilicher, considerados tradicionais ou fora do circuito em evidência. Essa mesma liberdade de opinião vai predominar nas suas leituras, que vão desde elizabetanos pouco prezados até poetas neo-clássicos desconhecidos do século XVIII.

<sup>70</sup> O primeiro de Walter Raleigh e os dois seguintes de Andrew Marvell.

Desse cadinho improvável, uma voz muito singular.

Ashbery, embora reconheça fontes literárias soterradas em seus versos, frisa que elas não são a chave que esclareceria o poema. Seu desejo, inclusivo e pouco propenso à completude, é expandir a linguagem, incluindo, como um aspirador (diz ele), muitos níveis de passado e presente, literários ou cotidianos, para “democratizá-las”. Conta, em entrevista,<sup>71</sup> como compôs “At North Farm” (*A Wave*), e relembra vários ecos de leituras por trás dos versos, desde o clima de romances e filmes de aventura até o folclore nórdico (no qual os duendes devem receber um prato de leite à noite para propiciar fartura). Ao lermos o poema, podemos perceber o que ele quer dizer, pois, apesar de tantos possíveis ecos romanescos, o sentido parece ligado ao encontro com o destino, amor ou morte:

“De algum lugar, alguém viaja furiosamente na tua direção  
 Numa velocidade incrível, viajando dia e noite,  
 Por nevascas e o deserto quente, cruzando torrentes, por passagens estreitas.  
 Mas, saberá ele onde te encontrar,  
 Reconhecer-te-á quando te vir,  
 Dar-te-á aquilo que tem para ti?”

Quase nada cresce aqui,  
 Contudo os celeiros estão rebentando de farinha,  
 Os sacos de farinha empilhados até as vigas.  
 Os riachos fluem com doçura, engordando os peixes;  
 Pássaros escurecem o céu. Será que basta  
 Colocar o prato de leite lá fora à noite,  
 E já começamos a pensar nele, às vezes,  
 Às vezes e sempre, com sentimentos ambíguos?”  
 (Na Fazenda Norte)<sup>72</sup>

<sup>71</sup> David Lehman. “John Ashbery, The Pleasures of Poetry”, *New York Times Magazine* (16 de dezembro. 1984)

<sup>72</sup> “Somewhere someone is travelling furiously toward you,  
 At incredible speed, traveling day and night,  
 Through blizzards and desert heat, across torrents, through narrow passes.  
 But he know where to find you,  
 Recognize you when he sees you,  
 Give the thing he has for you?”

Hardly anything grows here.  
 Yet the granaries are bursting with meal,  
 The sacks of meal piled to the rafters.  
 The streams run with sweetness, fattening fish:  
 Birds darken the sky. Is it enough  
 That the dish of milk is set out at night,  
 That we think of him sometimes.  
 Sometimes and always, with mixed feelings?”

\* \* \*

Gostaríamos de destacar, ainda, um de seus ensaios, escrito para a *Art News*, por ocasião de uma exposição de Jasper Johns em 1966, um dos artistas que Ashbery aprecia e conhece pessoalmente. Já nos referimos a esse artigo anteriormente e agora comentaremos outros trechos que, em nossa opinião, revelam muito do que pensa Ashbery sobre a criação artística.

Uma característica que ele ressalta nos quadros do pintor é a relação com o espectador, excluído da empatia e compreensão, mas olhando a “bateria sendo carregada”. Em seus últimos quadros, Johns teria dado um passo a mais: agora o espectador vê a energia concentrada, enigmática, explodir. Ashbery já havia dito algo semelhante sobre Gertrude Stein e sua capacidade de criar longos cursos aparentemente monótonos que agiam como acumuladores de energia. Assim, Ashbery destaca o momento da experiência como passo necessário da arte. Embora sinuoso e hermético, procura o seu ápice de sentido. A estratégia de Jasper Johns para induzir esse efeito é “uma atmosfera carregada de convites e exclusões conflitivas” que, “apesar de sua insociabilidade, sua recusa em satisfazer ou desapontar nossa noção do que pinturas deveriam ser, sua existência como pinturas nunca está em questão”. O espectador é confrontado com um quadro carregado de alusões, disforme e incoerente, em que as linhas de tensão principais são contrabalançadas por objetos aleatórios para quem vê, como muitos dos poemas de Ashbery, em que o leitor se concentra e se dispersa, entende e não entende, é atraído e afastado, muitas e muitas vezes. E sempre sabe que o poema existe como tal e o desafia, irônico no sentido de “sem síntese”.

E afinal, pergunta-se o resenhista, sobre o que são todas essas pinturas?

“Precisamente [sobre] esses conflitos, esses conflitos conflitantes, entre coisas de tipos diferentes e entre coisas individuais dentro desses tipos, que projetam uma impressão poderosa da simultaneidade de eventos conforme vão acontecendo à nossa volta, e a textura da realidade.”

E o artista confirma a reflexão do poeta:

“Estou interessado pelo fato de uma coisa não ser o que era, pelo seu tornar-se algo distinto do que é, pelo momento em que se identifica uma coisa precisamente e pelo deslizar daquele momento, por qualquer momento ou fala e o seu deixar ir.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> John Ashbery. “Brooms and Prisms”, *op. cit.*, p. 59.

Percebe-se aí uma identidade de proposta estética, ao menos nesses dois aspectos: um desejo tantas vezes reiterado por Ashbery de mimetizar a trama flutuante do real em suas contradições e, ao fazê-lo, tentar abrir-se para o devir.

\* \* \*

Quando perguntado, Ashbery prefere associar sua forma de compor à música. De fato, chega mesmo a escrever sob a influência da escuta prolongada de uma sonata ou concerto. Compara sua produção poética ao clima móvel, contínuo, da música, como sentenças de sentidos prolongados: “the way music passes, emblematic/Of life and how you cannot isolate a note of it/And say it is good or bad. You must/Wait till it’s over.” A velocidade das impressões na mente, em ritmo deslizante, que o obriga a “descarrilhar” tantas vezes o sentido, tem, para ele, associações com as hipóteses sonoras que se contorcem e distendem na música. Consciente de que sua poesia não oferece um “tableau”, ressalta que embora tantas memórias possam se fundir num único instantâneo, o momento continua a fluir, como um quadro movente sobre o qual uma “ação abstrata” é traçada em pinceladas obtusas e ásperas (“Syringa”, *Houseboat Days*).

Além da admiração por John Cage, também sente afinidade com Merce Cunningham. A improvisação, a falta de um plano totalmente pré-concebido para a obra, cuja realização integral dá-se somente no momento da performance, desmontam a definição de arte como configuração de objetos pré-figurados fixos, visto que a vivência do público receptor e do ambiente influenciam a orientação daquele evento artístico. Em *Silence*, Cage define sua concepção de criação musical, não muito distante de declarações do poeta:

“E qual é o propósito de escrever música? Um deles, claro, é poder não lidar com propósitos mas sim com sons. Ou, a resposta precosa tomar a forma de um paradoxo: um “purposeful purposelessness” ou um jogo sem propósito. Este jogo, porém, é uma afirmação da vida - não uma tentativa de descobrir ordem no caos ... mas simplesmente uma forma de acordar para a vida que estamos vivendo, que é tão excelente uma vez que afastamos nossa mente e nossos desejos para fora de seu caminho e deixemos que ela aja por si mesma.”<sup>74</sup>

Como sabemos, as idéias sobre o acaso se desenvolvem na música ocidental especialmente por volta dos anos cinquenta, época em que Ashbery começava a

---

<sup>74</sup> Citado por M. Perloff, *op. cit.*, p. 310.

escrever. Stockhausen amadureceu a percepção de que tanto o aleatório quanto o não aleatório devem conviver, como na natureza, em que a ordem dos céus é previsível e necessária, enquanto, na escala mais miúda da vida o repentino e a virada intuitiva precisam respirar. Ao mesmo tempo, também não vê contradição entre finalismo e não finalismo, pois morte e infinito convivem. Tal concepção é claramente afinada com a obra de Ashbery. Em seu processo de criação inclui acaso e ordem programada e se move entre a procura de significado e o arbitrário, com o fito de penetrar em várias camadas da experiência e da língua: “Tenho procurado manter o significativo no mesmo passo do aleatório”... “o significativo não pode caminhar sem o aleatório e ambos precisam, de alguma maneira, ser reconciliados”.

## CAPÍTULO II: Um módulo para o vento:

### *a) Memórias na chuva:*

“And the great flower of what we have been twists  
On its stem of earth, for not being  
What we are to become, fated to live in  
Intimidated solitude and isolation”  
(John Ashbery, em “Fragment”)

Nesse tópico, gostaria de introduzir a poesia de Ashbery, comentando brevemente alguns trechos de sua obra. Minha intenção principal é ampliar o entorno do poema que vamos traduzir e analisar, “Self-Portrait in a Convex Mirror”, a partir de outras referências pertinentes que possam esclarecer nossa leitura. Sempre que possível, apresento a voz do poeta, dirigindo o meu trabalho ao recorte e agrupamento em torno de algumas tendências, com comentários sucintos. Escolhi versos que iam ao encontro do tema geral, esperando não prejudicar a riqueza de sua obra, mas destacar aspectos fundamentais. Por isso mesmo, inclinei-me principalmente para o pendor reflexivo em sua poesia. Selecionei poemas desde o início de sua carreira até a publicação dos *Selected Poems*, em 1985, pois este volume estabelece um marco que completa a fase à volta de “Self-Portrait”.

Não intento tirar conclusões interpretativas mas, seguindo o caminho do poeta, tão somente apresentá-lo.

Considerado desde o início um poeta obscuro, que fala de sensações e tons mais do que temas, Ashbery procura imitar os movimentos da consciência, inventando “tramas oníricas” (Marjorie Perloff), nas quais vislumbramos os sentidos em rodopio: a impressão em desenvolvimento.

Ele mesmo dirá, a respeito de seu trabalho:

“Não há temas ou assuntos no sentido usual, exceto um, muito amplo: a consciência individual confrontando ou sendo confrontada por um mundo de fenômenos externos. O trabalho é uma transcrição muito complexa mas, espero, clara e concreta, das impressões deixadas por estes fenômenos na consciência... Procedimentos característicos são as



elipses, mudanças frequentes de tom, voz”... “ponto de vista, para dar uma impressão de fluxo.”<sup>1</sup>

É voz geral da crítica observar o tom meditativo, os vaivéns da voz interior, algumas preocupações tipicamente filosóficas ou metalinguísticas. Perkins descreve a poesia “ruminativa” de Ashbery como “excursões interiores”, devaneios compostos por associações de idéias, filamentos de lembranças... enfim, “um registro escrito destes atos mentais”. Observa ainda que a “open form” relaciona-se com a percepção da infinitude da realidade, que torna cada particular uma acumulação sem fim, visto ter-se perdido o conceito de centro. Creio que embora Ashbery nunca chegue à síntese da experiência, não abandona a pergunta pelo sentido:

“Assim, esta é uma parte do assunto desse poema  
Que tem a forma da neve caindo:  
Isto é, que os flocos individuais não são essenciais para a  
importância do todo está se tornando um tal truísmo  
Que a importância deles é colocada novamente em questão, para ser  
negada mais adiante e de novo, desse jeito.  
Por isso, nem a importância do floco individual,  
Nem a importância da impressão inteira da tempestade,  
se tem alguma, é o que é,  
Mas o ritmo da série de saltos repetidos, do  
abstrato ao positivo e de volta, para um pouco menos  
diluído abstrato.”

(em “Os patinadores”)<sup>2</sup>

Como já mencionamos, o poeta usa o termo “semi-abstrato” para caracterizar sua forma de criação: sem a pretensão de elevar-se acima das miríades de particulares concretos, busca revelar aspectos enigmáticos das coisas. Por isso mesmo, as contradições convivem sem resolução finalizante. Diversamente da “nostalgia do

<sup>1</sup> Em James Vinson (ed.) *Contemporary Poets* (Nova York: St. Martin's Press, 1975), p. 36

<sup>2</sup> “This, thus is a portion of the subject of this poem  
Which is in the form of falling snow:  
That is, the individual flakes are not essential to the  
importance of the whole's becoming so much of a truism  
That their importance is again called in question, to be  
denied further out, and again and again like this.  
Hence, neither the importance of the individual flake,  
Nor the importance of the whole impression of the storm,  
if it has any, is what it is,  
But the rhythm of the series of repeated jumps, from  
abstract into positive and back to a slightly less  
diluted abstract.”  
(em “The Skaters”, *Rivers and Mountains*)

infinito”, de Mallarmé, não procura o livro do universo nem tangencia a angústia do nada. A partir do concreto da experiência, detendo-se ou desviando-se em cada momento da vida, Ashbery procura expressar o mundo, atingindo alguma generalidade. Em artigo sobre “La Vue”, de Raymond Roussel, descreve este poeta como “um prisioneiro [que], fascinado pela aparência da parede de sua cela, permanece transfixado pelo espetáculo ante seus olhos”<sup>3</sup>. As ranhuras do instante são tão variadas que é impossível apreendê-lo em plenitude; e se tentamos transcendê-lo com inquietações ontológicas, pouco conseguimos. Ainda assim, a possível lógica invisível não é descartada por Ashbery. No entanto, descobri-la é um anseio que se sabe de antemão irrealizável: “In the evening/Everything has a schedule, if you can find out what it is.” (“Two Scenes”).

Em muitos momentos, confirma a impressão de pouca simbolização de seus poemas, explicando seu processo criador pela sobrederminação do instante:

“Creio que qualquer um de meus poemas poderia ser considerado como um instantâneo do que está se passando na minha cabeça naquele momento - em primeiro lugar o desejo de escrever um poema, em seguida, me pergunto se deixei o forno ligado ou penso sobre onde devo ir nas próximas horas”.<sup>4</sup>

O ar de desafio destas palavras, que tratam o cotidiano como o mais fundamental para a atenção poética não significa auto-centramento mórbido ou negligência esnobe. Ao contrário, Ashbery parece abandonar-se à fragmentação do que o rodeia e aceitá-la *in totum* como matéria poética, sem forçar a continuidade entre um fato e outro para fazê-los contíguos e significativos em cadeia, numa disciplina extrema do caos.

Uma dupla face caminha conjugada: se a experiência do instante é privilegiada, a meditação prolongada sobre o tempo, o eu e a representação também perspassa o poema, dando-lhe esteio por trás da aparente anomia. A sensação dos instantes avançando para o futuro, é um assunto que o obseca: “A passagem do tempo vem se tornando, cada vez mais, o assunto de minha poesia, conforme vou envelhecendo”, comenta repetidas vezes. Ao contrário dos “Four Quartets”, de T.S. Eliot, em que a memória e a volta se acoplam à descoberta do desconhecido para constituir a identidade, aqui, navegar para frente, sentindo o tempo passar, dá-lhe, por vezes, uma sensação

<sup>3</sup> “On Raymond Roussel”, *Portfolio and Art News Annual*, 6 (1962), citado por M. Pcrloff, *op. cit.*, p. 261.

<sup>4</sup> Citado por David Kalstone, “Self-Portrait in a Convex Mirror” em Bloom, H. (ed.) *John Ashbery: Modern Critical Views*, *op. cit.*, p. 91-92.

exultante de liberdade. O momento inesquecível, de êxtase, é aquele em que sobrepuja as amarras da terra firme, deslizando para o futuro:

“[...] Here I am then, continuing but ever  
beginning  
My perennial voyage, into new memories, new hope and flowers  
The way the coast glide past you. I shall never forget this moment

Because it consists of purest ecstasy. I am happier now than I ever dared  
believe

Anyone could be. And we finger down the dog-eared coasts...  
It is all passing! It is past! No, I am here,  
Bellow the coasts, and even the heavens roar their assent”  
(em “The Skaters”, II, *Rivers and Mountains*)

O viajante desafiador, cortando amarras e rompendo a quilha, exulta confiante, e, por um momento de embriaguez, acredita na cumplicidade do próprio céu. Mas, nem sempre a relação com o escoamento do tempo o deixa tão venturoso. Muitas vezes, a liberdade de “construir a casa no futuro” pode produzir a ansiedade de estar no tempo errado, atrasado para encontrar a verdade, desvendar o mistério. Ou, perdido o lastro, mergulha-se na amplidão sem porto. No excerto do poema “As You Came from the Holy Land” (*Self-Portrait in a Convex Mirror*), essa ambiguidade:

“remember you are free to wander away  
as from other times other scenes that were taking place  
the history of someone who came too late  
the time is ripe now and the adage  
is hatching as the seasons change and tremble  
it is finally as though that thing of monstrous interest  
were happening in the sky  
but the sun is setting and prevents you from seeing it

out of the night the token emerges  
its leaves like birds alighting all at once under a tree  
taken up and shaken again  
put down in weak rage  
knowing as the brain does it can never come about  
not here not yesterday in the past  
only in the gap of today filling itself  
as emptiness is distributed  
in the idea of what time it is  
when that time is already past”

Próximos ou distantes demais para visualizar o real, incertos quanto ao que é ou não importante, vivemos, em sua poesia, eus flutuantes, sem uma paixão definida, imersos no particular ou ausentes e atrasados quando a mensagem chega. Esse descompasso entre o desejo de conhecimento e a velocidade das transformações, que torna quase impossível apreender o real está bem caracterizado em “Grand Gallop”:

“As long as one has some sense that each thing knows its place  
 All is well, but with the arrival and departure  
 Of each new one overlapping so intensely in the semi-darkness  
 It’s a bit mad. Too bad, I mean, that getting to know each just for a  
 fleeting second  
 Must be replaced by imperfect knowledge of the featureless whole,  
 Like some pocket history of the world, so general  
 As to constitute a sob or wail unrelated  
 To any attempt at definition. And the minor eras  
 Take on an importance out of all proportion to the story  
 For it can no longer unwind, but must be kept on hand  
 Indefinitely, like a first-aid kit no one ever uses  
 Or a word in the dictionary that no one will ever look up.  
 The custard is setting; meanwhile  
 I not only have my own history to worry about  
 But am forced to fret over insufficient details related to large  
 Unfinished concepts that can never bring themselves to the point  
 Of being, with or without my help, if any were forthcoming.”  
 (em “Grand Gallop”, *Self-Portrait in a Convex Mirror*)

A difusão rápida de informações incompletas, contraditórias - típica do mundo contemporâneo - encontra no poeta um receptor sensível, que percebe sua impotência em definir um lugar para o eu e para o outro, mas não paralisa sua contínua tentativa de registro e reflexão.

O movimento constante não elude, porém, a morte, sempre à espreita, num fundo escuro contra esse palco agitado, vazio de almas completas. Em geral, como também em “Self-Portrait”, há uma relação dúbia entre imobilidade e morte, fluxo e vida, entre edificação da obra e curso da vida.

Em “Forties Flick”, por exemplo, primeiro ele começa a contar uma estória desimportante sobre uma mulher abrindo a persiana e olhando lá fora os passantes, “wafer-thin pedestrians who know where they are going”, depois fechando, e observando como as ripas da janela estão um pouco inclinadas. Então, o poema inflete o rumo para uma descrição de uma mulher lendo num palco e o silêncio da noite, para

terminar com uma reflexão sobre a construção das tramas das histórias - como desenvolvê-las, o que excluir - e por fim:

“The indoors with the outside becoming part of you  
As you find you had never left off laughing at death,  
The background, dark vine at the edge of the porch.”

Já antecipávamos, pelo nome do poema, que trataria da passagem do tempo de vida. Num mesmo texto, acopla esta questão à própria feitura da vida-poema: persianas permeáveis, que não separam completamente o dentro e o fora mas o defendem do encontro com o que está atrás do palco no pórtico final.

Apesar disso, como já dissemos, não o consideramos um poeta trágico: não há, em geral, desespero ou mesmo niilismo. Uma discreta melancolia irônica, aliada até a alguma esperança e vivacidade: “precisamos mover-nos para frente/Para o espaço deixado pelas nossas conclusões.” (“Variations, Calipso and Fugue on a Theme of Ella Wheeler Wilcox”) Uma procura que não desiste: mesmo sem achados definitivos, continua, movida por desejo, curiosidade (e, também, no fundo, obrigação...).

Perkins considera problemático o impasse entre a desconfiança na coerência do real e a tentativa de forma artística. Se o poeta julga impossível abarcar a lógica da realidade em sua plenitude, para ele qualquer forma é, em última análise, deformada, pois não reflete a verdade inteira. No entanto, se ele se recusar à forma, não há produto estético. Em Ashbery, conclui o crítico, há uma “contínua expectativa de forma que é continuamente frustrada”<sup>5</sup>. O leitor pode observar o mesmo em relação aos significados: em muitos poemas começamos a entrever a lógica da sequência quando ela se dissolve ou torna-se absurda, frustrando a expectativa de sentido completo.

Uma de suas peças teatrais, *The Philosopher*<sup>6</sup>, é um exemplo cabal disso. Após construir cuidadosamente o suspense, Ashbery simplesmente interrompe a história, irritando tremendamente o leitor que esperava um desenlace, uma resolução. Assim também a poesia carece de fechamento, de conclusividade, embora haja trechos de revelações epifânicas que sobressaem como picos concentrados de sentido.

Perkins vê em Ashbery metáforas da realidade que lembram algo ininterrupto como o mar, o céu ou a neve caindo, a lembrar-nos da incessante movimentação e mistério do presente. Assim, qualquer enfoque que tentemos é sempre menor e mais pobre do que o

<sup>5</sup> D. Perkins. *op. cit.* p. 620.

<sup>6</sup> Em *Three Plays* (Vermont: Z Press, 1982).

momento vivenciado. Nossa expressão só pode, humildemente, apanhar alguns resquícios do universo: “detalhes, ainda que bastante completos, não conseguem dar uma idéia adequada do todo, e podem facilmente tornar-se fetiches”. Por outro lado, Ashbery também diz: “qualquer detalhe é um microcosmo do todo” (*Three Poems*), dois conceitos opostos e excludentes que, ao se sobreporem, impedem o enrijecimento do conceito finalizador. Esse contínuo vacilar das afirmações, “desdizer o que você diz enquanto está dizendo”, é concomitante ao movimento de dúvida e procura. Os paradoxos são, algumas vezes, resultado de impasses na escavação continuada das ruínas de tantos discursos, como se colidissem restos de culturas diferentes no mesmo sítio arqueológico, e fosse necessário amalgamar irreconciliáveis:

“There is no freedom, and no freedom from freedom” (em “Everyman’s Library”)

“Its truth is timeless, but its time has still/Not arrived” (em “The One Thing That Can Save America”)

“Each moment/Of utterance is the true one; likewise none are true” (em “Clepsydra”)

Uma forma possível de cercar um objeto com o olhar seria sobrepor vários pontos de vista no tempo, observando o desenrolar de cada coisa e sua relação com o ambiente. Ashbery também tenta esse caminho. Ou melhor, ao menos em “Self-Portrait” ele procura criar a sensação de movimento em fluxo e refluxo, como se o tempo se espraiasse sem perder contato com imagens de origem.

Stephen Fredman, ao comparar a sintaxe de grandes poemas em prosa norte-americanos do século XX, observa que a dificuldade da sintaxe de Ashbery advém da aparente completude lógica, que não é, de fato, confiável. Percebe ainda um modelo de construção semelhante ao de Roussel, que ele chama de “shifting frames”, isto é, parênteses entre parênteses, ou idéias entrelaçadas.<sup>7</sup>

Com esforço atravessamos a linguagem um tanto pedante, as elipses mentais, as ambiguidades em relação aos referentes pronominais (é, às vezes, dificultoso fazer sentido com um incompreensível “it” cuja correlação com a frase anterior pode variar). Quando pensamos que vamos entender, o poema segue outro curso. A sintaxe arrevesada é o correlato da complexidade de seu pensamento. O vocabulário precioso é

<sup>7</sup> Stephen Fredman. *op. cit.*, p. 114.

preciso ao mesmo tempo que um tanto absurdo. Perkins e outros críticos sugerem o movimento da mente em alta velocidade. No entanto, é inegável que o texto foi trabalhado, enriquecido, cortado, como esses grandes painéis de Kline e De Kooning, cuja textura irregular revela camadas anteriores, embora a impressão seja de espontaneidade. Na pintura, as camadas se entremeiam, desfazendo a figura. Aqui também, estratos se sobrepõem de fragmentos de narrativas, piadas, canções, frases banais, slogans, reflexões, reminiscências. A dispersão como forma mimetiza aspectos da vida cotidiana. Em entrevista, diz Ashbery:

“Penso que estamos constantemente no meio de uma conversa em que nunca terminamos nossos pensamento ou sentenças, e esta é a forma pela qual nos comunicamos, provavelmente a melhor forma para nós, pois é aquela que nós atingimos.”<sup>8</sup>

A dificuldade não é superável por uma leitura “esperta” pois a complexidade não é simplesmente retórica. Ao comentar a opacidade de seus poemas, ele argumenta que está procurando incluir tanto a ininteligibilidade quanto a inteligibilidade, no ato da compreensão:

“Eu acho que a minha poesia às vezes procede como se um argumento subitamente descarrilhasse e algo que iniciara claramente se torna, subitamente, opaco. É uma espécie de mimese de como a experiência vem até mim: à semelhança de como quando estamos a ouvir uma outra pessoa - um conferencista, por exemplo - que está a fazer todo o sentido mas que, de repente, envereda por qualquer coisa que nos escapa. O que provavelmente estou a fazer é a ilustrar a opacidade e como esta se pode abater subitamente sobre nós, mais do que estar a tentar ser deliberadamente obscuro.”<sup>9</sup>

O resultado é uma sensação incômoda para o leitor de poesia: o esquecimento. Não me lembro como começou o poema, o que havia lá atrás. “Fragmentos de memória”, só. Na verdade, “esquecimento” não seria o termo mais preciso. Talvez, “deslizamento da memória” fosse uma expressão adequada para explicar esse ir e vir aparentemente distraído entre algum tema (central?) e seus desdobramentos.

Roberto Echavarrén descreve a sensação que a poesia de Ashbery provoca no leitor:

<sup>8</sup> Entrevista com Piotr Sommer, “John Ashbery in Warsaw”, *Quarto* (1981), citada por Richard Stamelman em “Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s ‘Self-Portrait in a Convex Mirror’”, *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 15, 3, p. 629.

<sup>9</sup> Em L. A. Osti. “The Craft of John Ashbery: An Interview”. *Confrontation*, 9 (Fall, 1974), p. 174. Aproveitei a tradução já existente, no “Posfácio” escrito por António M. Feijó para sua coletânea, op. cit., p. 275-276.

“El testigo de una situación antigua ‘aterriza’ por así decir en un nuevo momento, pero lo contemplado, lo vivido antes, se ha borrado. El nuevo momento no tiene memoria, no tiene piedad con la memoria, obliga a recomenzar. El testigo, desprovisto de artefactos, tiene que iniciar el ‘capítulo’ siguiente, improvisar en el vacío otras acciones verbales. Tiene la responsabilidad de confrontar el instante. Explica, además, por qué no puede hacer otra cosa. Desde el punto de vista del escribir y del leer, los versos no resultan un rescate frente al olvido, exhiben, al contrario, el olvido y la pérdida.

El formato extenso desafía la capacidad de autorrepresentar, de estar presente ante sí mismo, de autoconocerse. No es posible reconstruir las marchas y contramarchas de un razonamiento, de un sueño, de un romance. Las versiones, los recuerdos, se contradicen, se mezclan, distorsionan, borran, Tanto el poeta como el lector comprueban que no controlan todas y cada una de las alusiones intertextuales puestas en juego por los versos antecedentes, ni pueden seguir cada vericuetto de los subsiguientes. La atención otorgada a un poema - en particular si es largo - será discontinua, fulgurante. Ni el poeta ni su público dejan de perderse, olvidando por un momento o para sempre los trozos leídos. Se encuentran *in media res*, no saben dónde están. Habitan un fragmento de frases y de libros.”<sup>10</sup>

A sensação de esquecimento produzida na leitura de Ashbery é distinta do imã solar de Baudelaire, a coletar como um trapeiro o lixo da cidade, buscando correspondências e analogias entre eles. Ashbery também recolhe impressões díspares, de todo tipo, mas a sua peculiar forma de configuração arranja com precisão alguns objetos e amontoa aleatoriamente outros. Este “mélange de tout” ou “bricolage” assemelha-se mais à impressão que hoje temos da vida, a qual Baudelaire transfigurava e depurava pela forma e pelo ideal, como se, de um vidro transparente, por isso vulgar, pudesse recriar em muitas cores o que via de sua janela, conforme sua própria luz.

Ashbery também trabalha e transforma seu material, agrupando-o para seus propósitos. Mas, diversamente dos simbolistas, aguça no leitor a percepção da alienação vinculada à ficção. Na terceira parte do “Self-Portrait” critica a arte por criar fantasias de harmonia e beleza, alimentadas pela fonte dos sonhos. Ao acordarmos num buraco vazio, descobrimos que estamos num cortiço. Aqui, faz um caminho diferente de Baudelaire, que acredita na possibilidade de pintar os vidros da mansarda com as cores do Inferno e do Paraíso. Ashbery nasceu depois da desilusão do Surrealismo e, como Habermas, sabe que a arte não mudou o mundo da vida: o sonho não se tornou ação. Talvez por isso procure não “reificar” a forma do poema, como se este fosse uma realidade adensada e

<sup>10</sup> No “Prólogo” à sua tradução bilingue de poemas de John Ashbery. *Como un Proyecto del que Nadie Habla/Like a Project of Which No One Tells* (México: El Tucán de Virginia, 1993), p. 10.



embelezada. Uma estrutura discreta marca sua moldura que, propositalmente, parece inconclusa, no sentido e na forma.

As características de falta de formalização, ênfase e repetição, são traços estilísticos significativos do desejo de anular a ilusão ritualística e circular da poesia tradicional<sup>11</sup>. As cenas e sequências interrompem-se, infiltradas por lascas de outros momentos. Por isso, o tom meditativo de contemplação ecfrástica é também ele minado pelos descarrilhamentos constantes.

O poeta muda do “eu” para “você” e “nós”, num procedimento que ele batizou de “floating pronoun”. Um exemplo dentre muitos de passagem rápida de uma pessoa a outra, que também revela as inquietações de Ashbery quanto à construção, da vida e do poema:

“For a long time I used to get up early.  
20-30 vision, hemorrhoids intact, he checks into the  
Enclosure of time familiarizing dreams  
For better or worse. The edges rub off,  
The slant gets lost. Whatever the villagers  
Are celebrating with less conviction is  
The less you. Index of own organ-music playing,  
Machinations over the architecture (too  
Light to make much of a dent) against meditated  
Gang-wars, ice-cream, loss, palm, terrain.

Under and around the quick background,  
Surface is improvisation. The force of  
Living hopelessly backward into a past of striped  
Conversations. As long as none of them ends this side  
Of the mirrored desert in terrorist chorales.  
The finest car is as the simplest home off the coast  
Of all small cliffs too short to be haze. You turn  
To speak to someone beside the dock and the lighthouse  
Shines like garnets. It has become a stricture.”

(“Bird’s-eye View of the Tool and Die Co.”, *Houseboat Days*)

Temos lampejos intuitivos de possíveis sentidos, mas predominam as imagens sem âncora que dizem, paradoxalmente, uma clara mensagem final: apesar do desejo evidente de liberdade sem peias e de enumeração caótica, isto é um poema: “It has become a stricture”.

<sup>11</sup> Richard Howard, “John Ashbery” em *John Ashbery: Modern Critical Views*, op. cit., p. 34-5.

Imagem recorrente em sua poesia é a mensagem ou carta que chega para mudar o destino pessoal, nunca lida a tempo. Há um adiamento da revelação para fora do poema, que, como nos contos de Kafka, não pode resolver uma inextricável alienação - da literatura e mesmo da própria vida, visto que toda tentativa de apreendê-la torna-se fetiche e prisão. Aqui, exemplos de mensagem salvadora inútil:

“Everything is being blown away;  
A little horse trots up with a letter in its mouth, which is read with  
eagerness  
As we gallop into the flame.”  
(em “A Last World”, *The Tennis Court Oath*)

“[...] It is this blank carcass of whims and tentative  
afterthoughts  
Which is being delivered into your hand like a letter some forty-odd years  
after the day it was posted.  
Strange, isn't it, that the message makes some sense, if only a relative one  
in the larger context of message-receiving”  
(em “Sortes Vergilianae”, *The Double Dream of Spring*)

“I feel as though I had been carrying the message for years  
On my shoulders like Atlas, never feeling it  
Because of never having known anything else. In another way  
I am involved with the message. I want to put it down  
(In two senses of ‘put it down’) [...]”  
(em “Friends”, *Houseboat Days*)<sup>12</sup>

Como em Kafka, a mensagem parece vir de outro reino ou espaço e, misturada a outras, nunca realmente alcançar o leitor, que sonha com ela ouvindo a brisa: há uma volatização dos sentidos no meio do texto e recuperações tardias, parciais.

Em alguns poemas de Ashbery, sentimos a força exploratória do pioneiro das pradarias, ampliando velozmente sua caminhada. A procura é frenética e domina o viajante, que não pode descansar, ou ver cada coisa com vagar. Ele é feliz em sua corrida que, no entanto, é prisão:

<sup>12</sup> O poema “Friends”, composto pela justaposição de uma situação de conversa desconfortável num banco, com o gerente, e sentimentos de solidão, desejo de fuga, alucinações, coincide com a observação de Lyotard sobre a duplicidade semântica da expressão “put down”: “S’il est vrai que la connaissance historique exige que son objet soit isolé et soustrait a tout investissement libidinal venu de l’historien, alors il est certain que, de cette manière de ‘rediger’ l’histoire, ne pourra resulter qu’une manière de la ‘réduire’. J’allègue ici les deux sens que dit ensemble le latin *redigere* et l’anglais *putting down*: coucher par écrit, et réprimer.” (“Réécrire la modernité”, p. 195)

“Como alguém que avança para frente vindo de um sonho  
 O forasteiro deixou aquela casa num passo apressado  
 Deixando para trás a mulher com o rosto em forma de ponta de seta,  
 E todos os que para ele olhavam interrogavam-se sobre  
 A estranha atividade à sua volta.  
 Com que rapidez os rostos se acendiam quando passava!  
 Era notável como ninguém dizia nada  
 Para deter o rio do seu passar  
 Subido agora a níveis de inundação, enquanto na calçada cheia de sol  
 Ou no resguardo de algum pátio  
 Ele gozava o seu prazer, selvagem  
 E meigo com aquilo que contemplava.  
 Mas todos sabiam que ele só via aspectos,  
 Que a continuidade era feroz para lá de qualquer sonho de duração  
 E virou a cabeça para o lado, e deste modo  
 A lição se espraiou pelo interior da noite:  
 Alegres os brilhos, e no escuro mais escuros ainda,  
 Embora de uma alegria imortal, apanhada naquela armadilha.”  
 (em “Parergon”) <sup>13</sup>

De fato, essa “continuidade feroz” que nunca chega a termo e o leva a ver “só...aspectos” o desliga da possibilidade de constituir um eu com lastros na memória e a planejar o seu trajeto. O prazer de avançar na noite é ambíguo.

Ao contrário de seus predecessores americanos, essa procura insaciável da alteridade é negação do eu inteiriço, dominante, auto-centrado. Ashbery tenta, através de uma

---

<sup>13</sup> “As one who moves forward from a dream  
 The stranger left that house on hastening feet  
 Leaving behind the woman with the face shaped like an arrowhead,  
 And all who gazed upon him wondered at  
 The strange activity around him.  
 How fast the faces kindled as he passed!  
 It was a marvel that no one spoke  
 To stem the river of his passing  
 Now grown to flood proportions, as on the sunlit mall  
 Or in the enclosure of some court  
 He took his pleasure, savage  
 And mild with the contemplating.  
 Yet each knew he saw only aspects.  
 That the continuity was fierce beyond all dream of enduring,  
 And turned his head away, and so  
 The lesson eddied far into the night:  
 Joyful its beams, and in the blackness **black**er still,  
 Though undying joyousness, caught in that trap.”  
 Terceira estrofe de “Parergon”, do livro *The Double Dream of Spring*, tal como traduzida por António M. Feijó, op. cit., p. 59-60, com pequenos “abrasileiramentos” de vocabulário (Obs.: a única diferença mais significativa é a tradução de “dream of enduring” para o qual ele prefere “devaneio de que durasse”).

purificação com vistas a renovar o eu, purificá-lo de seu encarceramento auto-consentido e alienado:

“E no entanto você se vê crescendo à volta da outra vida, pressuposta, com medo de sua inércia e com medo por você mesmo, intimidado e defensivo. E você se lacera até dizer: estas feridas são eu.” (em “O novo espírito”, *Three Poems*)

Bloom sugere que, na sua poesia, haveria momentos de “chama visionária” mesclados a opacidade e ceticismo. Este “contra-sublime” seria defesa contra a angústia da influência, uma revisão de Whitman: “Self-Portrait in a Convex Mirror” poderia ser o oposto de “Song of Myself”, ao esvaziar o eu de suas certezas. Um transcendentalista ao contrário, que não acredita plenamente na glória do eu.

Característico do poeta, dentro do espírito revisionário whitmaniano, é o desejo profético de uma comunidade de espíritos, a ser construída:

“E eu canto entre o desespero e o isolamento  
Sobre a chance de conhecer você, de cantar sobre mim  
Que é você. [...]

Eu prefiro “vocês” no plural, eu quero “vocês”,  
Vocês precisam vir a mim, todos dourados e pálidos  
Como o orvalho e o ar.  
E então eu começo a ter esse sentimento de exaltação.”  
(em “Uma benção disfarçada”) <sup>14</sup>

\* \* \*

Especialmente em seus primeiros livros as formas métricas *exóticas/ou, bem* convencionais são algumas vezes retomadas. Ashbery foi, desde o início, um experimentador curioso, que embora use preferencialmente o verso livre, também utiliza o poema em prosa ou formas raras como a sestina e o pantum. Essa variação formal é

<sup>14</sup> “And I sing amid despair and isolation  
Of the chance to know you, to sing of me  
Which are you. (...)

I prefer “you” in the plural. I want “you”,  
You must come to me, all golden and pale  
Like the dew and the air.  
And then I start getting this feeling of exaltation.”  
(em “A Blessing in Disguise”, *Rivers and Mountains*)

mais uma expressão de sua busca da possibilidade de explorar outras maneiras de sentir e pensar:

“Formas como a sestina eram, na verdade, estratégias para atingir áreas mais remotas da consciência. Eu uso as exigências realmente bizarras de uma sestina como uma ferramenta de investigação... Uma vez eu disse para alguém que escrever uma sestina era como dirigir morro abaixo uma bicicleta prendendo os pedais com os pés. Eu queria dar impulso a meus pés em lugares em que eles normalmente não o fariam”...<sup>15</sup>

Da mesma forma, o ritmo esquisito de Ashbery contribui para manter a atenção. Em “Self-Portrait”, por exemplo, a quebra do verso não obedece sempre às pausas respiratórias ou sintáticas usuais. Não se trata propriamente de “enjambement” mas de simples corte. A forma de ordenar o verso pode estar intrinsecamente ligada ao desejo de ritmar a própria vida para melhor apreendê-la:

“Postos sob uma luz enigmática, e movendo-se,  
Os nossos dias adotam uma tal reticência  
Que estas inflexões parecem a sua própria defesa.”  
(em “Algumas árvores”)<sup>16</sup>

Outras vezes, o uso de ritmo e rima causa um efeito cômico, aliviando os versos do peso de seu sentido com uma auto-ironia entre patética e gaiata. No poema “The Songs We Know Best” (*A Wave*), a forma satiriza a seriedade do conteúdo desde a primeira estrofe:

“Just like a shadow in an empty room  
Like a breeze that’s pointed from beyond the tomb  
Just like a project of which no one tells -  
Or didja really think that I was somebody else?”

Ou, em outro poema:

“Each hour has its color and forever gives place  
Leaving less than yon bird of itself a trace.  
In vain does memory attempt to store away  
The scent of its colors in a single bouquet  
Memory can but shift cold ashes around

<sup>15</sup> Citado por David Kalstone em “Self-Portrait in a Convex Mirror”, *op. cit.*, p. 92. Muito similar aos versos de Auden: “Benditas todas as regras métricas que proibem respostas automáticas./forçando-nos a segundos pensamentos, livrando-nos dos grilhões do Eu.” (“Poemas curtos II”, trad. de José Paulo Paes em sua introdução ao volume *Poemas - W.H. Auden*, *op. cit.*, p. 19)

<sup>16</sup> “Placed in a puzzling light, and moving,  
Our days put on such reticence  
These accents seems their own defense.”  
(“Some Trees”, no livro do mesmo nome)

When the depths of time it endeavors to sound  
 Never think that you may be allowed, at the end,  
 To say to yourself, 'I am of myself the friend,'  
 Or make with yourself a last reconciliation.  
 You will remain the victim of your hesitation"  
 (em "Some Words", *The Double Dream of Spring*)

\* \* \*

Proponho, nesse ítem, fazer algumas observações em torno da poesia de Ashbery, seguindo a ordem cronológica das obras.

Percebemos, já a partir do primeiro livro, reiterados esboços de preocupações que Ashbery continuará a desenvolver. Embora os poemas iniciais sejam menos complexos do que sua obra posterior, desde o começo Ashbery se coloca na posição de alguém que se desespera para configurar um objeto e se apropriar do mundo. Como um pintor abstrato, ele tenta se aproximar do rés do tempo, abraçando um trecho do fluxo.

Cito abaixo trechos de "The Painter", uma sestina em que o poeta narra a angústia de um artista que deseja pintar o mar com uma atenção tão intensa, que ele mesmo nada faria, deixando o próprio objeto ser o sujeito da representação:

"Sitting between the sea and the buildings  
 He enjoyed painting the sea's portrait.  
 But just as children imagine a prayer  
 Is merely silence, he expected his subject  
 To rush up the sand, and seizing a brush,  
 Plaster its own portrait on the canvas."

Depois de algumas tentativas, o pintor mergulha o pincel no mar, pensando conseguir, assim, o fim almejado. Enquanto isso, os espectadores do alto dos edifícios o desencorajam e escarnecem, até que, por fim, ele é "descriado" e se une misticamente ao mar:

"They tossed him, the portrait, from the tallest of the buildings;  
 And the sea devoured the canvas and the brush  
 As though his subject had decided to remain a prayer."

Numa linha análoga, "Illustration" descreve uma noviça que se prepara para se atirar do alto de uma igreja. Anjos e homem imploram que não o faça, mas ela responde, determinada:

"[...] 'I desire  
 Monuments,' she said. 'I want to move

Figuratively, as waves caress  
The thoughtless shore. [...]"

E se atira no vento que a despe e, como um ovo, ela desce, comparada à mariposa que se consome na chama. Nos dois poemas, há um desejo de entregar-se completamente ao mundo, em união mística, para melhor alcançar a totalidade, que prescinde do ponto de vista limitado da consciência.

Em "Le Livre est sur la Table", um homem coloca uma gaiola de pássaro perto do mar e uma mulher traça uma linha na areia. E pergunta-se o poeta:

"[...] Are there  
Collisions, communications on the shore

Or did all secrets vanish when  
The woman left? Is the bird mentioned  
In the waves' minutes, or did the land advance?"

O homem faz marcas no mundo, mas este talvez prossiga indiferente, ou quem sabe há alguma troca. Desde o começo, Ashbery se perguntava sobre a função da arte em relação à vida. Forma e conteúdo ecoavam mais agudamente a voz de Stevens.

Mas, dentro do escopo perseguido por Ashbery, cabem tanto os poemas que apresentamos acima quanto a inconsistência e incompletude de parte de sua obra inicial, que pode misturar algo solene com um jogo frívolo, o que parece ser a própria natureza da experimentação levada a cabo pelo autor. Seu segundo livro, por exemplo, é visto com muita reserva pelos críticos. Harold Bloom e Marjorie Perloff consideram *The Tennis Court Oath* como opaco e incoerente. Helen Vendler critica sua mistura de sentimentalidade e ostentação proposital.

Nele, Ashbery valeu-se de experimentos surrealistas, tais como extensas colagens fragmentadas em que literalmente não sabia o que estava dizendo. Ele conta que, nessa época, a música de Webern, Schönberg, Berio e Cage, a pintura moderna e o Surrealismo foram os seus principais parceiros de criação. Não há, porém, a dicção poética elevada que ainda se encontra em Breton ou Eluard. A heterogeneidade e confusão, conjugadas a textos banais extraídos do jornal fazem o livro "tedioso, sentimental, irrelevante" - adjetivos escolhidos por Perkins para designar essas longas colagens de frases que tentam reproduzir, quem sabe, o efeito da vida cotidiana moderna em sua insignificância. Sobre esse livro, diz Ashbery:

...“Desconstrução é hoje uma palavra popular; e não é a que eu aplicaria ao meu trabalho, não no sentido aceito, mas eu estava na verdade desconstruindo meu trabalho no sentido de desmontá-lo, e os pedaços jaziam à minha volta sem nenhuma conexão coerente...”<sup>17</sup>

Um título como “The New Realism” faz-nos supor uma preocupação similar aos surrealistas. Um trecho característico do “mood” de devaneio:

“The bars had been removed from all the windows  
 There was something quiet in the way light entered  
 Her trousseau. Wine fished out of the sea - they hadn't known  
 We were coming relaxed forever  
 We stood off the land because if you get too far  
 From a perfume you can squeeze the life out of it  
 One seal came into view and then the others  
 Yellow in the vast sun.  
 A watchdog performed and they triumphed  
 The day was bleak - ice had replaced air  
 The sigh of the children to former music  
 Supplanting the mutt's yelps.  
 This was as far as she could go -  
 A tavern with plants.  
 Dynamite out over the horizon  
 And a sequel, and a racket. Dolphins repelling  
 The sand. Squads of bulldozers  
 Wrecked the site, and she died laughing  
 Because only once does prosperity let you get away  
 On your doorstep she used to explain  
 How if the returning merchants in the morning hitched the rim of the van  
 In the evening one must be very quick to give them the slip.”

Embora tenhamos encontrado vários poemas de sentido desconexo como este, mesmo eles parecem uma junção de fluxo de consciência mais toques editoriais (como Ashbery descreve sua forma de compor). As “imagens sem âncora” vêm a nós como sensações de sonho.

Enfim, a voz própria de Ashbery precisava de momentos de afinação através da repetida experiência de montar e desmontar sua linguagem.

Alguns poemas desse livro não são tão “impossíveis” quanto avaliam os críticos. De fato, desde o início, a reflexão de Ashbery sobre a criação poética já conduzia a essa estética inusitada, bizarro compósito entre a meditação e a escrita automática, conjugando lucidez construtiva e impulso devaneante.

<sup>17</sup> Entrevista em *Quarto*, 17 (1981), cit. por G. Ward, *op. cit.*, p.111.



Cito um trecho do poema “How much will I Be Able to Inhabit the Divine Sepulcher” que está bem próximo das demandas dos versos que vimos anteriormente:

“[...] And we say goodbye

Shaking hands in front of the crashing of the waves  
That give our words lonesomeness, and make these flabby hands  
seem ours -  
Hands that are always writing things  
On mirrors for people to see later -”

De novo, a inscrição do signo humano, frágil e fugaz frente ao mundo: será que pode comunicar, escrevendo no espelho?

A entrega à arbitrariedade do acaso uma fraqueza-força poética de Ashbery repete-se em outros poemas como um sinal dos tempos: o desdobrar de sequências prolixas, cujo entendimento é praticamente impossível e cuja leitura pode ser monótona. Trata-se do desafio do “scriptible”: ele vai enfrentar campos inexplorados, insuportáveis para a vivência do leitor comum, forçando a linguagem a ir encontrar o novo sentido, o novo tempo. O maneirismo pós-surrealista, nesse caso, não é fria experimentação das formas. Toda distorção, ainda que apenas ornamental, recobre o destamano do conteúdo: se este encolheu, e perdeu sentido e pathos, as formas se alongam em serpentina, graciosas ou bizarras, como braços que buscam alcançar o representável mais distante. A poesia de Ashbery avança em desertos mares informes de associações mentais, à procura do conteúdo, da síntese dos espaços interiores e exteriores, talvez só plenamente presente no real futuro, que ele se esforça por descortinar, em prol de uma pesquisa sempre parcial, ainda que extensa. Um pequeno exemplo de construção por associações elípticas, como trechos desconjuntados de uma história em que se acumulam informações descarrilhadas, como peças de um quebra-cabeça enigmático:

“She liked the blue drapes. They made a star  
At the angle. A boy in leather moved in.  
Later they found names from the turn of the century  
Coming home one evening. The whole of being  
Unknown absorbed into the stalk. A free  
Bride on the rails warning to notice other  
Hers and the great graves that outwore them  
Like faces on a building, the lightning rod  
Of a name calibrated all their musing differences.”  
(em “The Couple in the Next Room”, *Houseboat Days*)

Sobre *Rivers and Mountains*, igualmente publicado em 1962, Ashbery comenta: “Estava tentando ver quantas opiniões eu tinha sobre cada coisa.”<sup>18</sup> Um exemplo disso, em que ele se move em várias direções, remodelando a forma da verdade, é o poema “The Ecclesiast” do qual reproduzo as três primeiras estrofes:

“‘Worse than the sunflower,’ she had said.  
 But the new dimension of truth had only recently  
 Burst in on us. Now it was to be condemned.  
 And in vagrant shadow her mothball truth is eaten.  
 In cool, like-it-or-not shadow the humdrum is consumed.  
 Tired housewives begat it some decades ago,  
 A small piece of truth that if it was honey to the lips  
 Was also millions of miles from filling the place reserved for it.  
 You see how honey crumbles your universe  
 Which seems like an institution - how many walls?

Then everything, in her belief, was to be submerged  
 And soon. There was no life you could live out to its end  
 And no attitude which, in the end, would save you.  
 The monkish and the frivolous alike were to be trapped  
 in death’s capacious claw  
 But listen while I tell you about the wallpaper -  
 There was a key to everything in that oak forest  
 But a sad one. Ever since childhood there  
 Has been this special meaning to everything.  
 You smile at your friend’s joke, but only later, through tears.

For the shoe pinches, even though it fits perfectly.  
 Apples were made to be gathered, also the whole host of the  
 world’s ailments and troubles.  
 There is no time like the present for giving in to this temptation.  
 Tomorrow you’ll weep - what of it? There is time enough  
 Once the harvest is in and the animals put away for the winter  
 To stand at the uncomprehending window cultivating the desert  
 With salt tears which will never do anyone any good.  
 My dearest I am as a galleon on salt billows.  
 Perfume my head with forgetting all about me.”

Também aqui, nesta retomada do Livro da Sabedoria, cada coisa tem seu lugar e tempo, e há uma chave triste para a vida, uma verdade que machuca os pés. Depois da colheita, o deserto. Tudo passa, os muros caem, a verdade e a vida mudam de forma e direção. As crenças submersas, os relatos parciais diluídos... nada pode salvar da morte, de forma que, vertendo sempre água salgada, choramos no deserto ou navegamos no

<sup>18</sup> D. Perkins, *op. cit.*, p. 617.

mar. Não por acaso, os últimos versos aludem à advertência de Cristo sobre os que, preocupados com a injustiça eterna, não louvam a glória do dia.

O grande poema desse livro, uma verdadeira poética de Ashbery, é “The Skaters”. Sobre ele disse Richard Howard: “A existência é percebida como [...] inefável, porém não mais além do controle do poeta, porque ele não está mais controlando”... “versos ‘dasein-dazzled’” (nem tento traduzir!) que conduzem a uma “bem-vinda evanescência” e, como em Wallace Stevens, o desejo de submeter a mente às formas, e então ser por elas formada. O poema, em meio a afirmações desencontradas e trechos de narrativas que se entrecruzam misteriosamente sem começo ou fim, encontramos estes versos, que prenunciam claramente o “Auto-retrato num espelho convexo”:

“The sands are frantic  
In the hourglass. But there is time  
To change, to utterly destroy  
That too-familiar image  
Lurking in the glass  
Each morning, at the edge of the mirror.”

Aqui, a premência do tempo para destruir a imagem encapsulada no espelho dialoga com a noção de arte como representação imóvel, a qual ele irá sempre questionar.

Em seu livro seguinte, *The Double Dream of Spring*, a mesma questão reaparece: a transformação constante, a ansiedade da mudança, a solidão da caminhada no tempo. “The Task” começa com uma aparente narrativa, em que “eles” tentam começar de novo (talvez um casal, visto que se alude a romance e depois a crianças). Entremeada à situação particular, da qual só temos “flashes”, o poeta nos adverte:

“[...] Everyman must depart  
Out there into stranded night, for his destiny  
Is to return unfruitful out of the lightness  
That passing time evokes. It was only  
Cloud-castles, adept to seize the past  
And possess it, through hurting. And the way is clear  
Now for linear acting into that time  
In whose corrosive mass he first discovered how to breathe.”

“I plan to stay here a little while  
For these are moments only, moments of insight,  
And there are reaches to be attained,  
A last level of anxiety that melts  
In becoming, like miles under the pilgrim’s feet.”  
(em “The Task”)

Aqui, a “massa corrosiva” do passado é um lugar que precisa ser habitado e possuído, mesmo ao custo da dor. Embora toda partida pareça rápida e inevitável, sem essa passagem pelo tempo, não há velocidade no avanço para o devir.

“Soonest Mended” brinca com o excesso de informação e confusão em nossa sociedade, e a sensação de que nossas ações são secundárias, feitas para que um outro seja o herói. Nada há a fazer senão continuar aprendendo e tentando, semeando a cada dia de novo. Derrotados ou vencedores, continuamos obstinados, como nos versos:

“[...] our little problems (so they began to seem),  
Our daily quandary about food and the rent and bills to be paid?  
To reduce all this to a small variant,  
To step free at last, minuscule on the gigantic plateau -  
This was our ambition: to be small and clear and free.”

“These then were some hazards of the course,  
Yet though we knew the course *was* hazards and nothing else  
It was still a shock when, almost a quarter of a century later,  
The clarity of the rules dawned on you for the first time.  
*They* were the players, and we who had struggled at the game  
Were merely spectators, though subject to its vicissitudes  
And moving with it out of the tearful stadium, borne on shoulders, at last.”

“[...] and learning to accept  
The charity of the hard moments as they are doled out,  
For this action, this not being sure, this careless  
Preparing, sowing the seeds crooked in the furrow,  
Making ready to forget, and always coming back  
To the mooring of starting out, that day so long ago.”<sup>19</sup>

Também no poema “Parergon”, volto a encontrar a mesma ênfase nos companheiros anônimos da cidade, a quem o poeta aconselha a despertar para o presente e ainda, fazê-lo solidário:

“Ó miseras criaturas! Porque tanto choro,  
Tanta desolação nas ruas?  
Não é o presente de carne, o que cada um de vocês  
Em sua janela de caixilhos chanfrada deveria segurar  
Nervoso até a sede e a morte última?

“[...] Nós precisamos da corrente

<sup>19</sup> “Soonest Mended é a segunda parte do provérbio “Least said, soonest mended”. No final do poema, há um jogo entre “mooring” (atracar a embarcação) e “morning”, que seria o esperado aqui. “Mooring of starting out” é uma contradição, mas no contexto do poema significa que nossa viagem implica ancorar-se corajosamente no cotidiano, voltando todos os dias ao mesmo lugar.

Para entrar um na vida do outro, os olhos bem abertos, chorando.”<sup>20</sup>

Sobre *Three Poems*, Ashbery explica que desejava fazer poemas em que as divisões arbitrárias do verso fossem abolidas, para não interferir no seu processo de pensamento, de maneira que “a forma poética seria dissolvida, em solução, e em consequência, criaria algo muito mais - detesto dizer ‘ambiental’ porque é uma palavra ruim - mas uma coisa envolvente, da forma como a nossa consciência é envolvida por nossos pensamentos.”<sup>21</sup>

A explicação reforça a idéia da inclusividade difícil de abarcar, que Ashbery desejaria representar nesta poesia concentrada, amostra da vida em solução.

Há nele um tom semelhante ao religioso, ao almejar à anulação dos projetos ditados pelo eu, ao procurar o silêncio e o vazio, tentando libertar-se de toda construção que não inclui o acaso como ambição ilusória e desmedida.

Procurando várias possibilidades de futuro, o caminhante se depara no horizonte com a “horível visão da Torre de Babel completada, resplandecendo ao pôr-do-sol enquanto o último tijolo é colocado no lugar em triunfo, perfeita em sua vulgaridade, uma eterna recordação das vantagens do esforço e da esperteza.” (p. 50) Então, ele volta as costas para esse horror e observa as estrelas que “presidiram impassíveis à construção da metáfora que parecia estar a ponto de apagá-las do céu.” (p. 51). Enquanto isso, a constelação do Arqueiro, indiferente, estira seu arco, “apontando para um ponto ainda mais alto e circunscrito dos céus, não mais uma figura de linguagem mas um ato”...

O livro termina com uma estranha chegada num espaço novo, no qual os elementos são indissociáveis, e onde as pessoas transfiguram a escuridão:

“Uma vasta umidade de mar e ar combinados, uma única, lisa, matriz sem superfície ou profundidade, era o produto destas novas mudanças. Não importava mais se as preces eram atendidas com eventos concretos ou se o oráculo dava uma resposta convincente, pois não havia mais ninguém que se preocupasse, no sentido antigo de preocupação.

<sup>20</sup> “O wocbegonc ppeople! Why so much crying.  
Such desolation in the streets?  
It is the present of flesh, that each of you  
At your jagged casement window should handle.  
Nervous unto thirst and ultimate death?

“[...] We need the tether  
Of entering each other’s lives, eyes wide apart, crying.”  
(em “Parergon”, *The Double Dream of Spring*)

<sup>21</sup> Citado por David Kalstone, *op. cit.*, p. 103. O livro *Three Poems* é constituído de três peças em prosa, com algumas intervenções em verso. São elas: “The New Spirit”, “The System”, “The Recital”. Independentes, guardam a mesma procura central. Ashbery diz ter buscado inspiração constante na música enquanto as escrevia, procurando imitar a capacidade de fluxo, variação e consonância de timbres diferentes própria dessa arte.

Havia pessoas novas vigiando e esperando, conjugando dessa forma a distância e o vazio, transformando a desolação pouco perceptível em algo íntimo e nobre.” (p. 118)

Ar e água vão retornar constantemente às visões do poeta como elementos leves, miscíveis e transparentes, em que as pessoas poderão experimentar essa união futura.

Harold Bloom chamaria o livro de “Notes toward a Saving but Subordinate Fiction”, em referência a Wallace Stevens, ou ainda “Ruminations of Myself”, lembrando Whitman. Considera-o uma reavaliação da vida “en mezzo del cammin”, visto que foi escrito quando o poeta beirava os quarenta anos: “a metade da viagem, antes de as areia serem revertidas” (p.4). Percebe, no livro, uma procura de auto-aceitação, reduzindo o eu ao mínimo e construindo o outro. Iluminado pelo amor, o espírito volta-se com novos olhos para o mundo e atinge um estado de transparência e inteireza, um vazio. A solução que procura para a vida não se deixa encapsular pela redutividade social ou psicosssexual, salienta Bloom. Uma maneira de combater o solipsismo, encontrando nova forma de eu e de destino.<sup>22</sup> Como se o poeta continuasse, simultaneamente, a acreditar na impossibilidade de compreender e comunicar, e, ao mesmo tempo, procurasse assim mesmo fazê-lo.

Neste livro, o diálogo com um “você” misterioso é intenso. É também um livro de formação de um eu em encontro com a vida, no que ela implica de outro, de acaso, de escolha. Tema caro ao poeta, que se dissolve e se reconstitui no olhar em alteridade:

“Em você eu me desintegro, e exteriormente sou um único fragmento, um enigma para si mesmo. Mas precisamos aprender a viver nos outros, não importa quão abortivo ou hostil seja sua interpretação fria e parcelada de nós: eles nos criam.” (p. 13).

Outra preocupação do livro é a relação com a trama da vida, isto é, como relacionar-se com os gestos informes do passado e dar-lhes consistência para obter claridade. O eu aparece livre, no deserto, e precisa constituir um caminho na infinitude de possibilidades, em que ele mesmo é a própria mudança, como um vento que se auto-propaga. Imagens de fusão entre o dentro e o fora se sucedem, como se as substâncias do espírito e da terra pudessem interagir, formando um novo elemento em que destino e acaso fossem um.

Por fim, chegamos ao livro em que nosso poema se encontra. *Self-Portrait in a Convex Mirror* representa um momento de plena maturidade do poeta. Gostaria de

<sup>22</sup> Em “The Charity of the Hard Moments”, *op. cit.*, p.73 e ss.

sublinhar alguns trechos de poemas que reverberam leitmotiv ashberyanos, começando com o primeiro do volume, o extraordinário “As One Put Drunk in a Packet-Boat” (Ver anexo).

Este poema retoma um tema caro a Ashbery: a espera do novo no silêncio e o pressentimento da revelação, sempre adiada em meio à trivialidade cotidiana. Parece-me que ele se compara aos pequenos objetos que suspiram guardados na caixa. Iluminados pela lua, recebem da noite mais do que da plenitude ofuscante do verão.

“Worsening Situation”, o poema seguinte, faz parte daquela linha de poemas indeterminados de Ashbery, quando detalhes herméticos do cotidiano se mesclam a imagens que parecem mais coesas, criando um diálogo dissonante de tons. Os primeiros versos mimetizam essa mistura de direções, falando de cores entrelaçadas, tempestade, muitos pratos de comida, sua mão que vagueia para muitos lados sem parar e de um estranho que anda ao seu lado: uma situação de perfeita alienação. Ele tenta se reconhecer na festa em que ninguém diz seu nome. Porém, as mudanças contínuas e incontrolláveis se acoplam aos rituais repetidos de sempre, gerando dificuldade. Cavalgando a realidade múltipla, ele busca várias soluções para se adaptar à situação de deslocamento. Um dia, uma mensagem lhe é deixada quando ele está ausente, na secretária eletrônica, tentando explicar, *ex machina*, a situação confusa e pedindo que ele corrija seu erro. E, por fim, olhando o padrão escocês de camisas amareladas, ele pensa em como torná-las brancas. Para concluir no melhor estilo non-sense o eu lírico afirma que sua mulher pensa que ele está em Oslo - na França. Embora o leitor desavisado possa, à primeira vista, ler o poema como cheio de imagens arbitrarias, logo se surpreende ao perceber a coerência do que está sendo comunicado: a própria aleatoriedade do cotidiano. (Ver anexo)

Outros poemas importantes deste livro, como “Grand Galop”, “Voyage in the Blue” e “No Way of Knowing”, também exploram a louca voragem do tempo e a dificuldade de manter o passo com a forma, o eu e o sentido. Conforme o poeta avança para a maturidade, adensam-se os impedimentos para a visão: “Mas agora estamos no Cabo do Medo, a trilha por terra/ É impassável, e uma densa cortina de neblina cai sobre o mar.” (final de “Grande galope”). Em “Viagem no azul”, o poeta procura adentrar nas coisas, mordê-las, para que possa finalmente agarrá-las:

“[...] Agora tudo não vai ser

Escuro, mas, ao contrário, impregnado de tanta luz  
 Que parece escuro, porque as coisas estão tão comprimidas,  
 Que vemos com nossos dentes. [...]”<sup>23</sup>

Finalmente, em “No Way of Knowing”, ele se refere à canção, penso, como uma estrutura possível entre os dias dispersos e o sentido. O amor é reconhecido como forma de resolver o impasse - único método? O corpo, considerado disperso, não constitui lugar adequado para um ponto de vista privilegiado, mas, ao final, “wrapped tightly” pelo abraço do outro, pode agrupar alguns indícios de sentido, na “cadeia dos dias prolongados”:

“The body is what this is all about and it disperses  
 In sheeted fragments, all somewhere around  
 But difficult to read correctly since there is  
 No common vantage point, no point of view  
 Like the ‘I’ in a novel. And in truth  
 No one ever saw the point of any.”

“I like the spirit of the songs, though,  
 The camaraderie that is the last thing to peel off,  
 Visible even now on the woven patterns of branches  
 And twilight. Why must you go? Why can’t you  
 Spend the night, here in my bed, with my arms wrapped tightly  
 around you?  
 Surely that would solve everything by supplying  
 A theory of knowledge on a scale with the gigantic  
 Bits and pieces of knowledge we have retained:  
 An LP record of all your favourite friendships,  
 Of letters from the front? Too  
 Fantastic to make sense? But it made the chimes ring.  
 If you listen you can hear them ringing still:  
 A mood, a Stimmung, adding up to a sense of what they really  
 were,  
 All along, through the chain of lengthening days.”

A dificuldade de representar, conectada à fluidez do eu, temas centrais do poema que iremos analisar, reponta a todo instante neste livro e em sua obra em geral. Helen Vendler sugere que, na verdade, todos os poemas de Ashbery de sua fase madura são, ao mesmo tempo, auto-reflexivos e sobre poesia, isto é, tratam de um tema já anunciado no

<sup>23</sup> “[...] Now everything is going to be  
 Not dark, but on the contrary, charged with so much light  
 It looks dark, because things are now packed so closely together.  
 We see it with our teeth. [...]”



Romantismo que Keats denominava “the soul-making”: a capacidade do espírito de escolher, a partir do acaso da experiência, o que vai formá-lo.

Seus livros posteriores, a partir de *Houseboat Days*, continuam no mesmo estilo de “devaneio secreto”. O título deste, heraclítico, enfatiza a transitoriedade flutuante do presente. À procura da fonte do fazer poético, Ashbery se debruça sobre a pergunta de origem: cada poema é uma interrogação digressiva sobre a poesia e a vida. Talvez o seu melhor livro, nele distingo muitos bons poemas.

No poema “The Wrong Kind of Insurance”, o eu lírico se apresenta como um professor que reflete sobre o sentido das inscrições históricas vindas do passado, nos alcançando sem que as compreendamos realmente. Então ele imagina que, de fato, a própria vida é um tipo de ideograma indecifrável, pois, além de tudo, a experiência é móvel e ampla, com muitos níveis superpostos:

“All of our lives is a rebus  
 Of little wooden animals painted shy,  
 Terrific colors, magnificent and horrible,  
 Close together. The message is learned  
 The way light at the edge of a beach in autumn is learned.  
 The seasons are superimposed.  
 In New York we have winter in August  
 As they do in Argentina and Australia.  
 Spring is leafy and cold, autumn pale and dry.  
 And changes build up  
 Forever, like birds released into the light  
 Of an August sky, falling away forever  
 To define the handful of things we know for sure,  
 Followed by musical evenings.”

“Thus, friend, this distilled,  
 Dispersed musk of moving around, the product  
 Of leaf after transparent leaf, of too many  
 Comings and goings, visitors at all hours.  
 Each night  
 Is trifoliate, strange to the touch.”

\* \* \*

Um exemplo interessante de construção por superposição de situações, “The Other Tradition”, tematiza o que parece ser um encontro de pessoas. Mas a forma como se desenrola o possível enredo envolve tantos particulares díspares, que o leitor se pergunta se por acaso se trata de um evento esportivo, poético, acadêmico, terapêutico ou

artístico. Ao final, o poeta sugere que contemplou todos os caminhos, “allowed to come and go/Indefinitely in and out of the stockade/They have so much trouble remembering, when your forgetting/Rescues them at last, as a star absorbs the night.” Como se o poema permitisse o encontro de múltiplos acontecimentos relacionados que, embora semi-esquecidos, participam de um mesmo conjunto iluminador. (Ver anexo)

Outro poema de fôlego desse livro, “Pyrography” imagina uma viagem pela terra americana, e reflete sobre a edificação do país: “we built it/Partly over with fake ruins, in the image of ourselves”, como um teatro não terminado, em que projetos semi-realizados se sucedem. Duas realidades, uma comezinha e outra misteriosa se justapõem, num amplo painel épico e prosaico, como a vida moderna de um grande país. A pirografia do poema consiste em revelar a história dos acontecimentos soterrados: “if we were going/To be able to write the history of our time, starting with today,/It would be necessary to model all these unimportant details/So as to be able to include them; otherwise the narrative/Would have that flat, sandpapered look the sky gets/Out in the middle west toward the end of summer”. Decidido a incluir até mesmo os lagos e pântanos na configuração da nova história (“And not just the major events but the whole incredible/Mass of everything happening simultaneously and pairing off/Channeling itself into history”), imagina poder conseguir a fluência de uma conversa, em que a aposição de tantos elementos em desfile atinja a pureza da brisa, mas “hard, spare, ironical”, em consonância com a fidelidade a uma terra que almeja, enfim, chegar ao “ vast unravelling/Out toward the junctions and to the darkness beyond/To these bare fields, built at today’s expense”.

Aqui, o pioneiro desbravador procura o espírito da América, não para festejá-lo ingenuamente nem para estabelecer desde já o futuro, mas para abrir fronteiras para a dúvida, integrando formas de vida muito diferentes, desde o carteiro até os animais, partes de um grande panorama convivendo sob a égide dupla das estrelas, pátrias e cósmicas.

“Wet Casements” retoma a angústia da imagem no espelho (desta vez um vidro de janela), identidade inalcançável no passado, que se cruza com o olhar do outro/si mesmo, sem conseguir se aproximar, jamais ultrapassando a barreira do reflexo e chegando ao presente, para ser desafiado por ele. O nome do eu é carregado por um desconhecido, confundido no meio de papéis e pessoas anônimas, para jamais ser encontrado. Zangado,

ele decide-se a criar uma ponte para que todos dancem (um poema?). Poderá, então, ver o seu verdadeiro eu nas pedras gastas que ele edificou, muito mais claramente do que na água. Quem sabe o poema é uma janela para o eu, que só as muitas leituras podem revelar. O final enigmático pode ser uma volta para um eu autônomo, sem reflexos dos outros sobre ele, sólido, como se finalmente ele se reencontrasse completo ou uma paródia defensiva do individualismo. (Ver anexo)

*As we know* (1979) mantém um tipo semelhante de investigação poética. A questão do peso da tradição e a dificuldade de criar reponta algumas vezes, como em “Train Rising out of the Sea”:

“It is written in the Book of Usable Minutes  
That all things have their center in their dying,  
That each is discrete and diaphanous and  
Has pointed its prow away from the sand for the next trillion years.”

. . .

“Do you hear the wind? It’s not dying,  
It’s singing, weaving a song [...]”

. . .

“The past in each of us, until so much memory becomes an institution,”

... Mas é desejável evitar o “ato deliberado” e recuperar a ingenuidade: “Like an era that refuses to come to an end or be born again,” deve-se resistir, constituindo-se uma ilha, que resiste a ser aniquilada pelas marés.

A consciência da repetição não o impede de continuar, como Roussel, a buscar atentamente, com teimosia, a vida em movimento e repouso, neste trecho do poema intitulado apropriadamente “Late Echo”:

“Alone with our madness and favorite flower  
We see that there really is nothing left to write about.  
Or rather, it is necessary to write about the same old things  
In the same way, repeating the same things over and over  
For love to continue and be gradually different.

Beehives and ants have to be reexamined eternally  
And the color of the day put in  
Hundreds of times and varied from summer to to winter  
For it get slowed down to the pace of an authentic  
Saraband and huddle there, alive and resting.”

Em *Shadow Train* (1981), Ashbery explora uma forma aparentemente fixa. Todos os cinquenta poemas tem dezesseis versos em quatro estrofes mas, na verdade, isto não faz muita diferença em sua unidade de construção. Retoma, no título, seu primeiro poema em *Some Trees*, referindo-se a um trem vago. Este é um de seus livros mais poderosos, pela simplicidade e concentração atingidas.

Algumas vezes, Ashbery dialoga diretamente com o leitor. Num poema bem humorado, “Or in my throat”, ele imagina a poesia de dois pontos de vista: para o poeta, “a basement quilt” (uma colcha de retalhos no porão?: “quilt” pode ser tanto um acolchoado quanto uma obra literária composta com extratos de outra) e, para o leitor, “uma treliça de lamentos, através da qual/Você pode ver a rua engraçada, com o lado de trás dos carros e a poeira,/A coisa que sempre esquecemos de incluir.” Mas, para ele, poeta e leitor são o mesmo, “exceto que ele estava num [lado]/Olhando para o outro, e todo seu desgosto provinha disso:/ Não havia forma de apreciar nada mais”. As pessoas, educadas, julgam que o poeta teve sucesso. Ele percebe, no entanto, que “o sonho, invertido, tornou-se//Um pesadelo veloz de luz das estrelas em poças congeladas em algum terreno baldio pavoroso”. Será uma crítica à leitura fixa da poesia em movimento, que a transforma em lixo, resíduo isolado? Ao final, explica porque optou por escrever, adquirindo o direito de mudar a cada instante, sem se preocupar em caber numa caixa:

“Esta é a razão porque eu desisti e, no lugar disso, comecei a escrever poesia.  
É limpo, é relaxante, não esguicha suco para todo lado  
Algo que você tinha certeza um minuto atrás e agora seu próprio rosto  
É um estranho e ninguém pode te dizer se é verdade. Ei, bobo!”<sup>24</sup>

O poeta inglês Gavin Ewart compara a poesia de Ashbery a uma fita de Moebius, que avança indefinidamente, sem que possamos sair nela. Como nessas trilhas infinitas, Ashbery corre atrás do real inalcançável, procurando “a schedule” “in the evening”, que nunca saberemos qual é. Atraído pelo “lá fora” mas barrado pela impossibilidade de

<sup>24</sup> Os trechos traduzidos, no original: “a latticework of regrets, through which/You can see the funny street, with the ends of cars and the dust./The thing we always forget to put in. For him//The two ends were the same except that he was in one/Looking at the other, and all his grief stemmed from that.” A seguir: “the dream, reversed, became//A swift nightmare of starlight on frozen puddles in some/Dread squirt juice all over/Something you were certain of a minute ago and now your own face/Is a stranger and no one can tell you it’s true. Hey, stupid!”

transpor as próprias fronteiras, ele estende ao leitor essa longa estrada serpeante, compartilhando com ele as suas perambulações.

O mais belo, sugere Ashbery, é discretamente guardado atrás da máscara, e não aparece, a não ser rarefeito pela brisa, aflorando na fronteira com as palavras (em “A Man of Words”). A tentativa poética de “retratar” não pode retirar da realidade percebida o elemento indeterminado, não representável, mas procurar penetrar num “moving field of diffuse emotions”<sup>25</sup> em que a vontade do artista possa compartilhar a criação com elementos exteriores, como um quadro exposto à chuva.

Os devaneios de um caminhante solitário, frente à própria imagem, tão autocentrada quanto a de Rousseau, mas que deseja curar a fissura entre homem e mundo, eu e outro. Só não encontra jamais o ponto de fusão, a simetria do círculo: escapa-lhe o lugar da utopia, a completude do símbolo.

A tendência atual da arte, que aponta ou para a desmaterialização, ou para a dissolução do eu e do objeto representados, encontra em Ashbery ressonância: se a realidade está esgarçada, o próprio eu não consegue se espelhar contínuo e coeso. O que Ashbery tenta representar é algo como um arrolar de situações e lembranças, um mapa do microscópico, como quem caminha a pé, parando muitas vezes ao sabor digressivo da curiosidade. Assim, suas descrições por escrito variam entre a vista aérea e o fluxo onírico, articulando distância e proximidade. Embora haja sínteses mentais, elas são parciais e não completamente inclusivas. Em certos pontos, o mapa, irregular, ganha amplitude, em outros, detalhe.

Um convívio muito longo e perscrutador com cada texto se impõe, para decifrar aos poucos os pontos de tensão, as metonímias que podem virar metáforas... enfim, algo tão complexo quanto o próprio projeto do autor de “mimesis (impossível) do real”. Há muitos tipos de mímese: essa é do gênero inquisitivo. A metonímia ondulante e extensa se detém em ansiosas perguntas-cumes sobre a identidade e o destino.

Assim, Ashbery, ao abrir sua trilha no papel, parece-me constituir uma senda que associa duas características principais: as sequências abruptas de quem explora terreno irregular e, de entremeio, a demanda pelo encontro, mas sem ilusões. Por isso, sua matéria se estende e corrói.

---

<sup>25</sup> Charles Altieri. “Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem”. *Genre*. XI (inverno, 1978), p. 664.

Quem sabe esse “ansioso escrutínio” (“Litany”) o levará a “um novo tipo de vazio, talvez banhado em frescor, talvez não” (“Valentine”).<sup>26</sup>

b) “Um hino à possibilidade”:

“[...] Today it sheds  
That old name, without assuming any new one. I think it’s still there.”

“It was as though I’d been left with the empty street  
A few seconds after the bus pulled out. A dollop of afternoon wind.”

“We could pretend that all that isn’t there never existed anyway.  
The great ideas? What good are they if they’re misplaced,  
In the wrong order, if you can’t remember one  
At the moment you’re so to speak mounting the guillotine  
Like Sydney Carton, and can’t think of anything to say?  
Or is this precisely material covered in a course  
Called Background of the Great Ideas, and therefore it isn’t necessary  
To say anything or even know anything? The breath of the moment  
Is breathed, we fall and still fell better. The phone rings,

It’s a wrong number, and your heart is lighter,  
Not having to be faced with the same boring choices again  
Which doesn’t undermine a feeling for people in general and  
Especially in particular: you,  
In your deliberate distinctness, whom I love and gladly  
Agree to walk blindly into the night with,  
Your realness is real to me though I would never take any of it  
Just to see how it grows. [...]”

(John Ashbery, em “The Ongoing Story”)

Depois de apresentada a obra do poeta, no seu conjunto, o leitor se depara com o problema árduo de situá-la no labirinto das poéticas contemporâneas.

Marjorie Perloff propõe como hipótese a cisão do Modernismo em duas linhas divergentes: uma, simbólica, iniciada por Baudelaire e representada, por exemplo, por Yeats, Eliot, Rilke; e outra, indeterminada, começando por Rimbaud e continuada por Pound, Stein, Beckett, Ashbery, dentre outros.<sup>27</sup>

O maior defeito dessa classificação é a oposição dos poetas em duas vertentes, como se as influências e problemas não se mesclassem todo o tempo. Prefiro pensar em

<sup>26</sup> Citado por R. Stamclman, *op. cit.*, p. 628.

<sup>27</sup> M. Perloff, *op. cit.*, Capítulo I, “Unreal Cities”, ps. 3-44.

tendências que se cruzam, fecundando uma à outra. Outro problema é que a classificação ignora o repto das vanguardas à arte, e não considera que todos esses escritores nomeados continuam a linha romântico-simbolista de negação do realismo “pedreiro” (como o definia Baudelaire).

Tese fascinante mas temerária, que nos coloca questões tais como: será que esta impressão de “indecidibilidade” provocada pela poesia de Ashbery é um conceito passível de ser aplicado a Rimbaud, exatamente da mesma forma? Um século nos separa, e uma forma de expressão antes considerada alucinada e marginal tornou-se o “mainstream” da poesia contemporânea norte-americana. Não seriam as motivações pessoais e históricas para seu hermetismo diferentes das causas que fundamentariam os procedimentos de Ashbery? Quais são os reais pontos de contato?

A sua principal virtude é não opor como categorias excludentes “modernismo” e “pós-modernismo”. A autora argumenta, com erudição e acuidade, pela continuidade de uma linha já presente desde Rimbaud. É verdade que ela não esclarece os contrastes entre passado e presente, nem aponta as causas das variações, mas ao menos não cai nessas definições fanáticas de tantos outros que querem a viva força inventar a pós-modernidade como um tipo de inversão da tradição modernista, colocando mesmo em colunas opostas a “racionalidade iluminista” desta versus a “disseminação” daquela.

Perloff analisa com brilho o poema “These Lacustrine Cities” de Ashbery (ver anexo) como típico da vertente da “indeterminação”, em que imagens se acumulam uma após outra sem aglutinar-se numa rede simbólica - enfim, um exemplo de “free play” em que “a totalidade está ausente” (p.10). O sentido, assim, permaneceria sempre múltiplo e aberto às possibilidades. As imagens são poderosas e muitas delas apelam para nossas sensações mais secretas, mas não há “chave interpretativa”. A impressão que se tem é que o poema trata de, no mínimo, dois assuntos bem diferentes, cuja interrelação não está no texto e só pode ser alcançada pela imaginação. Perloff contrasta esse poema com “The Waste Land”, outro enigma para o leitor, cuja estrutura compara a um “reverberating echo chamber of meanings” em contraste com as “arresting but unanchored images” de Ashbery (p.16). Mas, tenho dúvidas nos dois casos. Os “new critics” exaltaram, em Eliot, a ausência aparente de fios lógicos de ligação entre os versos. O sentido far-se-ia pela interação dos efeitos emotivos, sobre um leitor desprevenido que vivenciaria o poema antes de trabalhar a sua compreensão lógica. Com

argúcia e pertinácia, I.A. Richards, F.R. Leavis, C. Brooks, F.O. Matthiessen e H. Kenner (entre outros) construíram pontes e entrelaçamentos entre as imagens de “The Waste Land”, alcançando algumas chaves de sentido simbólico. “Eliot lida com efeitos, não com idéias;”... “é por isso que eles [seus versos] não abandonam a mente, que fica entediada com idéias mas nunca se separa das frases prediletas” pois a linguagem tem “raízes tentaculares”, que alcançam, “os terrores e desejos mais profundos”, diz Kenner. Ele atribui a Eliot a mesma qualidade que foi vista no “Kubla Khan” de Coleridge: “um ar de significado mais do que significado em si mesmo”. Mas, por fim, a própria forma ordenadora de ler poesia de um Cleanth Brooks pode levar o leitor a ver em Eliot ligações mais bem jungidas do que de fato percebemos ao reler o poema.

No caso de Ashbery, parece que estamos sempre quase chegando a sentidos, nessas frases que parecem tão bem concatenadas com palavras precisas, algumas raras. Escapamos o elo de ligação entre elas, a cola interpretativa que uniria todas as partes. Mas a impressão de significado permanece - ainda que sejam vários superpostos.

Críticos diferentes (Perloff, Ward, Perkins) concordam em que, como leitor assíduo de Wallace Stevens, Ashbery deve ter derivado dele a descrença pelo “símbolo”, tal como o definem belamente Coleridge e Yeats, ou pela teoria das correspondências universais: para a linha goethiana, classicizante, da modernidade, a realidade última é um todo harmônico do qual cada símbolo é parte viva e orgânica. Mas, para o empirismo norte-americano, resistente ao idealismo europeu, as coisas são o que aparecem, em seu contexto imediato, e não carregam mensagens totalizantes. A recusa ao símbolo vem, desde o Imagismo de Pound, impregnando a poética moderna, levando à objetividade de W.C. Williams, tão contrário à referência alegórica ou à sabedoria transcendente: “No ideas but in things”, afirmação similar ao companheiro de Ashbery da “Escola de Nova York”, James Schuyler: “All things are real/No one a symbol.”

Creio que Ashbery duvida e procura. Ao enfatizar o desejo de superar o isolamento do eu frente ao mundo, ele busca, sim, algumas correspondências. O uso constante de um tipo de sinédoque, embora não se esclareça o referente ou o possível todo anunciado pela parte, parece uma procura de laços entre eu e mundo, ainda que desconfiadas, por isso flutuantes e dispersas. Ashbery não tem poemas sobre cerejas em geladeiras, carrinhos de mão vermelhos, animais no zoológico. Bastante diferente dos imagistas,



Ashbery não apresenta claramente uma imagem. Trata-se de borrar e confundir, entrar em labirintos de pedaços nem sempre coesos de discursos, em que os sentidos afloram e imergem, procurando configurar-se provisoriamente. Por outro lado também não fala sobre sensações íntimas do eu de forma psicologizante ou puramente lírica. Há uma procura de libertar o eu para o real, liberá-lo de seu isolamento, ainda que nem sempre seja possível vislumbrar ou construir sentidos. Em Wallace Stevens, a objetividade está unida a um foco bem coeso: do começo ao fim do poema, há um olho-cérebro que se desdobra. Em Ashbery, o deslocamento rápido é a regra. O eu flutua procurando aderir à experiência, à vivência, sem compor uma forma rígida anterior que oriente uma direção. Há fragmentos de memória que interferem como lascas, só. A palavra símbolo seria forçada para Ashbery, mas também pura indeterminação é um exagero. Uma categoria mista seria a mais adequada. De um lado, símbolos estariam deslocados sem uma visão orgânica do mundo, de outro, o fluxo da experiência, tal como é vivenciada pelo poeta não pode transformar-se em texto se não houver uma vontade ativa de configuração, logo, de algum tipo de sentido.

Perloff refere-se à classificação de Roger Cardinal para definir as mudanças de atitude na poesia moderna. Para ele, os românticos começaram a falar de mistérios, por isso sua poesia é menos clara que a anterior. Em seguida os simbolistas e modernistas passaram a usar uma linguagem obscura para manter-se afastados do vulgo profano. Por fim, os contemporâneos insistem em um ar de mistério, algo como gestos enigmáticos que retardam para um futuro indefinido o esclarecimento do poema. Assim, para esse autor, passamos da profundidade expressiva para a superfície formalizante. Do mito ao rito. Penso que vivemos em época de misturas, mesclando esses três momentos e mais outros: o desejo de súbita clareza, o terra a terra, o cotidiano, e, no caso de Ashbery, não se trata de mera pretensão ou imitação dos mistérios que torna parte de sua poesia hieroglífica mas um anseio real de encontrar o mundo e a si mesmo em plenitude, incluindo tudo, até mesmo o não-eu, a pluralidade de lugares e pessoas. Os sentidos só podem parecer contraditórios, embora algumas vezes sua pesquisa produza fortes ilhas de significado. O desejo de Ashbery confere aos seus poemas muito de um tom profético, aconselhante, estranhamente deslocado pela falta de um objeto ou mira unívoco ou determinado. Mas, há a sensação de jorro, impulso, movimento, pulsão para desbravar. Ao mesmo tempo, a tensão se dilui na variedade irreduzível de possibilidades.

Geoff Ward<sup>28</sup>, seguindo um caminho análogo ao trilhado por Perloff, define a arte do século XX como progressivamente menos metafísica. Cada vez mais, imagens diretas ocupam o lugar das referências simbólicas. A partir de uma observação de Harold Rosenberg (em *The Anxious Object*), divide a arte moderna em tendências profundas (“metafísicas”) ou de superposição de camadas. Na primeira tendência estariam descendentes dos românticos e simbolistas, tais como Rilke, Yeats, Valéry (no Brasil, Manuel Bandeira, Jorge de Lima). Um exemplo pictórico da segunda linha, de espaço plano e sem origem, seria a pintura de Mondrian, onde a superfície visual significa em si mesma, sem nenhuma profundidade simbólica. Os cubistas e os poetas imagistas como W.C. Williams também representariam essa experiência artística que privilegia o material, o momento. Para Ward, Ashbery libera-se das condensações metafísicas da poética epifânica que privilegia o instante intuitivo pleno, ao criar uma poesia de fluxo, sem iluminações súbitas. No entanto, reconhece esse autor, pode-se encontrar “nas margens do texto”, sombras metafísicas, misturadas à claridade constante da apresentação aparentemente sem dobras. O mesmo poder-se-ia dizer dos pintores expressionistas abstratos que Ashbery tanto admira. Rothko ou Pollock são tão objetivos quanto subjetivos. Dos painéis de cores contrastantes de Rothko, com suas bordas esmaecidas, uma experiência de absoluto se impõe. Na textura densa e energética de um Pollock, se não há um referente a ser decodificada, há com certeza intensidade suficiente para extravasar a plana superfície. Como a classificação de Perloff, essa também é problemática.

Enfim, Ashbery tem atrás de si uma tradição iniciada pelos românticos, de dissolução progressiva na crença na possibilidade de representação do real como uma ordem lógica e metafísica, em que a aparência se escoraria num sentido totalizante. Acompanhando o impressionismo, também os simbolistas fizeram tremeluzir a aparência dos seres, esgarçando a solidez da mimese realista em “música das idéias”. Se encontramos no Alto Modernismo articulações melódicas nas reverberações em eco das imagens que se entrecruzam no poema, e, em última instância, uma extensionalidade, ainda que erodida e fragmentária, entre o sujeito e seu mundo, isto vai aos poucos sendo colocado em suspeição. Por exemplo, pelo próprio objetivismo de William Carlos Williams (“Deixa o

---

<sup>28</sup> G. Ward. *op. cit.*. p. 10 e ss.

metafísico tomar conta de si mesmo, as artes não têm nada a ver com isso. Elas se envolverão com ele se quiserem, entre outras coisas”<sup>29</sup>).

Se pudéssemos estabelecer um contraste evidente, não diríamos que os contemporâneos negam a significação e a metafísica. Ao utilizar os mesmos procedimentos de colagem e de justaposição de um Breton, de um Apollinaire, de um Murilo Mendes, reativam a pergunta sobre a fragmentação e o sentido, só que, desta vez a repetição perdeu a ingenuidade, teorizou-se.

Se em Yeats a construção de sons e imagens esclarece cada procura, Ashbery deixa as dúvidas no ar, esgarçando a continuidade, esquecendo o começo, distraíndo-se. Nem por isso há menos pesquisa de significado, apenas a dificuldade e o esquecimento são maiores. A definição de Perloff de “indeterminação” parece correta, não fosse a oposição com o “simbólico” (que preferimos chamar de alegórico): não faz parte da alegoria a montagem de fragmentos que, se analisados isoladamente como particulares, revelam a falta do conceito geral original - aquele que fundamentaria um sentido totalizador? Só pode mesmo fracassar a insistência interpretativa de encontrar um complexo de imagens harmonizadas por uma grande matriz que explicaria a realidade.

Peter Bürger ressalta a melancolia que Benjamin percebe na arte alegórica, que se estende na infinitude dos detalhes, a deslizar pelo real em contínua formação, que não pode ser abarcado. A fixação no singular, para ele, petrifica a paisagem em particulares mortos, criando obras totalmente inorgânicas, em que fragmentos isolados seriam colocados no mesmo espaço, como ruínas sem sentido.<sup>30</sup>

Ashbery ressalva, em entrevista, que a possível arbitrariedade que poderíamos encontrar em sua obra é, na verdade, uma tentativa de escrever sobre experiências que se adaptem à vida particular de cada leitor, por isso não podem ser “cercadas” por um único sentido. Benjamin defende a pluralidade da alegoria,<sup>31</sup> contra a definição “teológica” de símbolo derivada de um idealismo deformado do classicismo-romantismo, em que se imagina um indivíduo rumo à utópica salvação: na verdade uma diminuição da vida real, com as suas contradições pouco sublimes<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> “Introduction to *The Wedge*”, em D. Allen e W. Tallman (eds.) *op. cit.*, p. 138.

<sup>30</sup> P. Bürger, *op. cit.*, p. 126.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, “Alegoria e drama barroco”, Willi Bolle (ed.) *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986), p. 17-41. Todas as citações entre aspas do texto vão se referir a esta obra.

<sup>32</sup> Habermas, ao condenar o Surrealismo e a seguir o Pós-modernismo, por seu “significado dessublimado” e “forma desestruturada”, que conseqüentemente não podem levar a um efeito

“A falsa imagem de totalidade se desfaz”, a lembrar-nos da “História humana em progressão viva”. A poesia de Ashbery conserva relação com a alegoria barroca também no que ela tem de hieroglifo e especulação. Em comum ainda, o “segredo enigmático” e “grotesco”. A sombra da morte, o fragmento acumulado, à espera do milagre da criação, a ostentação da feitura, o olhar saturnino... quantas coincidências com a definição benjaminiana. Ainda o “ilusionismo virtuoso”, como no retrato de Parmigianino, revelando a técnica, sem espontaneidade transfiguradora. Também o desejo secreto de durar, de ser um objeto. As referências eruditas, que ornamentam a moldura... O museu monumental da cultura, o embalsamento da imagem, morta e eterna. A obra “programada para a decomposição crítica”: “planejadas construções de ruínas”. Como no modernismo, a “singularidade desesperada” continua a ser matéria-prima.

A ausência de movimento progressivo, apenas “uma intumescência de dentro para fora”. Assim, o desenrolar da história é paralisado pelas alusões, e nada prenuncia de superior. Os mitos estão atrás mas, se voltar a eles é indesejável, o futuro é purgação da culpa passada:

“[...] But now moments surround us

Like a crowd, some inquisitive faces, some hostile ones,  
Some enigmatic or turned away to an anterior form of time  
Given once and for all. The jetstream inscribes a final flourish  
That melts as it stays. The problem isn't how to proceed

But is one of being: whether this ever was, and whose  
It shall be. To be starting out, just one step  
Off the sidewalk, and as such pulled back into the glittering  
Snowstorm of stinging tentacles of how that would be worked out

If we ever work it out. And the voice came back at him  
Across the water, rubbing it the wrong way: ‘Thou  
Canst but undo the wrong thou hast done.’ [...]”

(em “The Lament Upon the Waters”, *Houseboat Days*)

A dificuldade de algumas referências de Ashbery, que pode transformar cada imagem em algo bem distante de si, ao ponto da incompreensão, lembra a gratuidade

---

emancipatório, parece seguir uma linha de fundo lukacsiano... Ver “Modernity - An Incomplete Project”, incluído no volume organizado por Hal Foster. *Postmodern Culture* (Londres: Pluto Press, 1993).

voluptuosa dos “poemas eufônicos e cheios de belas palavras, mas também sem qualquer nexo e sentido - no máximo, algumas estrofes avulsas compreensíveis - como fragmentos dos objetos mais heterogêneos”. Ainda a dispersão, o caótico: “o fanatismo da acumulação é contrabalançado por um desleixo na disposição” (segundo o ideário goethiano, um dos traços da alegoria é a relação meio casual entre forma e conteúdo, um esteticismo ornamental)... Por fim, o despedaçamento das regras e do espírito.

A alegoria, que, para Benjamin seria própria da modernidade (tome-se a construção dos “Cantos” e “The Waste Land” como exemplos), quando os fragmentos justapostos da poesia moderna empenham-se agonicamente por sentidos e lutam utopicamente por construir-se como um todo em meio a batalhas de paradoxos, nem sempre é inteiramente apropriada como categoria explicativa. Pois em Ashbery, não encontro todo o tempo essa tensão. As unidades de sentido não parecem estar angustiadas por se aglutinarem sob algumas chaves de definições consistentes. Deslizam entre si, proliferam, mudam de tom e forma. Não criam vínculos consistentes que dêem a impressão de um sentido duradouro.

Por isso, pode haver uma diferença importante entre a alegoria moderna e a pós-moderna: nessa última, os fragmentos das várias esferas se dispersaram e, ao juntarem-se os cacos misturados, os sentidos em pedaços se sobrepõem - e a interpretação é múltipla e provisória.

Beckett radicaliza sua leitura desse processo:

“There is no allegory, that glorious double entry, with every credit in the said account a debit in the meant, and inversely; but the single series of imaginative transactions.”

“No symbols where none intended.” “The confusion is not my invention.”... “It is all around us and our only chance now is to let it in. The only chance of renovation is to open our eyes and see the mess. It is not a mess you can make sense of... To find a form that accomodates the mess, that is the task of the artist now.”<sup>33</sup>

Em suma, embora não haja o anseio pela totalização dos fragmentos numa mensagem unívoca, as correspondências e analogias próprias da linguagem poética continuam, sugerindo ao menos “pedaços” de alegoria. No caso de Beckett, sua leitura feita por Adorno indica claramente sua capacidade de “make sense of the mess”. O problema é, de um lado, vocabular: ele lê “alegoria” em seu significado tradicional, e nesse sentido, mais próxima da definição de símbolo. De outro, ele está certo ao afirmar

<sup>33</sup> Citado em M. Perloff, *op. cit.*, p. 214-215.

que só poderíamos aproximar tais ruínas do símbolo se houvesse uma crença na organicidade fundamental do universo, na relação intrínseca entre sujeito e objeto. Mas, isolado da origem e de toda explicação, o poeta vê por frestas.

Assim, poderíamos concluir que a poesia de Ashbery conserva traços alegóricos, palavras que sugerem outros significados e sombras, embora o sentido final venha em pedaços. A reflexão sobre a passagem do tempo, por mais volátil e proteico que seja seu estilo, procura o sentido da experiência, e encara a morte como limite.

## Self-Portrait in a Convex Mirror

---

As Parmigianino did it, the right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises. A few leaded panes, old beams,  
Fur, pleated muslin, a coral ring run together  
In a movement supporting the face, which swims  
Toward and away like the hand  
Except that it is in repose. It is what is  
Sequestered. Vasari says, "Francesco one day set himself  
To take his own portrait, looking at himself for that purpose  
In a convex mirror, such as is used by barbers . . .  
He accordingly caused a ball of wood to be made  
By a turner, and having divided it in half and  
Brought it to the size of the mirror, he set himself  
With great art to copy all that he saw in the glass,"  
Chiefly his reflection, of which the portrait  
Is the reflection once removed.  
The glass chose to reflect only what he saw  
Which was enough for his purpose: his image  
Glazed, embalmed, projected at a 180-degree angle.  
The time of day or the density of the light  
Adhering to the face keeps it

### CAPÍTULO III: Tradução do poema:<sup>1</sup>

#### Auto-retrato num espelho convexo:

John Ashbery

Como fez Parmigianino, a mão direita  
 Maior do que a cabeça, lançada contra o espectador  
 E desviando-se suavemente, como a proteger  
 O que anuncia. Alguns caixilhos de chumbo, velhas vigas,  
 Peliça, musselina pregueada, um anel de coral, convergem  
 Num movimento apoiando o rosto, que flutua  
 Para cá e para lá tal qual a mão  
 Salvo por estar em repouso. É o que está  
 Sequestrado. Diz Vasari: “Francesco um dia resolveu  
 Pintar seu próprio retrato, mirando a si mesmo para esse fim,  
 Num espelho convexo, como os que usam os barbeiros...  
 Então mandou um torneador fazer  
 Uma esfera de madeira e, tendo-a dividido ao meio e  
 Reduzido ao tamanho do espelho, pôs-se  
 Com grande arte a copiar tudo o que via no vidro,”  
 Principalmente seu reflexo, do qual o retrato  
 É o reflexo em segundo grau.\*  
 O espelho escolheu refletir apenas o que ele via  
 O que bastou ao seu designio: a sua imagem  
 Vitrificada, embalsamada, projetada num ângulo de 180 graus.  
 A hora do dia ou a densidade da luz  
 Aderindo à face conserva-a

<sup>1</sup> “Enquanto conteúdo e linguagem formam uma certa unidade no original, como uma fruta em sua casca, a linguagem da tradução envolve seu conteúdo como um manto real de amplas dobras.”: epígrafe ideal de Walter Benjamin em “The Task of the Translator” (*Illuminations*, ed. Hannah Arendt. Nova York: Harcourt Brace & World, 1968), p. 75.

Há muito a agradecer nesta tradução, em que tive a sorte de dialogar com leitores de gabarito. Ao realizá-la, contei com a valiosa ajuda de traduções anteriores, em especial a espanhola de Javier Marias, *Autorretrato en espejo convexo* (Madri: Visor, 1990). Nem sempre concordamos na interpretação, mas, várias vezes, inspirei-me nas soluções certas desse inteligente escritor. Vim a conhecer recentemente a tradução portuguesa, que já mencionei no início do trabalho. Considero-a em alguns pontos superior à minha em elegância. No entanto, devido às diferenças de uso de vocabulário e mesmo estrutura sintática, soa com frequência estranha ao ouvido brasileiro, sem falar das divergências na compreensão do texto. Li igualmente a tradução francesa, de Pierre Martory e Anne Talvaz, incluída no volume *Quelqu'un que vous avez déjà vu* (Paris: P.O.L., 1992).

A tradução foi discutida com empenho e atenção por meu orientador. Seu conhecimento de língua e poesia colaboraram grandemente nesse processo lento e trabalhoso, em que cada palavra pode abarcar tantas nuances. O poeta e tradutor Paulo Henriques Britto teve a gentileza de ler o trabalho ainda em processo e sugerir possibilidades atiladas. Meu pai contribuiu para aprimorar o timbre em português. Enfim, espero continuar a ter a oportunidade de discutir a tradução com outros leitores, cujo compromisso com a poesia revele a generosidade da crítica.

\* A expressão “cousin once removed” refere-se a primo afastado, de segundo ou terceiro grau. A palavra “reflection” pode significar reflexo ou reflexão.



Lively and intact in a recurring wave  
Of arrival. The soul establishes itself.  
But how far can it swim out through the eyes  
And still return safely to its nest? The surface  
Of the mirror being convex, the distance increases  
Significantly; that is, enough to make the point  
That the soul is a captive, treated humanely, kept  
In suspension, unable to advance much farther  
Than your look as it intercepts the picture.  
Pope Clement and his court were "stupefied"  
By it, according to Vasari, and promised a commission  
That never materialized. The soul has to stay where it is,  
Even though restless, hearing raindrops at the pane,  
The sighing of autumn leaves thrashed by the wind,  
Longing to be free, outside, but it must stay  
Posing in this place. It must move  
As little as possible. This is what the portrait says.  
But there is in that gaze a combination  
Of tenderness, amusement and regret, so powerful  
In its restraint that one cannot look for long.  
The secret is too plain. The pity of it smarts,  
Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul,  
Has no secret, is small, and it fits  
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention.  
That is the tune but there are no words.  
The words are only speculation  
(From the Latin *speculum*, mirror):  
They seek and cannot find the meaning of the music.  
We see only postures of the dream,  
Riders of the motion that swings the face  
Into view under evening skies, with no  
False disarray as proof of authenticity.  
But it is life englobed.  
One would like to stick one's hand  
Out of the globe, but its dimension,  
What carries it, will not allow it.  
No doubt it is this, not the reflex  
To hide something, which makes the hand loom large  
As it retreats slightly. There is no way  
To build it flat like a section of wall:  
It must join the segment of a circle,  
Roving back to the body of which it seems  
So unlikely a part, to fence in and shore up the face  
On which the effort of this condition reads  
Like a pinpoint of a smile, a spark  
Or star one is not sure of having seen  
As darkness resumes. A perverse light whose  
Imperative of subtlety dooms in advance its  
Conceit to light up: unimportant but meant.

Vívuda e intacta em onda recorrente  
 De chegada. A alma se instala.  
 Mas até onde ela pode nadar para fora através dos olhos  
 E ainda retornar ao ninho a salvo? A superfície  
 Do espelho sendo convexa, a distância aumenta  
 Significativamente; isto é, o bastante para demonstrar  
 Que a alma é um cativo, tratado com humanidade, mantido  
 Em suspenso, incapaz de avançar muito além  
 Do teu olhar quando ele intercepta o quadro.  
 O papa Clemente e sua corte ficaram “estupefatos”,  
 Segundo Vasari, e prometeram uma encomenda  
 Que nunca se materializou. A alma tem de ficar onde está,  
 Embora inquieta, ouvindo pingos de chuva na vidraça,  
 O suspirar das folhas de outono açoitadas pelo vento,  
 Ansiando por ser livre, lá fora, mas deve ficar  
 Posando neste lugar. Deve mover-se  
 O mínimo possível. Isto é o que diz o retrato.  
 Mas há naquele olhar intenso um misto  
 De ternura, divertimento e pesar, tão poderoso  
 Em sua contenção que não se pode olhar por muito tempo.  
 O segredo é óbvio demais. Faz pungir de compaixão,  
 E lágrimas quentes jorrarem: que a alma não é uma alma,  
 Não tem segredo, é pequena, e cabe  
 Em seu oco perfeitamente: seu lugar, nosso momento de atenção.  
 Essa é a melodia mas não há palavras.  
 As palavras são apenas especulação  
 (Do latim *speculum*, espelho):  
 Procuram e não conseguem encontrar o sentido da música.  
 Vemos apenas posturas do sonho,  
 Cavalgando o movimento que impulsiona o rosto  
 À vista sob os céus noturnos, sem  
 Falso desalinho como prova de autenticidade.  
 Mas é vida englobada.  
 Seria bom estender a mão  
 Para fora do globo, porém sua dimensão,  
 O que o sustenta, não o permite.  
 Sem dúvida é isto, não o reflexo  
 De esconder algo, que faz a mão avultar enorme  
 Enquanto recua ligeiramente. Não há maneira  
 De fazê-la plana como parte de um muro:  
 Tem de ajustar-se ao segmento de um círculo,  
 Vagando lentamente de volta ao corpo do qual parece  
 Uma parte tão improvável, para cercar e escorar o rosto  
 Onde o esforço dessa condição se lê  
 Como pontinha de um sorriso, físcia  
 Ou estrela que não se está certo de ter visto  
 Conforme a escuridão avança. Uma luz perversa cujo  
 Imperativo de sutileza condena de antemão sua  
 Presunção de iluminar: insignificante porém intencional.

Francesco, your hand is big enough  
To wreck the sphere, and too big,  
One would think, to weave delicate meshes  
That only argue its further detention.  
(Big, but not coarse, merely on another scale,  
Like a dozing whale on the sea bottom  
In relation to the tiny, self-important ship  
On the surface.) But your eyes proclaim  
That everything is surface. The surface is what's there  
And nothing can exist except what's there.  
There are no recesses in the room, only alcoves,  
And the window doesn't matter much, or that  
Sliver of window or mirror on the right, even  
As a gauge of the weather, which in French is  
*Le temps*, the word for time, and which  
Follows a course wherein changes are merely  
Features of the whole. The whole is stable within  
Instability, a globe like ours, resting  
On a pedestal of vacuum, a ping-pong ball  
Secure on its jet of water.  
And just as there are no words for the surface, that is,  
No words to say what it really is, that it is not  
Superficial but a visible core, then there is  
No way out of the problem of pathos vs. experience.  
You will stay on, restive, serene in  
Your gesture which is neither embrace nor warning  
But which holds something of both in pure  
Affirmation that doesn't affirm anything.

- The balloon pops, the attention  
Turns dully away. Clouds  
In the puddle stir up into sawtoothed fragments.  
I think of the friends  
Who came to see me, of what yesterday  
Was like. A peculiar slant  
Of memory that intrudes on the dreaming model  
In the silence of the studio as he considers  
Lifting the pencil to the self-portrait.  
How many people came and stayed a certain time,  
Uttered light or dark speech that became part of you  
Like light behind windblown fog and sand,  
Filtered and influenced by it, until no part  
Remains that is surely you. Those voices in the dusk  
Have told you all and still the tale goes on  
In the form of memories deposited in irregular

Francesco, tua mão é grande o bastante  
 Para destroçar a esfera, e grande demais,  
 Ao que parece, para tecer redes delicadas  
 Que apenas atestam seu maior encarceramento.  
 (Grande, mas não grosseira, simplesmente em outra escala,  
 Como uma baleia cochilando no fundo do mar  
 Em relação ao diminuto, arrogante navio  
 Na superfície.) Mas teus olhos proclamam  
 Que tudo é superfície. A superfície é o que está ali  
 E nada pode existir exceto o que está ali.  
 Não há recessos na sala, somente nichos,  
 E a janela não importa muito, ou aquela  
 Fenda de janela ou espelho à direita, nem sequer  
 Como indicador da temperatura, que em francês é  
*Le temps*, a palavra para tempo\*, e que  
 Segue um curso onde as mudanças são meros  
 Traços do todo. O todo é estável dentro da  
 Instabilidade, um globo como o nosso, pousado  
 Sobre um pedestal de vácuo, uma bola de pingue-pongue  
 Segura sobre seu repuxo de água.  
 E assim como não há palavras para a superfície, isto é,  
 Nenhuma palavra para dizer o que ela realmente é, que ela não é  
 Superficial mas um âmago visível, então não há  
 Saída para o problema de pathos vs. experiência.  
 Permanecerás, rebelde, sereno, em  
 Teu gesto que não é abraço nem advertência  
 Mas que contém algo de ambos em pura  
 Afirmação que nada afirma.

O balão estoura, a atenção  
 Desvia-se, lenta. Nuvens  
 na poça d'água revolvem-se em fragmentos serrilhados.  
 Penso nos amigos  
 Que vieram me ver, em como foi  
 Ontem. Uma inclinação peculiar  
 Da memória que se intromete no modelo sonhador  
 No silêncio do estúdio enquanto ele pensa  
 Em erguer o lápis até o auto-retrato.  
 Quantas pessoas vieram e ficaram um certo tempo,  
 Pronunciaram falas claras ou obscuras que se tornaram parte de ti  
 Como a luz atrás da névoa e da areia levadas pelo vento,  
 Filtrada e alterada por elas, até que já não resta  
 Nenhuma parte que sejas tu com certeza. Estas vozes ao anoitecer  
 Contaram-te tudo e ainda a estória continua  
 Na forma de memórias depositadas em blocos

---

\* Trocadilho entre "weather" (tempo meteorológico) e "time" (tempo cronológico).

Clumps of crystals. Whose curved hand controls,  
Francesco, the turning seasons and the thoughts  
That peel off and fly away at breathless speeds  
Like the last stubborn leaves ripped  
From wet branches? I see in this only the chaos  
Of your round mirror which organizes everything  
Around the polestar of your eyes which are empty,  
Know nothing, dream but reveal nothing.  
I feel the carousel starting slowly  
And going faster and faster: desk, papers, books,  
Photographs of friends, the window and the trees  
Merging in one neutral band that surrounds  
Me on all sides, everywhere I look.  
And I cannot explain the action of leveling,  
Why it should all boil down to one  
Uniform substance, a magma of interiors.  
My guide in these matters is your self,  
Firm, oblique, accepting everything with the same  
Wraith of a smile, and as time speeds up so that it is soon  
Much later, I can know only the straight way out,  
The distance between us. Long ago  
The strewn evidence meant something,  
The small accidents and pleasures  
Of the day as it moved gracelessly on,  
A housewife doing chores. Impossible now  
To restore those properties in the silver blur that is  
The record of what you accomplished by sitting down  
"With great art to copy all that you saw in the glass"  
So as to perfect and rule out the extraneous  
Forever. In the circle of your intentions certain spars  
Remain that perpetuate the enchantment of self with self:  
Eyebeams, muslin, coral. It doesn't matter  
Because these are things as they are today  
Before one's shadow ever grew  
Out of the field into thoughts of tomorrow.

Tomorrow is easy, but today is uncharted,  
Desolate, reluctant as any landscape  
To yield what are laws of perspective  
After all only to the painter's deep  
Mistrust, a weak instrument though  
Necessary. Of course some things  
Are possible, it knows, but it doesn't know  
Which ones. Some day we will try  
To do as many things as are possible  
And perhaps we shall succeed at a handful  
Of them, but this will not have anything  
To do with what is promised today, our

Irregulares de cristal. De quem é a mão curvada que controla,  
 Francesco, a roda das estações e os pensamentos  
 Que descascam e se evolvem rápidos arfantes  
 Como as últimas folhas teimosas arrancadas  
 De galhos úmidos? Eu vejo nisso apenas o caos  
 De teu espelho redondo que organiza tudo  
 À volta da estrela guia de teus olhos que estão vazios,  
 Nada sabem, sonham mas nada revelam.  
 Eu sinto o carrossel começando lento  
 E indo cada vez mais rápido: mesa, papéis, livros,  
 Fotografias de amigos, a janela e as árvores  
 Fundindo-se numa faixa neutra que me envolve  
 Por todos os lados, em toda parte onde eu olhe.  
 E não posso explicar a ação de nivelamento,  
 Por que tudo haveria de reduzir-se até virar uma  
 Substância uniforme, um magma de interiores.  
 Meu guia nesses assuntos é teu eu,  
 Firme, oblíquo, aceitando tudo com o mesmo  
 Espectro de sorriso, e ao acelerar-se o tempo, de forma que logo é  
 Muito tarde, eu consigo apenas ver a saída reta,  
 A distância entre nós. Tempos atrás,  
 Os sinais disseminados diziam alguma coisa,  
 Os pequenos acidentes e prazeres  
 Do dia à medida que passava sem graça,  
 Uma dona de casa fazendo suas tarefas. Impossível agora  
 Restaurar estas propriedades no borrão prateado que é  
 O registro do que realizaste ao te sentares  
 “Com grande arte para copiar tudo o que vias no espelho”  
 A fim de aperfeiçoar e podar o extrínseco  
 Para sempre. No círculo de tuas intenções alguns esteios  
 Permanecem que perpetuam o encanto do eu pelo eu:  
 Brilhos nos olhos, musselina, coral. Não importa,  
 Porque essas coisas são tal como ainda hoje  
 Antes que a nossa sombra se espraiasse  
 De seu campo em pensamentos de amanhã.

Amanhã é fácil, mas hoje é inexplorado,  
 Desolado, relutante como toda paisagem  
 Em ceder as leis de perspectiva que existem  
 Afinal, apenas para a profunda desconfiança  
 Do pintor, um fraco instrumento, embora  
 Necessário. É claro que algumas coisas  
 São possíveis, é o que sabe, mas não sabe  
 Quais. Algum dia tentaremos  
 Fazer tantas coisas quanto possível  
 E talvez tenhamos êxito num punhado  
 Delas, mas isso não terá nada  
 A ver com o que está prometido hoje, essa

Landscape sweeping out from us to disappear  
On the horizon. Today enough of a cover burnishes  
To keep the supposition of promises together  
In one piece of surface, letting one ramble  
Back home from them so that these  
Even stronger possibilities can remain  
Whole without being tested. Actually  
The skin of the bubble-chamber's as tough as  
Reptile eggs; everything gets "programmed" there  
In due course: more keeps getting included  
Without adding to the sum, and just as one  
Gets accustomed to a noise that  
Kept one awake but now no longer does,  
So the room contains this flow like an hourglass  
Without varying in climate or quality  
(Except perhaps to brighten bleakly and almost  
Invisibly, in a focus sharpening toward death—more  
Of this later). What should be the vacuum of a dream  
Becomes continually replete as the source of dreams  
Is being tapped so that this one dream  
May wax, flourish like a cabbage rose,  
Defying sumptuary laws, leaving us  
To awake and try to begin living in what  
Has now become a slum. Sydney Freedberg in his  
*Parmigianino* says of it: "Realism in this portrait  
No longer produces an objective truth, but a *bizarria*. . . .  
However its distortion does not create  
A feeling of disharmony. . . . The forms retain  
A strong measure of ideal beauty," because  
Fed by our dreams, so inconsequential until one day  
We notice the hole they left. Now their importance  
If not their meaning is plain. They were to nourish  
A dream which includes them all, as they are  
Finally reversed in the accumulating mirror.  
They seemed strange because we couldn't actually see them.  
And we realize this only at a point where they lapse  
Like a wave breaking on a rock, giving up  
Its shape in a gesture which expresses that shape.  
The forms retain a strong measure of ideal beauty  
As they forage in secret on our idea of distortion.  
Why be unhappy with this arrangement, since  
Dreams prolong us as they are absorbed?  
Something like living occurs, a movement  
Out of the dream into its codification.

As I start to forget it  
It presents its stereotype again  
But it is an unfamiliar stereotype, the face

Paisagem arrebatada de nós até desaparecer  
 No horizonte. Hoje basta uma capa lustrosa  
 Para manter a suposição de promessas juntas  
 Num só pedaço de superfície, deixando-nos ir embora  
 Para casa de forma que possibilidades  
 Até mais fortes possam continuar  
 Intactas sem serem testadas. Na verdade,  
 A pele do quarto-bolha é tão resistente quanto  
 Ovos de réptil; tudo é “programado” ali  
 Na ordem prevista: mais e mais vai sendo incluído  
 Sem alterar a soma, e assim como nos  
 Acostumamos a um ruído que nos  
 Mantinha acordados mas agora já não mais,  
 Também o quarto contém este fluxo como uma ampulheta  
 Sem variar em clima ou qualidade  
 (Exceto talvez para iluminar-se fria e quase  
 Invisivelmente, num foco que se aguça rumo à morte - voltaremos  
 A isso depois). O que deveria ser o vácuo de um sonho  
 Torna-se continuamente repleto, enquanto a fonte dos sonhos  
 É esgotada de forma que este sonho único  
 Possa crescer, florescer como uma rosa-de-cem-folhas,  
 Desafiando leis suntuárias, deixando-nos  
 Para despertar e tentar viver de novo no que  
 Agora tornou-se um cortiço. Sydney Freedberg em seu  
*Parmigianino* diz: “O Realismo neste retrato  
 Não mais produz uma verdade objetiva, mas uma *bizarria*. ...  
 No entanto sua distorção não gera  
 Um sentimento de desarmonia. ... As formas conservam  
 Uma forte proporção de beleza ideal,” porque são  
 Alimentadas pelos nossos sonhos, tão inconsequentes, até que um dia,  
 Percebemos o buraco que deixaram. Agora a importância delas,  
 Se não seu significado, é evidente. Deveriam alimentar  
 Um sonho que as incluísse todas, à medida que são  
 Finalmente invertidas no espelho acumulador.  
 Pareciam estranhas porque não conseguíamos vê-las de fato  
 E nos damos conta disso só no ponto em que se esvaem  
 Como a onda a quebrar na rocha, abandonando  
 Sua forma num gesto que expressa aquela forma.  
 As figuras conservam uma forte proporção de beleza ideal  
 Ao alimentar-se em segredo de nossa idéia de distorção.  
 Por que sentir-se infeliz com essa situação, se  
 Os sonhos nos prolongam ao serem absorvidos?  
 Alguma coisa como viver acontece, um movimento  
 Do sonho para sua codificação.

Quando começo a esquecê-lo  
 Apresenta de novo seu estereótipo  
 Mas não é um estereótipo familiar, o rosto



Riding at anchor, issued from hazards, soon  
To accost others, "rather angel than man" (Vasari).

Perhaps an angel looks like everything  
We have forgotten, I mean forgotten  
Things that don't seem familiar when  
We meet them again, lost beyond telling,  
Which were ours once. This would be the point  
Of invading the privacy of this man who  
"Dabbled in alchemy, but whose wish  
Here was not to examine the subtleties of art  
In a detached, scientific spirit: he wished through them  
To impart the sense of novelty and amazement to the  
spectator"

(Freedberg). Later portraits such as the Uffizi  
"Gentleman," the Borghese "Young Prelate" and  
The Naples "Antea" issue from Mannerist  
Tensions, but here, as Freedberg points out,  
The surprise, the tension are in the concept  
Rather than its realization.

The consonance of the High Renaissance  
Is present, though distorted by the mirror.  
What is novel is the extreme care in rendering  
The velleities of the rounded reflecting surface  
(It is the first mirror portrait),  
So that you could be fooled for a moment  
Before you realize the reflection  
Isn't yours. You feel then like one of those  
Hoffmann characters who have been deprived  
Of a reflection, except that the whole of me  
Is seen to be supplanted by the strict  
Otherness of the painter in his  
Other room. We have surprised him  
At work, but no, he has surprised us  
As he works. The picture is almost finished,  
The surprise almost over, as when one looks out,  
Startled by a snowfall which even now is  
Ending in specks and sparkles of snow.  
It happened while you were inside, asleep,  
And there is no reason why you should have  
Been awake for it, except that the day  
Is ending and it will be hard for you  
To get to sleep tonight, at least until late.

The shadow of the city injects its own  
Urgency: Rome where Francesco  
Was at work during the Sack: his inventions  
Amazed the soldiers who burst in on him;  
They decided to spare his life, but he left soon after;  
Vienna where the painting is today, where

Ancorado, livre dos riscos, pronto  
 Para abordar outros, “mais anjo do que homem” (Vasari).  
 Talvez um anjo se assemelhe a tudo  
 Que esquecemos, quero dizer, coisas  
 Esquecidas que não parecem familiares  
 Quando as encontramos de novo, indizivelmente perdidas,  
 E que uma vez foram nossas. Este seria o motivo  
 De se invadir a privacidade desse homem  
 “Dado à alquimia, mas cujo desejo  
 Aqui não foi examinar as sutilezas da arte  
 Com espírito distanciado, científico: desejava, através delas,  
 Partilhar a sensação de novidade e assombro com o espectador”  
 (Freedberg). Retratos posteriores, tais como o “Cavalheiro”  
 Nos Uffizi, o “Jovem Prelado” da Borghese e  
 A “Antea” de Nápoles resultam de tensões  
 Maneiristas, mas aqui, como assinala Freedberg,  
 A surpresa, a tensão, estão no conceito  
 Mais do que na sua realização.  
 A consonância da Alta Renascença  
 Está presente, embora distorcida pelo espelho.  
 A novidade é o extremo cuidado em representar  
 As veleidades da superfície refletora arredondada  
 (É o primeiro retrato em espelho),  
 De modo que poderias ser enganado por um momento  
 Antes de perceber que o reflexo  
 Não é o teu. Te sentes então como uma dessas  
 Personagens de Hoffmann que foram privadas  
 De reflexo, exceto que todo o meu eu  
 Parece estar suplantado pela estrita  
 Alteridade do pintor em seu  
 Outro aposento. Nós o surpreendemos  
 Ao trabalho, mas não, é ele quem nos surpreendeu  
 Enquanto trabalha. O quadro está quase terminado,  
 A surpresa quase no fim, como quando olhamos para fora,  
 Sobressaltados por uma nevada que ainda agora vai  
 Terminando em salpicos e brilhos de neve.  
 Aconteceu enquanto estavas dentro, adormecido,  
 E não há razão por que deverias ter  
 Ficado acordado, exceto que o dia  
 Está acabando e será difícil para ti  
 Conseguir dormir esta noite, ao menos até bem tarde.

A sombra da cidade injeta sua própria  
 Urgência: Roma onde Francesco  
 Trabalhava durante o Saque: suas invenções  
 Assombraram os soldados que invadiram sua casa;  
 Decidiram poupar sua vida, mas ele saiu de lá logo depois;  
 Viena, onde hoje está o quadro, onde

I saw it with Pierre in the summer of 1959; New York  
Where I am now, which is a logarithm  
Of other cities. Our landscape  
Is alive with filiations, shuttlings;  
Business is carried on by look, gesture,  
Hearsay. It is another life to the city,  
The backing of the looking glass of the  
Unidentified but precisely sketched studio. It wants  
To siphon off the life of the studio, deflate  
Its mapped space to enactments, island it.  
That operation has been temporarily stalled  
But something new is on the way, a new preciousity  
In the wind. Can you stand it,  
Francesco? Are you strong enough for it?  
This wind brings what it knows not, is  
Self-propelled, blind, has no notion  
Of itself. It is inertia that once  
Acknowledged saps all activity, secret or public:  
Whispers of the word that can't be understood  
But can be felt, a chill, a blight  
Moving outward along the capes and peninsulas  
Of your nervures and so to the archipelagoes  
And to the bathed, aired secrecy of the open sea.  
This is its negative side. Its positive side is  
Making you notice life and the stresses  
That only seemed to go away, but now,  
As this new mode questions, are seen to be  
Hastening out of style. If they are to become classics  
They must decide which side they are on.  
Their reticence has undermined  
The urban scenery, made its ambiguities  
Look willful and tired, the games of an old man.  
What we need now is this unlikely  
Challenger pounding on the gates of an amazed  
Castle. Your argument, Francesco,  
Had begun to grow stale as no answer  
Or answers were forthcoming. If it dissolves now  
Into dust, that only means its time had come  
Some time ago, but look now, and listen:  
It may be that another life is stocked there  
In recesses no one knew of; that it,  
Not we, are the change; that we are in fact it  
If we could get back to it, relive some of the way  
It looked, turn our faces to the globe as it sets  
And still be coming out all right:  
Nerves normal, breath normal. Since it is a metaphor  
Made to include us, we are a part of it and  
Can live in it as in fact we have done,  
Only leaving our minds bare for questioning

Eu o vi com Pierre no verão de 1959; Nova York  
Onde estou agora, que é um logaritmo  
De outras cidades. Nossa paisagem  
Vibra com filiações, vaivéns:  
Os negócios são conduzidos por olhares, gestos,  
Rumores. É uma outra vida para a cidade,  
O suporte do espelho de um  
Estúdio não identificado mas desenhado com precisão. Quer  
Sugar a vida do estúdio, reduzir  
Seu espaço mapeado a decretos, insulá-lo.  
Essa operação foi temporariamente protelada  
Mas algo novo está a caminho, um novo preciosismo  
No vento. Podes suportá-lo,  
Francesco? És forte o bastante para isso?  
Esse vento traz o que não conhece, é  
Autopropulsor, cego, não tem noção  
De si mesmo. É a inércia que, uma vez  
Reconhecida, solapa toda atividade, secreta ou pública:  
Sussurros da palavra que não pode ser compreendida  
Mas sim sentida, um calafrio, um miasma  
Expandindo-se ao longo dos cabos e penínsulas  
De tuas nervuras e daí para os arquipélagos  
E para o aéreo, lavado silêncio do mar aberto.  
Este é o seu lado negativo. Seu lado positivo é  
Fazer-te perceber a vida e as tensões  
Que apenas pareciam ter-se ido, mas agora,  
Com este novo estilo a questionar, vê-se que estão  
Depressa saindo de moda. Se hão de tornar-se clássicos,  
Precisam decidir de que lado estão.  
Suas reticências têm minado  
O cenário urbano, feito suas ambiguidades  
Parecerem caprichosas e cansadas, passatempos de velho.  
O que precisamos agora é este improvável  
Provocador golpeando com os punhos as portas de um castelo  
Atônito. Teu argumento, Francesco,  
Começara a criar bolor visto que nenhuma resposta  
Ou respostas lhe eram dadas. Se ele agora se dissolve  
Em pó, isso significa apenas que seu tempo acabou  
Faz já algum tempo, mas agora olha e escuta:  
Pode ser que outra vida esteja armazenada aí  
Em recessos que ninguém conhecia; que ela,  
Não nós, seja a mudança; que na verdade sejamos ela  
Se pudermos voltar a ela, reviver algo do jeito  
Que parecia ser, volver nossos rostos para o globo quando ele se põe  
E ainda nos sairmos bem:  
Nervos normais, respiração normal. Já que é uma metáfora  
Composta para nos incluir, somos parte dela e  
Podemos viver nela como de fato temos feito,  
Só que deixando nossas mentes abertas para um questionamento que

We now see will not take place at random  
But in an orderly way that means to menace  
Nobody—the normal way things are done,  
Like the concentric growing up of days  
Around a life: correctly, if you think about it.

A breeze like the turning of a page  
Brings back your face: the moment  
Takes such a big bite out of the haze  
Of pleasant intuition it comes after.  
The locking into place is “death itself,”  
As Berg said of a phrase in Mahler’s Ninth;  
Or, to quote Imogen in *Cymbeline*, “There cannot  
Be a pinch in death more sharp than this,” for,  
Though only exercise or tactic, it carries

The momentum of a conviction that had been building.  
Mere forgetfulness cannot remove it  
Nor wishing bring it back, as long as it remains  
The white precipitate of its dream  
In the climate of sighs flung across our world,  
A cloth over a birdcage. But it is certain that  
What is beautiful seems so only in relation to a specific  
Life, experienced or not, channeled into some form  
Steeped in the nostalgia of a collective past.  
The light sinks today with an enthusiasm  
I have known elsewhere, and known why  
It seemed meaningful, that others felt this way  
Years ago. I go on consulting  
This mirror that is no longer mine  
For as much brisk vacancy as is to be  
My portion this time. And the vase is always full  
Because there is only just so much room  
And it accommodates everything. The sample  
One sees is not to be taken as  
Merely that, but as everything as it  
May be imagined outside time—not as a gesture  
But as all, in the refined, assimilable state.  
But what is this universe the porch of  
As it veers in and out, back and forth,  
Refusing to surround us and still the only  
Thing we can see? Love once  
Tipped the scales but now is shadowed, invisible,  
Though mysteriously present, around somewhere.  
But we know it cannot be sandwiched  
Between two adjacent moments, that its windings  
Lead nowhere except to further tributaries  
And that these empty themselves into a vague  
Sense of something that can never be known

Vemos agora, não acontecerá por acaso  
 Mas de forma ordenada que não traz ameaça  
 A ninguém - o modo normal de fazer as coisas,  
 Como o crescer concêntrico dos dias  
 À volta de uma vida: corretamente, se pensares nisso.

Uma brisa como o virar de uma página  
 Traz de volta teu rosto: o momento  
 Tira um grande bocado da névoa  
 De agradável intuição que vem depois.  
 Trancar-se em seu lugar é “a própria morte”,  
 Como disse Berg de uma frase na Nona de Mahler;  
 Ou, para citar Imogênia em *Cimbelino*, “Não pode  
 Haver na morte, pinçada mais pungente do que esta”, pois,  
 Ainda que apenas exercício ou tática, carrega  
 O ímpeto de uma convicção que vinha crescendo.  
 O mero esquecimento não consegue removê-lo  
 Nem trazê-lo de volta o desejo, enquanto ele continuar sendo  
 O precipitado branco de seu sonho  
 No clima de suspiros lançados através de nosso mundo,  
 Um pano sobre uma gaiola. Mas com certeza  
 O que é belo assim o parece somente em relação a uma vida  
 Específica, experimentada ou não, canalizada em alguma forma  
 Embebida na nostalgia de um passado coletivo.  
 A luz submerge hoje com um entusiasmo  
 Que já conheci noutra lugar, e sabia por quê  
 Parecia significativo, e que outros se sentiram assim  
 Anos atrás. Continuo consultando  
 Este espelho que já não é meu  
 Em busca do máximo de vívido espaço vazio que  
 Me caiba neste momento. E o vaso está sempre cheio  
 Porque há apenas espaço suficiente  
 E nele se acomoda tudo. A amostra  
 Que se vê não deve ser tomada como sendo  
 Meramente isso, mas como tudo o que  
 Pode ser imaginado fora do tempo - não como um gesto  
 E sim como tudo, em estado assimilável, refinado.  
 Mas é pórtico de que, este universo  
 A voltar para dentro e para fora, para trás e para frente  
 Recusando-se a nos envolver e, ainda assim, a única  
 Coisa que podemos ver? O amor uma vez  
 Fez pender a balança, mas agora anda na sombra, invisível,  
 Embora misteriosamente presente, em algum lugar por aí.  
 Sabemos, porém, que ele não pode ser intercalado  
 Entre dois momentos adjacentes, que seus meandros  
 Não conduzem a lugar algum senão a afluentes além  
 E que estes desaguam numa vaga  
 Sensação de algo que não pode ser conhecido jamais

Even though it seems likely that each of us  
Knows what it is and is capable of  
Communicating it to the other. But the look  
Some wear as a sign makes one want to

Push forward ignoring the apparent  
Naïveté of the attempt, not caring  
That no one is listening, since the light  
Has been lit once and for all in their eyes  
And is present, unimpaired, a permanent anomaly,  
Awake and silent. On the surface of it  
There seems no special reason why that light  
Should be focused by love, or why  
The city falling with its beautiful suburbs  
Into space always less clear, less defined,  
Should read as the support of its progress,  
The easel upon which the drama unfolded  
To its own satisfaction and to the end  
Of our dreaming, as we had never imagined  
It would end, in worn daylight with the painted  
Promise showing through as a gage, a bond.  
This nondescript, never-to-be defined daytime is  
The secret of where it takes place  
And we can no longer return to the various  
Conflicting statements gathered, lapses of memory  
Of the principal witnesses. All we know  
Is that we are a little early, that  
Today has that special, lapidary  
Todayness that the sunlight reproduces  
Faithfully in casting twig-shadows on blithe  
Sidewalks. No previous day would have been like this.  
I used to think they were all alike,  
That the present always looked the same to everybody  
But this confusion drains away as one  
Is always cresting into one's present.  
Yet the "poetic," straw-colored space  
Of the long corridor that leads back to the painting,  
Its darkening opposite—is this  
Some figment of "art," not to be imagined  
As real, let alone special? Hasn't it too its lair  
In the present we are always escaping from  
And falling back into, as the waterwheel of days  
Pursues its uneventful, even serene course?  
I think it is trying to say it is today  
And we must get out of it even as the public  
Is pushing through the museum now so as to  
Be out by closing time. You can't live there.  
The gray glaze of the past attacks all know-how:  
Secrets of wash and finish that took a lifetime  
To learn and are reduced to the status of

Ainda que pareça provável que cada um de nós  
Saiba o que é e seja capaz de  
Comunicá-lo ao outro. Mas o olhar  
Que alguns exibem como sinal dá vontade de  
Avançar ignorando a ingenuidade  
Aparente da tentativa, sem se importar  
Que ninguém esteja escutando, pois que a luz  
Foi acesa de uma vez para sempre nos olhos deles  
E está presente, inalterada, uma anomalia permanente,  
Desperta e silenciosa. À primeira vista,  
Não há razão especial para que essa luz  
Seja focalizada pelo amor, ou para que  
A cidade caindo com seus belos subúrbios  
No espaço cada vez menos claro, menos definido,  
Seja lida como o suporte de seu progresso,  
O cavalete sobre o qual se desenrolou o drama  
Até sua própria satisfação e até o fim  
De nosso sonho, como nunca havíamos imaginado  
Que acabaria, na luz exausta do dia com a promessa  
Pintada apresentando-se como um penhor, uma garantia.  
Esse tempo diurno anódino, para sempre indefinido, é  
O segredo do lugar em que ele ocorre  
E não podemos mais retornar às várias  
Afirmações conflitantes reunidas, lapsos de memória  
Das testemunhas principais. Tudo o que sabemos  
É que chegamos um pouco cedo, que  
Hoje tem aquela especial, lapidar  
Hojidade que a luz solar reproduz  
Fielmente ao lançar sombras de ramos em jubilosas  
Calçadas. Nenhum dia anterior poderia ter sido como este.  
Antes eu achava que eles eram todos iguais,  
Que o presente parecia sempre o mesmo para todo mundo  
Mas esta confusão esgota-se uma vez que cada um  
Está sempre a galgar a crista de seu presente.  
Porém, o espaço “poético”, cor de palha  
Do longo corredor que leva de volta ao quadro,  
Seu oposto obscurecedor - é ele  
Alguma ficção da “arte”, que não deva ser considerada  
Como real, e menos ainda, especial? Acaso não tem ele também seu refúgio  
No presente de que estamos sempre escapando  
E no qual tornamos a cair, enquanto a roda dos dias  
Segue o curso rotineiro, e até sereno?  
Creio que ele está tentando dizer que é hoje,  
E precisamos deixá-lo assim como o público  
Que agora se acotovela ao sair do museu  
Para estar lá fora na hora de fechar. Não podes viver ali.  
O brilho cinzento do passado corrói todo saber:  
Segredos de demão e acabamento que levaram uma vida inteira  
Para se aprender e se reduzem à condição de



Black-and-white illustrations in a book where colorplates  
Are rare. That is, all time  
Reduces to no special time. No one  
Alludes to the change; to do so might  
Involve calling attention to oneself  
Which would augment the dread of not getting out  
Before having seen the whole collection  
(Except for the sculptures in the basement:  
They are where they belong).  
Our time gets to be veiled, compromised  
By the portrait's will to endure. It hints at  
Our own, which we were hoping to keep hidden.  
We don't need paintings or  
Doggerel written by mature poets when  
The explosion is so precise, so fine.  
Is there any point even in acknowledging  
The existence of all that? Does it  
Exist? Certainly the leisure to  
Indulge stately pastimes doesn't,  
Any more. Today has no margins, the event arrives  
Flush with its edges, is of the same substance,  
Indistinguishable. "Play" is something else;  
It exists, in a society specifically  
Organized as a demonstration of itself.  
There is no other way, and those assholes  
Who would confuse everything with their mirror games  
Which seem to multiply stakes and possibilities, or  
At least confuse issues by means of an investing  
Aura that would corrode the architecture

Of the whole in a haze of suppressed mockery,  
Are beside the point. They are out of the game,  
Which doesn't exist until they are out of it.  
It seems like a very hostile universe  
But as the principle of each individual thing is  
Hostile to, exists at the expense of all the others  
As philosophers have often pointed out, at least  
*This* thing, the mute, undivided present,  
Has the justification of logic, which  
In this instance isn't a bad thing  
Or wouldn't be, if the way of telling  
Didn't somehow intrude, twisting the end result  
Into a caricature of itself. This always  
Happens, as in the game where  
A whispered phrase passed around the room  
Ends up as something completely different.  
It is the principle that makes works of art so unlike  
What the artist intended. Often he finds  
He has omitted the thing he started out to say  
In the first place. Seduced by flowers,

Ilustrações em preto e branco num livro em que as figuras coloridas  
 São raras. Isto é, todo o tempo  
 Se reduz a nenhum tempo especial. Ninguém  
 Alude à mudança; fazê-lo poderia  
 Implicar chamar atenção sobre si mesmo  
 O que aumentaria o temor de não sair  
 Antes de ter visto toda a coleção  
 (Com exceção das esculturas no porão:  
 Elas estão onde deviam.)  
 Nosso tempo chega a velar-se, comprometido  
 Pela vontade de durar do retrato. Evoca  
 A nossa, que esperávamos manter oculta.  
 Não precisamos de pinturas ou  
 Versalhada escrita por poetas maduros quando  
 A explosão é tão precisa, tão perfeita.  
 Valerá a pena sequer reconhecer  
 A existência de tudo isso? Será que  
 Existe? Certamente o tempo livre para  
 Comprazer-se em passatempos aristocráticos não mais,  
 Já não. Hoje não tem margens, o evento chega  
 Transbordando suas beiras, é da mesma substância,  
 Indistinguível. “Jogar” é uma outra coisa;  
 Existe, numa sociedade especificamente  
 Organizada como demonstração de si mesma.  
 Não há outro modo, e aqueles babacas  
 Que gostam de confundir tudo com seus jogos de espelho  
 Os quais parecem multiplicar apostas e possibilidades, ou  
 Pelo menos confundir as questões por meio de uma aura  
 Envolve que poderia corroer a arquitetura  
 Do todo numa névoa de zombaria contida,  
 Passam ao largo do sentido. Estão fora do jogo,  
 Que não existe até eles saírem dele.  
 Parece um universo muito hostil  
 Mas como o princípio de cada coisa individual é  
 Hostil a todas as outras, e existe em detrimento delas  
 Como os filósofos já salientaram muitas vezes, ao menos  
*Esta* coisa, o presente, mudo, indiviso,  
 Tem a justificativa da lógica, a qual  
 Neste caso, não é uma coisa má  
 Ou não seria, se a maneira de contar  
 Não se intrometesse de algum modo, deformando o resultado final  
 Numa caricatura de si mesmo. Isto sempre  
 Acontece, como no jogo em que  
 Uma frase sussurrada corre à volta da sala  
 E termina em algo completamente diverso.  
 É o princípio que faz as obras de arte tão distintas  
 Do que o artista pretendia. Com frequência ele descobre  
 Que omitiu o assunto sobre o qual principiara a falar  
 De início. Seduzido por flores,

Explicit pleasures, he blames himself (though  
Secretly satisfied with the result), imagining  
He had a say in the matter and exercised  
An option of which he was hardly conscious,  
Unaware that necessity circumvents such resolutions.  
So as to create something new  
For itself, that there is no other way,  
That the history of creation proceeds according to  
Stringent laws, and that things  
Do get done in this way, but never the things  
We set out to accomplish and wanted so desperately  
To see come into being. Parmigianino  
Must have realized this as he worked at his  
Life-obstructing task. One is forced to read  
The perfectly plausible accomplishment of a purpose  
Into the smooth, perhaps even bland (but so  
Enigmatic) finish. Is there anything

To be serious about beyond this otherness  
That gets included in the most ordinary  
Forms of daily activity, changing everything  
Slightly and profoundly, and tearing the matter  
Of creation, any creation, not just artistic creation  
Out of our hands, to install it on some monstrous, near  
Peak, too close to ignore, too far  
For one to intervene? This otherness, this  
"Not-being-us" is all there is to look at  
In the mirror, though no one can say  
How it came to be this way. A ship  
Flying unknown colors has entered the harbor.  
You are allowing extraneous matters  
To break up your day, cloud the focus  
Of the crystal ball. Its scene drifts away  
Like vapor scattered on the wind. The fertile  
Thought-associations that until now came  
So easily, appear no more, or rarely. Their  
Colorings are less intense, washed out  
By autumn rains and winds, spoiled, muddied,  
Given back to you because they are worthless.  
Yet we are such creatures of habit that their  
Implications are still around *en permanence*, confusing  
Issues. To be serious only about sex  
Is perhaps one way, but the sands are hissing  
As they approach the beginning of the big slide  
Into what happened. This past  
Is now here: the painter's  
Reflected face, in which we linger, receiving  
Dreams and inspirations on an unassigned  
Frequency, but the hues have turned metallic,  
The curves and edges are not so rich. Each person

Prazeres explícitos, ele se censura (embora  
 Secretamente satisfeito com o resultado), imaginando  
 Que teve algo a dizer na questão e exerceu  
 Uma opção de que mal teve consciência,  
 Sem perceber que a necessidade burla tais resoluções  
 Para criar algo novo  
 Por si mesma, que não há outra maneira,  
 Que a história da criação prossegue de acordo com  
 Leis rigorosas, e que as coisas  
 São feitas dessa forma, mas nunca as coisas  
 Que pretendíamos realizar e tão desesperadamente queríamos  
 Ver, passam a existir. Parmigianino  
 Deve ter percebido isto quando trabalhava em sua  
 Tarefa obstruidora de vida. Somos obrigados a ver  
 A realização perfeitamente plausível de um propósito  
 No suave, até mesmo brando (mas tão  
 Enigmático) acabamento. Acaso há algo que  
 Mereça ser levado a sério, para além dessa alteridade  
 Que se imiscui nas formas mais  
 Comuns da atividade cotidiana, modificando tudo  
 Ligeira e profundamente, e arrancando a matéria  
 Da criação, qualquer criação, não apenas a artística  
 De nossas mãos, para instalá-la em algum pico monstruoso,  
 Próximo, perto demais para ser ignorado, longe demais  
 Para se intervir? Essa alteridade, esse  
 “Não-ser-nós” é tudo o que há para olhar  
 No espelho, embora ninguém possa dizer  
 Como isso se tornou assim. Um navio  
 Desfraldando cores desconhecidas entrou no porto.  
 Estás permitindo que assuntos externos  
 Fragmentem teu dia, empanem o foco  
 Da bola de cristal. Sua paisagem vai à deriva  
 Como vapor dispersado no vento. As férteis  
 Associações mentais que até agora vinham  
 Com facilidade, não aparecem mais, ou só raramente. Suas  
 Cores são menos intensas, desbotadas  
 Pelas chuvas e ventos de outono, deterioradas, enlameadas,  
 Devolvidas a ti porque são imprestáveis.  
 Apesar disso, somos de tal forma criaturas de hábitos, que suas  
 Implicações ainda rondam *en permanence*, confundindo  
 As questões. Levar a sério somente o sexo  
 Talvez seja um caminho, mas as areias sibilam  
 Ao aproximar-se do começo do grande deslizamento  
 Que leva ao que aconteceu. Esse passado  
 Está aqui agora: a face refletida  
 Do pintor, na qual nos demoramos, recebendo  
 Sonhos e inspirações numa frequência  
 Indeterminada, mas os matizes tornaram-se metálicos,  
 As curvas e bordas não são tão ricas. Cada pessoa

Has one big theory to explain the universe  
But it doesn't tell the whole story  
And in the end it is what is outside him  
That matters, to him and especially to us  
Who have been given no help whatever

In decoding our own man-size quotient and must rely  
On second-hand knowledge. Yet I know  
That no one else's taste is going to be  
Any help, and might as well be ignored.  
Once it seemed so perfect—gloss on the fine  
Freckled skin, lips moistened as though about to part  
Releasing speech, and the familiar look  
Of clothes and furniture that one forgets.  
This could have been our paradise: exotic  
Refuge within an exhausted world, but that wasn't  
In the cards, because it couldn't have been  
The point. Aping naturalness may be the first step  
Toward achieving an inner calm  
But it is the first step only, and often  
Remains a frozen gesture of welcome etched  
On the air materializing behind it,  
A convention. And we have really  
No time for these, except to use them  
For kindling. The sooner they are burnt up  
The better for the roles we have to play.  
Therefore I beseech you, withdraw that hand,  
Offer it no longer as shield or greeting,  
The shield of a greeting, Francesco:  
There is room for one bullet in the chamber:  
Our looking through the wrong end  
Of the telescope as you fall back at a speed  
Faster than that of light to flatten ultimately  
Among the features of the room, an invitation  
Never mailed, the "it was all a dream"  
Syndrome, though the "all" tells tersely  
Enough how it wasn't. Its existence  
Was real, though troubled, and the ache  
Of this waking dream can never drown out  
The diagram still sketched on the wind,  
Chosen, meant for me and materialized  
In the disguising radiance of my room.  
We have seen the city; it is the gibbous

Mirrored eye of an insect. All things happen  
On its balcony and are resumed within,  
But the action is the cold, syrupy flow  
Of a pageant. One feels too confined,  
Sifting the April sunlight for clues,  
In the mere stillness of the ease of its  
Parameter. The hand holds no chalk

Tem uma grande teoria para explicar o universo,  
Mas esta não conta a história inteira  
E, no fim, é o que está fora de cada um  
Que importa, para ele e sobretudo para nós  
A quem não foi dado nenhum tipo de ajuda  
Para decodificar nosso próprio quociente de escala humana e temos de recorrer  
A conhecimento de segunda mão. No entanto eu sei  
Que o gosto de mais ninguém vai ter  
Qualquer utilidade, e poderia tranquilamente ser ignorado.  
Antes parecia tão perfeito - brilho sobre a delicada  
Pele sardenta, lábios umedecidos como prestes a abrir-se  
Liberando a fala, e o aspecto familiar  
De roupas e móveis de que esquecemos.  
Este podia ter sido nosso paraíso: exótico  
Refúgio no interior de um mundo exausto, mas isso não estava  
Nas cartas, porque tal não podia ter sido  
O ponto principal. Arremedar naturalidade pode ser o primeiro passo  
Para alcançar a calma interior  
Mas é apenas o primeiro passo, e frequentemente  
Permanece um gesto congelado de boas-vindas esboçado  
No ar materializando-se atrás dele,  
Uma convenção. E não temos realmente  
Tempo para eles, salvo se os utilizarmos  
Para acender o fogo. Quanto antes se queimarem,  
Tanto melhor para os papéis que temos de representar.  
Por isso eu te suplico, retira essa mão,  
Não a ofereças mais como escudo ou saudação,  
O escudo de uma saudação, Francesco:  
Há espaço para uma bala na câmara:  
Nosso olhar pela ponta errada  
Do telescópio enquanto recuas em velocidade  
Mais rápida do que a luz para afinal te confundires  
Entre os traços do quarto, um convite  
Nunca postado, a síndrome de  
“Era tudo um sonho”, embora o “tudo” bastante  
Lacônico diga o quanto não era. Sua existência  
Era real, embora atormentada, e a dor  
Deste sonho acordado nunca poderá sufocar  
O diagrama ainda esboçado no vento,  
Escolhido, destinado a mim e materializado  
Na claridade dissimulada de meu quarto.  
Nós vimos a cidade; é o bojudo  
Olho espelhado de um inseto. Todas as coisas acontecem  
Na sacada e recomeçam lá dentro,  
Mas a ação é o fluxo xaroposo e frio  
De um cortejo. Sentimo-nos confinados demais,  
Peneirando a luz solar de abril atrás de pistas,  
Na mera tranquilidade cômoda de seu  
Parâmetro. A mão não segura giz algum

And each part of the whole falls off  
And cannot know it knew, except  
Here and there, in cold pockets  
Of remembrance, whispers out of time.

E cada parte do todo se desprende  
E não pode saber que sabia, exceto  
Aqui e ali, em bolsos frios  
De lembrança, sussurros fora do tempo.



## CAPÍTULO IV: Esboço de leitura:

“O espelho aparece porque eu sou, ao mesmo tempo, observador e observado”... “Por meio disso, meu exterior é apresentado por completo, o meu eu todo, que é mais secreto, emerge nesse ‘rostro’, um ser achatado e encerrado, que recorda meu reflexo na água.” (Merleau-Ponty)<sup>1</sup>

“Que ele ame, por sua vez, e não possa possuir o objeto amado!”  
 “arreatado pela imagem de sua beleza que vê,  
 apaixonou-se por um reflexo sem substância,  
 toma por corpo o que não passa de uma sombra”  
 “Deseja a si mesmo, em sua ignorância, e,  
 louvando, é a si mesmo que louva.”  
 “Não existe o que procuras.”  
 “Essa sombra que vê é o reflexo de tua imagem.  
 Nada é por si mesma. Contigo ela aparece e permanece;  
 com tua partida desaparecerá, se tiveres a coragem de partires.”  
 (Ovídio)<sup>2</sup>

### *A) “Auto-retrato num espelho convexo”: reflexo e reflexão*

O título do poema esclarece que se trata de uma imagem produzida. Não se refere a um espelho comum, a refletir o que vê, indiscriminadamente. Ao contrário, o suporte determina os resultados da imagem. Evidencia-se a “tela”. Sabemos tratar-se de um retrato. Mente e mão dão a tônica. Para evidenciar a diferença em relação ao real, uma leve deformação, a elucidar o processo de recriação, mediada pela arte.

Tal imagem do retrato no espelho recorda-nos a mais antiga definição filosófica de poesia do Ocidente. Platão, n<sup>o</sup> “A República”, imagina a poesia como um reflexo secundário. Em primeiro lugar, existem as coisas realmente originais, no Reino das Idéias. A seguir, o seu reflexo um pouco decaído na vida real. E, ainda mais distanciada da fonte da verdade, a arte: espelho que reflete a imagem descarnada de cada ser. Ao refletir sobre uma cópia feita no espelho, Ashbery estaria entrando num terceiro grau. O que ele fará durante o poema será uma tentativa de destruir a mediação entre a realidade e a arte, imergindo no fluxo do ser. Deverá igualmente

<sup>1</sup> Em *L'oeil et l'esprit*. cit. por Robert Storr. *Philip Guston* (Nova York: Abbeville Press, 1968), p. 39.

<sup>2</sup> “Narciso. Eco”. *As Metamorfoses*. Trad. David Jardim Júnior. (Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint, 1983), p. 59.

libertar o eu da clausura da auto-referência especular, a fim de possibilitar a ampliação de seu espaço além do espelho circular<sup>3</sup>.

No convexo, ao contrário do côncavo, o centro é a evidência máxima e os pontos de indeterminação são as margens. O mais superficial e aparente é também o centro, em evidência. A profundidade é o que escorrega para fora, na direção das bordas. Lembramos, por contraste, de um quadro de Philip Guston, pintor contemporâneo de Ashbery. Ele conhecia bem Parmigianino e os pintores maneiristas, em quem se inspirou no começo da carreira. “Bombardment”, de 1938, é redondo, porém côncavo, e tem o ponto de fuga no centro, expandindo para os lados. A esfera significava, para ele, um aqui e agora perpétuo, um vir à existência constante: a “circunferência do momento”<sup>4</sup>. A perspectiva é “bombardeada”, as figuras deformadas, o movimento vertiginoso é contido no instante de máxima expansão pelos limites da imagem. Imprensados contra a tela pela frente e pela moldura reforçada por muros e fachadas nos lados, os seres congelam-se em meio à interminável explosão, desencadeada *ad infinitum* no fundo flamejante do quadro. É verdade que seus quadros dessa época têm um ranço amaneirado, utilizando técnicas e formas gastas para tratar de assunto atual: diferentemente de Ashbery, Guston não tomou distância de um estilo para relacionar-se criticamente com ele. Poderíamos considerá-lo, nessa época, um seguidor estrito do Surrealismo. Este movimento, ao sublinhar a exploração do inconsciente, cria na metafísica do côncavo, um fundo misterioso e fértil, com possibilidades explosivas latentes. Nos quadros de De Chirico, mestre de Guston, a perspectiva assume um aspecto metafísico, de angústia alongada pelo fundo evasivo. Ao escolher o convexo, Ashbery desmascara o ilusionismo transcendental. A superfície ressalta, o fundo é anulado, a mágica da imortalidade desvendada.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Embora aplicado a uma idéia um pouco diferente, é oportuno o termo “supermimesis” de Harold Bloom, para tentar definir o empenho de Ashbery em superar o esgotamento dos sentidos, cruzando corajosamente a fronteira da auto-destruição. Ver citação sobre esse assunto adiante neste capítulo. Em “The Breaking of Form”, *John Ashbery: Modern Critical Views*, op. cit., p. 126.

<sup>4</sup> Robert Storr, op. cit., ps. 38-39.

<sup>5</sup> No entanto, depois de período frutífero como expressionista abstrato, os últimos quadros de Guston retomam um figurativismo idiossincrático, em que se destacam cabeças e olhos desproporcionais, quase misturados inteiramente à matéria exterior, indiscriminando o olho da coisa. Melancólico e brincalhão, redescobre o mundo como um primitivo: “pinta mal”, imiscui-se no barro original, no sangue. Em entrevista, Guston assinala seu desejo paradoxal de pintar como um homem das cavernas vivendo num mundo-museu. Não pode protestar ignorância, mas precisa ver de novo o concreto, o que está ali, como um “urbano primitivo”. Nas pinturas de Guston, o desejo de penetrar o real, empapar-se de matéria, procurar o sentido nas ranhuras e pequenas saliências da superfície, detendo-se no particular, tem muito em comum com a pesquisa do real encetada por Ashbery. “Web” e “The

Por isso também, o nome é circular, no sentido de retomar ou repintar um quadro com mais de quatrocentos anos de intervalo histórico. O poema vai observar este objeto imutável, fechado em si mesmo. No quadro, a economia é a regra. O lugar da mão e da cabeça, a ilusão de movimento e profundidade, a austeridade do fundo, a representação mínima do exterior (apenas luz), remetem o leitor à meditação introspectiva. Primeiro, com aparente distância histórica, depois, com infiltrações dispersas de memória, ângulos de luz e sombra, aproximações e distanciamentos, reflexões, em uma onda de contínuas idas e vindas, uma “dança de associações”, num “padrão recorrente mas descentrado”.<sup>6</sup>

O crítico Richard Stamelman destaca o aspecto “ecfrástico” do poema: meditação sobre a semelhança, ou descrição de imagem representada pela palavra. A “imitação da pintura pela palavra” costuma ter intenções alegóricas, morais ou metafísicas, como um correlativo emblemático. Outro aspecto do uso da ecfrásis é a espacialização, ou imobilidade, que o texto ganha: a literatura amortece sua velocidade no tempo para descrever uma forma ou ambiente. Aqui, no entanto, Stamelman adverte, ganha relevo a contradição entre a “aura de eterna imutabilidade” - o reflexo/reflexão da obra de arte - e a desconstrução crítica: “A presença ecfrástica, no poema de Ashbery, da pintura de Parmigianino, com seu ar de completude eterna e perfeição estática, não imobiliza o fluxo temporal do poema. Na verdade, a pintura torna-se a ocasião para uma fuga da imobilidade espacial, uma saída da fixidez atada ao tempo do princípio ecfrástico da poesia.” (p. 615).

As imagens múltiplas em torno de espelho, reflexo, quadro, globo, quarto, luz, olho, mão e face, são as analogias escolhidas para falar de identidade e representação. Por outro lado, vento, areia, neve, ondas, sombras, cidade, vinculam-se à figuração do movimento e da indeterminação.

O poema trata também da relação com o leitor-espectador, e do eu com sua criação e reflexo, através da “reflexão” sobre um quadro-espelho, montando um “mise-en-abîme” em ricochete: do quadro para o pintor para o poeta para a poesia para o

---

Canvas” são explicitamente metalinguísticos e esclarecem, como em Ashbery, o lugar do artista, o ponto de vista. O tempo faz um arco ao retornar ao momento da criação para observá-la. O espelho circular enfatiza a idéia do perpétuo retornar, ou nunca sair, do giro da auto-reflexão, atormentada pelas fimbrias indeterminadas do convexo e pela consciência do lá fora, que só a explosão, o desequilíbrio poderiam fazer alcançar. A deformação quase grotesca da mão, dissonante na harmonia, é a chave virtual para o exterior, só alcançável potencialmente no futuro que não conhecemos.

<sup>6</sup> R. Stamelman, *op. cit.*, p. 608.

leitor para o poema para o poeta... de forma que todo o ato de representar é posto em questão, visto que o próprio eu não se estabelece como fundador.

A prisão circular dá a impressão de infinitude giratória e de globo totalizante, mas, ao final, estilhaça essa esfera que o encarcera, rompendo o círculo estático e procurando entrar no fluxo não cartografável da vida. Na verdade, a evasão é sugerida ambigualmente, visto que se trata de tentativa problemática. Se permanecer na imagem representada pode ser a morte, sair dela é despedaçar-se.

Os versos de Ovídio que escolhi como epígrafe sintetizam vários aspectos que Ashbery procura abordar. Debruçado sobre o espelho das palavras, o poeta sabe que não pode possuir o que é “reflexo sem substância”. É possível alcançar a imagem?, pergunta esse Narciso cético, debruçado sobre o lago deformante da arte, do qual ele foi considerado o grande inventor.<sup>7</sup> Ao final, o poeta terá a coragem de partir, e mesmo renegar seu amor pela imagem. Para onde irá?

Alguns críticos julgam o tom de Ashbery invariável. Lendo com atenção, percebe-se que as mudanças são sutis mas consistentes, como a luz coada no chão. Assim, ele afirma e matiza vários olhares diferentes sobre este eu projetado no quadro-poema, desviando-se ao quase toque ou misturando-se em ebulição.

“É o pathos quase musical, a dança auto-renovadora deste encontro quase a se perder, que o poema registra”, diz Ward<sup>8</sup>. A mobilidade, a abertura, o prosseguimento sem fim, o deslocamento, governam o encontro-desencontro entre o eu e o outro no poema, sem clímax, sem símbolo completo: “um espelho do estado mental no qual o poema foi escrito, aberto a ondas de descoberta e distração, e consciente da natureza da experiência, não estruturada e não estruturável.”<sup>9</sup> Como em toda poesia, as formas tem um sentido e, os sentidos, uma forma.

Divide-se o poema em seis partes longas. Os versos livres - no total, 552<sup>10</sup> - são, às vezes, vagamente próximos da regularidade de um pentâmetro jâmbico. Discursivo em larga medida, quase ao sabor da prosa, não tem o poema variações abruptas ou

<sup>7</sup> Alberti, humanista da Renascença, supõe que Narciso é o inventor da pintura, em seu tratado *De Pictura*, Livro II (1436).

<sup>8</sup> Geoff Ward. *op. cit.*, p. 160.

<sup>9</sup> David Kalstone, *op. cit.*, p.95.

<sup>10</sup> O tamanho das partes é o seguinte: I - 99 vv., II - 51 vv., III - 56 vv., IV - 44 vv., V - 60 vv., VI - 242 vv. A primeira é quase o dobro da segunda, mas, coincidência ou não, as duas juntas somam 150. A terceira, a quarta e a quinta são quase do mesmo tamanho da segunda. De novo, não sabemos se por acaso, a terceira e a quarta somam 100. A última é desproporcionalmente maior, superando o tamanho da segunda, terceira, quarta e quinta partes juntas.

significativas de medida. Causam estranheza os pontos finais no meio de versos, uma cesura extremada, e o artifício recorrente de um tipo de *enjambement*, cortando o sentido daquilo que é ordinariamente considerado unidade de significado. Não há expectativa rítmica como também não há preocupação explícita em quebrar o ritmo. O poema segue seu curso sem sobressaltos aparentes, sem ressaltar as irregularidades métricas nem construir uma regularidade própria ou tradicional. Enfim, a disposição no papel é discreta.

Podemos falar de duas elipses na poesia de Ashbery: a mais comum no Modernismo, que corresponde à supressão de vínculos, e outra, que não se trata exatamente de elipse formal pois nem sempre o poeta suprime palavras ou omite os conectivos lógicos. A fragmentação não aparece na estrutura da frase, à primeira vista. O corte disjuntivo encontra-se no sentido. As inflexões de uma paisagem a outra são abruptas, mas os trilhos correm azeitados. Talvez Ashbery concordasse com Eliot, que justificou as mudanças súbitas de tom em *The Waste Land* como forma de economizar no tamanho do poema: uma tentativa de represar o desenvolvimento hiperbólico. Como nos diálogos cotidianos, o sentido do texto é implícito para os familiares, e podemos anular as junções.

Se, após o ponto final, o assunto inflete para direção inusitada, como um "patchwork", em que os pedaços de tecido são costurados entre si, as analogias de aparência meio aleatórias não são parataxes com ecos surrealistas. Os temas acabam por se alinhar e edificar um tipo de sentido, por mais que as escolhas pareçam casuais. A convivência com a nova pintura figurativista norte-americana, como o "bad painting" de Guston, Bosman, Yarber e outros, que montam enormes painéis onde se justapõem elementos "incoerentes" de maneira a-perspectivista é referência pertinente a essas sequências poéticas cujo fluxo irregular deriva dos sentidos superpostos e dos discursos de origem vária. As recorrências sonoras (aliterações e assonâncias) se espraiam de forma inconstante pelo poema. O ritmo é mais ou menos regular, pouco marcado, pausado, e tendendo para o coloquial. Tal versificação estendida é, como veremos, a mais pertinente à concepção de obra criadora desenvolvida no poema. Também a música serial atonal foi, segundo o testemunho de Ashbery, uma influência constante em sua formação estética. Encantado com a aparente dispersão de Webern, percebe tanto o fluxo quanto as sequências seriais. Permitindo que o acaso impregne

sua criação, não descarta da exploração das possibilidades da consciência, entre contida e distendida.

Não se trata de escrita automática nem confessional. Não se trata de objetivismo (visto que não há sequer a crença na possibilidade estática e inclusiva das cenas) nem de expressionismo. É difícil decidir, dado o tom formal e “canônico”, onde começa a improvisação e o acaso, onde a construção mais dirigida. Entretanto, creio que ambos comparecem amalgamados no discurso.

A justaposição de motivos, e a contínua possibilidade de metamorfose dos possíveis sentidos não produz, ao final, a impressão de dispersão. Como um pêndulo, as figuras retornam e retomam, embora encarnadas cada vez num espírito diferente. Assim, o leitor absorve a dupla impressão de concentração e volteio: um simultâneo reunir-se e espalhar-se. Veremos como o próprio vocabulário é recorrente e o assunto apenas parece alterar-se, como se os mesmos elementos mudassem de aparência e disposição para abarcar o máximo de possibilidades coreográficas à volta de um tema constante.

O crítico Charles Altieri considera esse traço de digressão e concentração como padrão lírico de Ashbery. Relaciona, acertadamente, tal procedimento, com a “rejeição de idealizar a representação, como um gesto na direção de uma mimese mais completa”,<sup>11</sup> isto é, quanto mais volteios se permite o fluxo poético, mais inclusiva e profundamente poderá traduzir a experiência e a reflexão sobre ela. Em *Three Poems*, o enunciador lírico recomenda o movimento de “ebbing and flowing”, que imita o padrão mental, de ir da ilusão à realidade e da realidade à visão, para não isolar um só componente da vida.

O fato dos poemas de Ashbery se alongarem tanto deve ter relação com sua contínua pesquisa do desconhecido. A impossibilidade de chegar a termo é fruto do inacabamento deste presente virtual, aberto para o devir. A lógica desfiada do devaneio, entre a vigília e o sonho, acrescenta aos poemas essa vaguidão da forma, emaranhada, inconclusa, em que a oposição entre ritmo quase regular e sintaxe complicada sustenta o sentido:

“A dificuldade de minha poesia não está lá apenas por si mesma, e sim para refletir a dificuldade de viver, os ajustes sempre mutáveis e instantâneos que nos rodeiam e aos quais respondemos a cada momento - a dificuldade da vida está na passagem do

---

<sup>11</sup> C. Altieri, *op. cit.*, p. 659-660.

tempo, que é tanto difícil quanto automático, visto que todos nós o governamos de alguma forma”<sup>12</sup>.

Na verdade, “Self-Portrait” é um dos poemas mais “interpretáveis” de Ashbery pois, do princípio ao fim, mantém-se fiel a um objeto, ainda que modificando sua perspectiva em relação a ele. O tom entre discursivo e narrativo, próprio da meditação filosófica, facilita o entendimento, pois não há constantes crispações líricas. As citações referencializam as idéias sugeridas. Considero-o um tipo de síntese ou manifesto das preocupações de Ashbery espalhadas por sua obra. Um dos menos evasivos, não é, porém, atípico como construção por que resume várias direções já exploradas em outros poemas.

O tipo de construção entrelaçada, em zigue-zaque, em que os temas recorrem, não significa repetição de tom ou conclusões. Penso que cada uma das seis partes apresenta uma faceta do tema que ele vai explorando, enquanto a sexta, mais longa, retoma e tenta concluir.

Ashbery nos adverte, em depoimentos, que este poema não é mais organizado ou temático do que os outros. Talvez por causa de seu sucesso junto à crítica, o poeta tenha ficado um pouco cético em relação às suas leituras, tal como João Cabral frente a “Morte e vida Severina” que, para grande desgosto de seus admiradores, várias vezes ele diminuiu. Talvez a análise do tema engajado tenha desviado seus leitores de outras questões que o poema também propõe, similares a toda sua poesia, mas que neste poema tenham ficado em segundo plano. Ashbery “defende” “Self-Portrait” dos elogios chamando a atenção para o elemento do acaso e incompletude também deste poema.

A leitura que ora inicio, por partes, tem a pretensão de ir, aos poucos, constituindo-se num tipo de “close reading” parafrástico. A partir dela, intento edificar o alicerce e os andaimes temporários de uma análise-interpretativa mais globalizante. Apesar do esforço de tentar compreender, à medida do possível, todas as imagens, a forma de construção impede que tenhamos certeza da verossimilhança de nossa interpretação. Procurei coordenar sequencialmente o poema, esforçando-me para relacionar uma parte à outra. Mas o leitor tem direito à desconfiança: esta é apenas uma leitura possível. Esforcei-me por imbricar as linhas superpostas que considere

<sup>12</sup> Ashbery, em entrevista concedida a Richard Kostelanetz, “How to be a Difficult Poet” (*New York Times Magazine* a 23 de maio de 1976), citada por Stephen Fredman, *Poet's Prose, the Crisis in American Verse*, op. cit., p. 115.

pertinentes à leitura: estética, psicológica e existencial, procurando várias vias de acesso para abraçar uma fala polissignificativa. Pesquisei, na “comunidade de leitores” críticos, interpretações com as quais pudesse dialogar. Percebi que nenhum tentara debruçar-se sobre cada parte do poema, preferindo uma hermenêutica a partir do todo. É compreensível tal prudência, pois, apesar de, num nível muito geral, os leitores concordarem sobre o tema mais amplo, os detalhes continuam a ser desconcertantes.

Sabemos, com Adorno, que na arte do século XX não encontraremos “obras redondas”, em que a relação entre o particular e o geral é de unidade imediata. As partes componentes do poema podem manter graus diferentes de independência em relação ao todo, já que o conceito de obra se transformou e ampliou. O receptor tem nelas papel ativo, procurando ele mesmo trilhas de ligação. Conscientes da precariedade dos caminhos que vamos abrindo, começamos a sondagem arriscada.

### 1) Primeira parte:

“in the mirror  
i see a frail  
man  
dreaming  
dreams  
dreams in the mirror

and it  
is dusk on earth”

(e.e. cummings, em “Impressions”, IV<sup>13</sup>)

“et  
**maîtrise**

un  
**MIROIR**

où tout  
*S'IMMO*  
**BILISE”**

(Paul Eluard, “Le miroir”<sup>14</sup>)

<sup>13</sup> Em *Selected Poems* (Londres: Faber & Faber, 1963)

<sup>14</sup> Em “Quelques-uns des mots qui jusqu’ici m’étaient mystérieusement interdits”, *Oeuvres Complètes*, vol. I (Paris: Gallimard, 1968). A imitação dos tipos gráficos é aproximada.



O poema abre-se com um "as" ("como"), a sugerir uma comparação implícita, já que o outro termo do símile não é mencionado. "Tal como o fez Parmigianino"... um paralelismo cujo esperado correspondente "assim também" foi eclipsado. De fato, só podemos compreender a referência e decodificar o "it" graças à anterioridade do título, que, além de englobar o "sentido" geral do poema, atua aqui como a primeira frase de uma sequência metonímica.

Suspeitamos que se trata do próprio poeta no ato de escrever, à nossa frente pintando-se, e ao poema, seu alter-ego:

"Como fez Parmigianino, a mão direita  
 Maior do que a cabeça, lançada contra o espectador  
 E desviando-se suavemente, como a proteger  
 O que anuncia." [...]

Assim se representa o poeta, cuja mão oscila levemente na ação da escrita, e que a perspectiva ilusoriamente deformante do espelho convexo torna desproporcional em relação à cabeça.

A mão hipertrofiada do artista lança-se na direção do espectador e, ao mesmo tempo, esconde o que revela. Novamente pensamos no poema - revelação e mistério - maneirismo que deseja comunicar por meio de subterfúgios anamorfóticos. Reluta a mão em desvelar completamente o que protege/anuncia. O que se auto-descreve e se auto-reflete também camufla de si mesmo, espectador, o que evidencia. Por sua vez, a obra de arte barra o acesso a si mesma, complicando as linhas de sua configuração: escudo "a proteger o que anuncia".

No quadro, o jovem Francesco tanto poderia esconder algo atrás da mão (um manuscrito?), delimitar o território do eu (como se dissesse: até aqui é meu espaço) ou avançar em direção ao espectador. O gesto ambíguo será dramatizado de várias formas durante a primeira parte, tensionando o poema, como se mimetizasse os movimentos contraditórios da representação difícil do eu. Proteger e anunciar é a função obrigatória de toda imagem do eu, representada pela pintura, pela escrita, pela vida social. Estabelecer contornos e limites é a maneira de dar forma ao eu, exteriorizá-lo, poder contemplá-lo e sobre ele refletir. Mas pode transformar-se em sequestro, cativo.

Em seguida, Ashbery descreve sucintamente o cenário, tudo que sustenta rosto e mão, atores principais do quadro.

Após a apresentação “in medias res”, o poeta vai se deter na apresentação do seu objeto e desvelar o mecanismo de sua feitura. Começa a desenovelar o primeiro movimento anunciado pela mão: anuncia e protege (o próprio poema?). Ambiente, decoração e roupas introduzidos por “A few” (“alguns” ou “uns poucos”) e sintetizados com “run together” (“fundidos” ou “correm juntos”) - como se a ornamentação tomasse parte de um movimento anular à volta do rosto, todos no mesmo fluxo, nadando em conjunto com a mão.

Nesta primeira parte, “swim” traz à tona a imagem elementar da água, que subjaz à do espelho. Logo abaixo, o poeta retomará novamente o mesmo verbo (v. 25), tendo um pouco antes citado “wave”. Sem se referir à água diretamente, torna o espelho matéria líquida, em que a imagem poderia, potencialmente, mover-se. O reflexo imóvel adquire a potencialidade de tornar-se fluido. Bachelard acorre a nos inspirar, distinguindo a imagem refletida no espelho, separada de Narciso pelo vidro e pelo metal, que o aprisiona e se distancia intocável, da imagem refletida na água, mais maleável e contínua. Os espelhos estabilizam demais a imagem: “tanto mais precisão quanto mais imobilidade”.<sup>15</sup>

As reflexões do poema sobre a mão escudo, que protege e anuncia, e suas ligações com os adornos à sua volta, guardam extraordinária semelhança com os comentários de Hauser sobre este quadro, ao ponto de imaginarmos se o poeta não teria por acaso se inspirado nesta passagem:

“A mão ampliada no primeiro plano de Auto-Retrato por um Espelho Convexo de Parmigianino [...] liga o espectador à imagem que o pintor vê no espelho, mas ao mesmo tempo ergue uma barreira entre ele e o quadro, ou seja, entre o pintor e o mundo exterior. As mãos dos retratos de Bronzino preenchem uma função similar. Elas são, é claro, parte da caracterização da alta estirpe de seus modelos, mas ao mesmo tempo estabelecem uma distância entre o observador e as pessoas retratadas, criam uma barreira que os impede de trair a personalidade de cada um deles através de seu retrato. Essas mãos finas, delicadas e frias conservam as pessoas a distância; são parte da “armadura” por trás da qual todo sentimento, relação direta e intimidade estão fechados. Elas são parte e parcela dos “acessórios”, como o rico detalhe dos costumes, as jóias e as armas cuidadosamente detalhadas, a arquitetura e a escultura e as outras coisas que evitam o contato direto com a pessoa retratada.”<sup>16</sup>

O rosto, porém, está em repouso, estático. Mais do que isso: encontra-se separado do resto, isolado, recluso. “Sequestered” tem o sentido de corte com o todo. Se a mão

<sup>15</sup> Gaston Bachelard. *A água e os sonhos* (São Paulo: Martins Fontes, 1989) em especial o Capítulo 1.

<sup>16</sup> Arnold Hauser. *Maneirismo* (São Paulo: Perspectiva, 1993), p. 180-181.

oscila vagamente em quase gesto, o rosto a contradiz, distanciado. A mão irmana-se às coisas que a circundam, e todas se sustentam mutuamente. Mão, peliça e coral são os “objetos” do rosto-sujeito: o observador que mantém a distância.

Na abertura, o poeta anunciava sua intenção de explicar o mecanismo da poesia, e logo a seguir apresenta a descrição dos elementos pictóricos e sua organização no quadro. Suspeitamos que a descrição da pintura corresponde também a uma contemplação do próprio eu-pintor em seu habitat de trabalho (o estúdio e a alma) como se fôra, também ele, um arranjo artístico: isto é, a representação é similar à criação da imagem de um eu, igualmente fictício, embora quase real na sua fidelidade ao ser que o compôs.

David Kalstone observa o tom reticente deste começo, em que as frases incompletas e adiadas de seu sentido total parecem uma “tentative anchorage” ou saudação enviesada. A imagem de Parmigianino coloca-se em aparente equilíbrio e repouso, balançando entre “o espírito vivo e as persistentes e concentradas manobras da arte”: “thrust” e “swerve”, “toward” e “away”, “protect” e “advertise”. A primeira sentença direta do poema choca pela brevidade e contraste, anunciando uma ameaça: “It is what is/Sequestered”.<sup>17</sup>

Depois de tantos verbos de movimento, denunciando oscilações contraditórias, esta é a primeira afirmação incisiva. A mão maior do que a cabeça, descrita em sua instabilidade ambígua, após ter sido apresentada como parte de um conjunto em que as partes se movem em harmonia, revela-se, de fato, diferente da cabeça. Ela se destaca das articulações do quadro, por estar cortada do todo, estática e reclusa.

No mesmo verso, sem gancho transitivo, o enunciador passa a citar, entre aspas, um trecho de Vasari. Nesse momento, o discurso adquire uma aparência totalmente objetiva, ao introduzir um **dixit** alheio, de tom histórico e analítico. A intromissão erudita dá a impressão de uma pesquisa, um estudo sobre o fazer artístico. Como se um outro ponto de vista fosse colado: uma dupla apresentação do mesmo objeto. A interferência da citação acadêmica retorna em outros momentos no poema, como uma informação complementar, que ratifica a visão subjetiva do artista. Esse procedimento de montagem, que interfere no poema com outro estilo, incorporado sem reelaboração,

<sup>17</sup> **Idem Ibidem**, p. 96. A importância das observações desse autor é acrescida pelo fato de ele ter conhecido de perto a feitura do poema, ter lido os vários manuscritos deste e conversado longamente com Ashbery.

também contribui para despertar no leitor a “consciência do artefato”<sup>18</sup>: somos lembrados todo o tempo que se trata de uma obra, em que o eu lírico não é a única voz, visto que sofre interferência da cultura do passado, com o qual necessita dialogar para constituir-se.

Mas essa objetividade inicial acaba adquirindo, relendo-se todo o poema, um certo ar “depaysé”, ao mesmo tempo obsessivo e paródico, ao interrogar indiretamente a própria idéia de conhecimento. De qualquer forma, situam precisamente no tempo histórico o lugar da pintura, um objeto do passado em contraste com as reflexões difíceis da arte presente. Não só o quadro é comparado ao poema, mas também a crítica sobre quadro é incluída, abrangendo o escopo da reflexão e da especulação.

Os versos do trecho de Vasari descrevem prosaicamente o processo de facção da pintura de Parmigianino, desde a forma como foi concebido o material de suporte, em uma semi-esfera de madeira, imitando a forma e o tamanho de um espelho de barbeiro. O crítico de arte embutido no poeta “apresenta” uma fórmula do fazer artístico.

Mas, ao inserir discurso francamente indireto, enxertando uma fala alheia, cria-se um efeito brechtiano, visto que somos levados a conhecer a mola da construção, desmontando o truque mistificador da representação e enfatizando o aspecto de objeto deste eu fictício construído. Em despojada descrição, é-nos desvelada a origem do artifício:

“Então mandou um torneador fazer  
 Uma esfera de madeira e, tendo-a dividido ao meio e  
 Reduzido ao tamanho do espelho, pôs-se  
 Com grande arte a copiar tudo o que via no vidro,”  
 Principalmente seu reflexo, do qual o retrato  
 É o reflexo em segundo grau.  
 O espelho escolheu refletir apenas o que ele via  
 O que bastou ao seu designio: a sua imagem  
 Vitrificada, embalsamada, projetada num ângulo de 180 graus.”

Por outro lado, ficamos cientes de que, por livre iniciativa do pintor, por sua inspiração e desejo criativo, foi feito o quadro. Nascendo ao lado desse passo pioneiro para uma “art for art’s sake”, é concomitante o surgimento da consciência do eu, e

<sup>18</sup> Peter Bürger considera que a obra de vanguarda revela sua falta de totalidade pela exibição de seus processos de montagem de fragmentos, reconhecendo, em sua própria forma, o diálogo irregular entre eu e mundo. Ver *Teoria da vanguarda*, op. cit., p. 131 e ss.

ainda, nele encontramos grãos de experimentação e distanciamento, em um ensaio de metodologia científica: desde seus primórdios, segue procedimento objetivo e expressa uma hipótese. Porém, inferimos certa gratuidade impulsiva nessa escolha para a qual não há motivo externo: apenas a vontade caprichosa do eu ditou o tema e o método. A sequência “científica” é simultânea à natureza arbitrária da experiência. Uma nova liberdade: escolher; uma nova prisão: precisar seguir os passos da própria escolha.

O resultado, acrescenta o poeta, é o reflexo/reflexão do que Parmigianino viu no espelho. Somente o que viu, fiel e preciso, pintou: a sua imagem, aparência vítrea de sua identidade. Mas, inescapável contradição!, a mimesis de si mesmo deixa de refletir o real de carne e osso para virar idéia, abstração. O sujeito pode ser removido, agora que a imagem eternizou-se. Desta forma, o reflexo torna-se reflexão. A mimesis se trai: não é o mesmo ser o que está no quadro e sim produto de um congelamento artificial.

Ao fazê-lo, petrifica-se, a comprovar a relação intrínseca entre Narciso e arte. O desejo de alcançar e abraçar o que, de per si, é inconstante, demonstra os vínculos obsessivos da escrita e do eu: desejo de ser perfeitamente espelhado na obra e a impossibilidade de representar-se. A imagem é “cosa mentale”, construção especulativa, como a perspectiva: objeto do artifício do homem que, ao recriar a paisagem, perde a natureza, sequestrando a cabeça.

Assim, o começo do poema nos descreve o quadro, desde sua forma de composição e elementos figurativos até seu contexto histórico. A secura das citações, a falta de voz do autor, reforça a idéia de um frio manual “maneirista”, de estética formalista e tradicional. Estará ele parodiando os trabalhos críticos, os comentadores de arte, as teses sobre poesia? Ao desmontar o quadro (ou poema), como se fosse um trabalho de dissecação, Ashbery emposta uma voz objetiva, como se sua cabeça sardônica controlasse à distancia a mão que escreve.

No início do poema, poderia ser aplicada à perfeição a definição de narrativa descritiva de Lúkacs, pois o quadro (ou o poema) permanece intacto e imóvel. A mente que o reflete vai tecer, agora à sua volta e mais tarde dentro dele, uma coreografia de associações, desconstruções, e por fim, sentimentos.

Aqui Ashbery revela com mais clareza a preocupação central desta primeira parte: o jogo com a questão do reflexo (“reflection”: simultaneamente reflexo e reflexão) que pode significar a prisão do ser em representação imóvel: uma teia de simulacros. Tanto

a imagem artística quanto o pensamento sobre si mesmo tem o efeito de enclausurar um momento como o mais significativo.

Como nos versos de Eluard que nos serviram de epígrafe, o domínio da imagem no espelho imobiliza. Um suicídio poético semelhante à cobra mordendo o próprio rabo? Sonhar no espelho, sugere Cummings, fragiliza o homem, que se desfaz enquanto cai o crepúsculo. O desvanecimento progressivo deste eu representado terminará no exílio dos versos finais quando, ao contrário do início tão bem posto e ordenado, a mão perde o lugar. Ao vaguear fora da moldura, espedaçou a própria imagem e a do mundo circundante. Sem abrigo, nada encontrou para substituí-lo (ainda...). Mas, ao menos, saiu da imobilidade e iniciou um tipo de movimento desordenado.

Outra questão subsidiária aflora: será que o poema, este recorte construído de representações conceitual-imagéticas do ser, alcança uma eventual essência? Ou todo pensamento e toda imagem são deformação ilusória do real que nunca chega à essência? Se tudo fosse reflexo, o dilema se dissolveria na unidade ser=aparência, palavra=coisa, eu=mundo? A alma aparece como "fainomai", ser manifesto pela imagem, em alusão possível ao grau inferior de realidade da palavra poética ao representar o real, conforme a longa tradição platônica.

Enfim, a indefinição da palavra "reflection" ensina o caminho irônico deste "Auto-Retrato", que se propõe a falar do poeta na poesia: ensaio-poema sobre a presença e a ausência de quem escreve (ou pinta). O jogo de palavras é intraduzível: "(...) his reflection, of which the portrait is the reflection once removed". Trata-se da alusão à expressão "cousin once removed" (primo de segundo ou terceiro grau, primo afastado), aqui transformada para evidenciar ainda mais claramente a referência velada a Platão, e reforçar a idéia dos desníveis de grau entre reflexo na realidade e na arte.

Primeiro, o pintor recortou do mundo o reflexo tão somente do que via. Aqui também a cabeça estabeleceu um ponto de vista e comandou uma escolha. Sua própria imagem, eis o que selecionou. Para fazê-lo, vitrificou, embalsamou e deformou com lentes convexas. O processo de mumificação para eternizar um homem sem vísceras. A luz e o tempo, relacionados, também foram congelados, como "spots" de um museu, para que a imagem possa renascer eternamente, num movimento de atualização

perene. A alma habita sua aparência sem mover-se, como se fosse sua própria fundadora:

“A hora da dia ou a densidade da luz  
Aderindo à face conserva-a  
Vívuda e intacta em onda recorrente  
De chegada. A alma se instala.”

A luz atualiza a bela aparência da obra, como se o tempo a fizesse viver a cada instante. Porém, o que na brilha na superfície, será a vida ou ilusão da arte?

Até esse momento do poema, dominava o tom descritivo, com uma pincelada dissertativa (parece a primeira premissa de uma indução lógica). A partir daqui vai emergir a primeira tensão explícita (já anunciada nos versos anteriores), em forma de interrogação, e introduzida por um "mas": de fato, qual a distância que a alma pode percorrer? Seria possível escapar do círculo?

Há uma ilusão de profundidade espacial provocada pelo convexo, logo anulada, visto que os olhos não podem avançar além do perímetro da circunferência. Como um planeta, o olho gira até o ponto máximo da elipse, retornando sempre, atraído pela força gravitacional da órbita e cruzando com o espectador - olho que intercepta a imagem e lê o quadro-poema. A alma está cativa na esfera, seu campo visual. O espaço que a circunda foi ilusoriamente ampliado pela deformação de perspectiva do espelho convexo. Mas o círculo a engloba, identidade no vácuo, perfeita em seu simulacro de autonomia e auto-suficiência (na verdade, prisão). Tampouco o poema pode avançar mais longe do que o olhar do leitor. Na verdade, a pintura não pode discorrer sobre nada em sua imobilidade atemporal. O movimento contraditório da mão descrito nos primeiros versos agora é explicado a partir dos desejos da alma, cujo raio de ação não pode se expandir mais longe do que o olhar do espectador (ou pintor) que “lê” ou “faz” o quadro-poema.

Não deixa de ser uma pergunta contrastante em relação aos versos anteriores. Se antes o poema tratava dos meios e metas daquela pintura, agora vai lembrar sua origem material limitada. Faz-se sentir de novo o eco platônico: parece cadeira mas não se pode sentar nela.

Cativa, a alma tem seu espaço falsamente ampliado pelo relevo “trompe l’oeil” do convexo. Será que ela é dona de si mesmo, auto-geradora e autônoma ao estabelecer a si mesma ou simples prisioneira?

A ilusão de profundidade é o triunfo do poema: cria alegorias, símbolos, idéias, sentidos? É um enigma a ser interpretado? Mas, previne o poeta, nada existe para além do que o olhar do espectador-leitor vê. Haveria aí uma crítica à metalinguagem? Como se o poema enfatizasse que, ao evidenciar constantemente seu próprio mecanismo, voltado exclusivamente para si mesmo, chegasse ao vazio imóvel. Ou ainda, uma crítica a toda criação da arte, que não pode viver além do limite de quem a olha, nem escapar dos limites da moldura: ela só tem a profundidade conferida pelos artificios da perspectiva. De fato, quadro e poema são superfície. Ainda que convexa, é simples espelho. Começa onde termina o homem: reflexo semi-abstrato, para sempre separado de Narciso, cujo movimento no espelho macaqueia a alma mas, na verdade, é reflexo-reflexão.

Novamente, uma interferência de um comentário de Vasari, reforçando o contexto histórico maneirista: a corte de Clemente II, a subordinação ao mecenato da Igreja, e o “stupore” provocado pelo quadro. O papa promete uma comissão “que nunca se materializou”. Sabemos que o gesto de Parmigianino, ao decidir-se livremente a pintar uma obra não encomendada, utilizando recursos bizarros, induziram o caminho da liberação do campo estético. Um primeiro passo, nascendo junto com a metalinguagem “reflexiva”. Pode ser consequência dessa independência e objetivação do eu a recusa muda do Papa de contratá-lo.

Charles Altieri percebe uma outra possibilidade de leitura a partir da palavra “materialized”, para ele um jogo de sentido que revela “tensões entre eventos contingentes e a natureza do auto-retrato capturando o que expressa uma alma que se coloca e é colocada num lugar e num contexto. Visto que o retrato auto-expressivo não tem poder sobre os acontecimentos que presidem sua recepção e é reduzido a um simples objeto de trocas econômicas, o espírito aqui está perigosamente perto da mera superfície, ou matéria”.<sup>19</sup>

Ao pintar como um independente, de acordo com sua iniciativa original, amplia o tamanho da mão, ao mesmo tempo que reconhece, entre orgulhoso e melancólico: "A

---

<sup>19</sup> C. Altieri, *op. cit.*, p. 678.



alma tem de ficar onde está." O quadro causou espanto mas a alma não pôde fugir. Continuou desejando ser livre precisando continuar ali, movendo-se minimamente.

O contraste entre a citação de Vasari e o poema revelam, de um lado, a diferença de tempo e estilo de Parmigianino e Ashbery: tão perto um do outro no poema e no museu, confrontados lado a lado mas separados por um fosso. Se, para o primeiro, o gesto era libertador e inaugural, para o último, esgotaram-se as possibilidades iniciadas por aquela experimentação. A novidade faz-se estereótipo. O olhar já caminhou pela amplitude possível anunciada naquele primeiro parto da Idade Moderna. Retomando o Maneirismo, Ashbery pretende superá-lo. Para tanto, antes precisa recordar toda a positividade daquele momento. Em seus ombros, assume o fardo do exorcismo através da anamnese, por mais espinhosa que seja a concentração em um só poeta do fascínio nostálgico dos séculos.

Por outro lado, a citação de Vasari reafirma uma dificuldade com a representação do eu já inerente desde seu princípio: a ambiguidade da materialização. Como poderia a imagem materializar-se? Sonho narcísico que quer estender-se à realidade, unindo-se a ela. Não: "A alma tem de ficar onde está".

O retrato-poema sabe que existe um lá fora: o tempo e os movimentos da natureza, as chuvas e as folhas que caem, as estações do ano, o vento. Será que ele poderia escapar desse espaço limitado e voltar à natureza, reencontrar os movimentos do vento nas folhas? A alma parece ansiar muito pela possibilidade de libertação da imagem imóvel. Porém, a identidade exige uma negação da fusão. O reflexo-reflexão prende a alma numa esfera paranóica, separada do cosmos, imóvel em relação aos movimentos do vento e da chuva. Protegidos pela vidraça-couraça, separados de fora, poema e poeta. (Pois ao criar a representação do eu, Parmigianino obrigatoriamente precisou circunscrever o eu: de novo como Narciso, ao procurar seu reflexo, a si mesmo paralisou). O que diz o olhar? Há nele sentimentos mesclados, talvez uma compreensão empática de seus limites: "ternura, diversão e pesar". O poeta tem pena do falso orgulho da alma, que se julgava tão independente, e assume um ar brincalhão, como se tratasse com uma criança onipotente que desconhece seus reais limites.

Assim começa a arte moderna, marcada pela melancolia e hermetismo do isolamento. O artista ensimesmado, definido na moldura do eu, não pode ampliar ou dissolver seu campo delimitado de visão. O objeto artístico, fetiche autônomo, volta-se

para si mesmo como uma configuração orgânica, cada vez mais distante da concepção mimética, cada vez mais um discurso de auto-referências entrecruzadas, um mundo à parte, coeso e independente do “lá fora”. A autonomia da arte e do eu, que decidi retratar-se “realisticamente”, obriga à separação do real, e tem o preço altíssimo do confinamento estrangulante. Ashbery propõe o impasse: como representar sem imobilizar, e sem separar-se do “lá fora” sequestrando, em nome da autonomia, a si mesmo?

Não há nada atrás da aparência: a alma é do tamanho do seu mundo, sem desvãos secretos. A ilusão de espessura do quadro convexo disfarça a superfície. Hábil disfarce sugerindo alguma profundidade. Apesar do anelo por sair lá fora, há também uma (quase) perfeita adequação àquele espaço pequeno. A tristeza fica mais por conta do espectador aliado ao comentador. Desejaríamos rebeldia, enigmas. Mas o espelho não tem terceira dimensão. Momentânea crença na profundidade. Quem sabe a alma é tão pequena que cabe naquele oco. A falsa expansão não a libertou do encarceramento tumular. E mais: revelou a que a identidade autônoma era produto de artifício.

Até as palavras não tem espessura, elas mesmas são reflexos abstratos das coisas. É falso imaginar que elas apreendem o real, quando são apenas signos. O retrato-poema também é imagem sem concretude, sem carne ou realidade. Nesse sentido, o próprio eu, projetado como construção acabada, não é mais do que uma representação:

“As palavras são apenas especulação  
 (Do latim *speculum*, espelho):  
 Procuram e não conseguem encontrar o sentido da música.  
 Vemos apenas posturas do sonho,  
 Cavalgando o movimento que impulsiona o rosto  
 À vista sob os céus noturnos, sem  
 Falso desalinho como prova de autenticidade.”

Estranhos versos, que contrapõem as palavras, imobilizadas, à fluidez musical de um mundo exterior inapreensível. O poema existe na contradição de melodia e tentativa de preenchimento desta por significados, como uma teia à volta da música que escapa, multiondulada. Se as palavras estão restritas à superfície envernizada e são espelho sem espessura, não podem embeber o real. Como no mito da caverna, as imagens deformadas com as quais o homem explica o real são fantasia, “posturas do sonho”, sombras a cavaleiro do rosto, que não desarranjam a face, embora façam-na

mover-se na direção do lá fora. Será que as palavras impulsionam o rosto, ou vão à reboque?

O poema diz que as palavras nem mesmo tentam provar sua autenticidade, pois sequer se desalinham sob o vento da noite. Auto-crítica, reflexão sobre o limite da arte (ou do eu)?

O desconsolo com o presente que vai manifestar no final do poema, embora evidencie uma consciência clara de perda, não vem acompanhado de dor explícita. Essa distância equânime no tom, sustentada pelas construções cultas, mantém à distância a visceralidade dos poetas confessionais, da qual provavelmente desconfia, quando fala do “falso desalinho como prova de autenticidade”.

Aqui, como em outros trechos do poema, há uma pesquisa etimológica no uso da palavra, como se o autor procurasse na raiz do termo o seu sentido de origem. Esse jogo perverso com a suposta precisão da linguagem evidencia a impossibilidade da constituição perene do eu e dos objetos, pois, enquanto a linguagem quer ser espelho, os seres são fluxo.

Anita Sokolsky percebe, nas várias alusões ao sentido quase “material” das palavras, uma angústia narcísica do objeto próximo e inalcançável, pois tanto o eu como a língua nunca abraçam a si mesmos:

...“O grau de consciência com o qual somos advertidos na seção de abertura [do poema] de que “speculation” vem “From the Latin *speculum*, mirror” emerge novamente na literalidade com que palavras como “intercept” e “advertise” são usadas. A raiz de “interception,” “cortar a luz de,” descreve os próprios meios pelos quais a imagem no espelho é retida em seu progresso. Analogamente, “advertise” (do latim *advertere*, “voltar-se para,” e do francês *avertire*, “desviar-se, evitar”) simultaneamente atrai a atenção para e a desvia do retrato. Portanto, a palavra “advertise” em si mesma protege o que anuncia; o termo desempenha o papel de um tropismo que encarna a própria natureza do tropo. Assim também faz o retrato, cuja imagem “swings/Toward and away,” levando-nos a tentar possuir o seu sentido mesmo enquanto ele foge à posse, com toda zombaria experiente e serena da imagem de Narciso. O poema anuncia a identidade do tropo com um desvio literal, e do afastamento do sentido com o sentido; e protege essa intuição para poder trair sua natureza inerentemente tautológica. Em vez de criar uma transparência lúcida de significado, o poema revela a intratabilidade com a qual sua linguagem transforma derivação em tautologia, convertendo a equação eu=eu em uma assíntota sem fim aproximada e insuficiente.

Como o lago de Narciso, a linguagem de Ashbery no “Auto-Retrato” age como o límpido meio do narcisismo. O poema tem toda a lucidez que os críticos acusam Ashbery de não possuir; e funciona, não como uma acusação do narcisismo, mas como uma revelação do narcisismo que a lucidez constitui. Pois, como revela o mito de Narciso, a lucidez cria a ilusão de profundidade. Ao subentender a transparência da

linguagem aos seus significados, ele corteja a expectativa ilusória de que se poderia penetrar através dela para apreender a substância do sentido. Assim, a lucidez do poema estende um convite irônico para que abracemos um significado oculto, e expõe o narcisismo deste desejo.” (p. 239)<sup>20</sup>

Então, a direção do poema, dada desde os primeiros versos, seria a apresentação ambígua de significados dúbios, até mesmo contrários, que revelassem ao leitor a falta de um reflexo confiável no espelho. Isto é, a deformação do convexo estaria imitada pela linguagem. Quanto mais procurássemos encontrar uma imagem fidedigna do eu, nos aproximando do “fundo” do espelho, mais evidente se tornaria a impossibilidade de reencontrá-lo. Assim, a linguagem mesma é um tropo que comprova nossa castração simbólica: não podemos nos abraçar nem mesmo na suposta limpidez do espelho da linguagem.

O auto-retrato no quadro também parece desejar vir ao encontro do poeta que o mira. Assim ele interpreta a mão disforme. Mas, o ímpeto de avançar para fora do globo é inexoravelmente detido pela superfície vitrificada. Será a força do gesto a responsável pela curvatura do quadro? Tensão de conter com esforço discreto a mão que avulta e oscila, obrigada a proteger e circundar a face. O corpo a segura em imobilidade clássica, mas ela, parte rebelde do que se quer todo, retesa-se ao limite. A fricção dos impulsos opostos faz brilhar na noite uma centelha, sutil mas perceptível - chispa veloz a revelar o paradoxo de um equilíbrio resultante de confronto. O quadro não evidencia esse dilema: apenas aponta, rápido, para o observador arguto decodificar. “A escuridão prossegue”. É precária esta chama instantânea, mas esclarece uma vontade reprimida. Talvez a cabeça saiba da impossibilidade de alcançar o real, a não ser via representação, e a mão queira, radical, anular a distância, vir ao seu encontro.

No começo do poema, sugeria-se que a mão, ao avançar, escondia algum mistério. Agora, esclarece o poeta, sabemos que não há enigma algum a decifrar: a mão assoma porque almeja escapar. Cansada do labirinto de palavras, quer viver lá fora, sem separar-se do real.

---

<sup>20</sup> As referências à psicanálise das quais nos valemos, como uma das esferas implícitas do poema, não têm, em nenhum momento, conotação biográfica de interpretação da pessoa do poeta. Nossa atenção está inteiramente voltada para dilemas existenciais gerais, ou, no dizer de Paul Ricoeur, o que nos interessa é a “neurose da cultura”. Ver, a respeito dos vários planos de significação que se entrelaçam, “O plano semântico” em *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica* (Rio de Janeiro: Imago, 1978).

A seguir, uma outra possibilidade, que o poema vem sugerir: quem sabe a mão, desproporcional, não poderia quebrar o globo?

“Francesco, tua mão é grande o bastante  
 Para destroçar a esfera, e grande demais,  
 Ao que parece, para tecer redes delicadas  
 Que apenas atestam seu maior encarceramento.  
 (Grande, mas não grosseira, simplesmente em outra escala,  
 Como uma baleia cochilando no fundo do mar  
 Em relação ao diminuto, arrogante navio  
 Na superfície.) Mas teus olhos proclamam  
 Que tudo é superfície. A superfície é o que está ali  
 E nada pode existir exceto o que está ali.”

A mão parece uma espécie de subconsciente submerso em relação à ponta do iceberg: o rosto está convencido de seu domínio, em sua minúscula e autocrática presença, como a mente controla os impulsos corporais. A mão-baleia sonolenta espera o possível momento de sublevar-se e estilhaçar a superfície falsamente lisa do mar, soerguendo e quiçá destruindo a consciência ativa. Mão comprimida contra a superfície interna do espelho, pronta para espatifar a cadeia de vidro. Os discursos ardilosos, redes de palavras que mais aprisionam, não os quer mais.

Por que a inusitada rebeldia da mão, que se nega a obedecer à frente orgulhosa, cônica esta da impossibilidade de irromper para a terceira dimensão, ilusão de profundidade que a perspectiva maneirista exagerou ao pintar reflexos de espelho? Os olhos sabem que “tudo é superfície” e mantêm a ordem dentro da circunferência limitada de seu Ser-Aí. Este primeiro gesto de revolta da mão, e a equivalente pressão restritiva contrária, será leitmotiv de todo o poema, e ressurgirá transfigurado em diversos momentos.

A mão assumiu, até aqui, diferentes papéis: protege, anuncia, apóia o rosto, deseja avançar, contêm-se ... enfim, representa metonimicamente as contradições do próprio artista em sua relação ambígua com a arte que pensava dominar, e que agora parece oprimi-lo. Em luta consigo mesmo, ele deseja libertar-se de si próprio, escapar. E não pode fazê-lo sob o risco de despedaçamento. Representa, ainda mais, o próprio impulso do corpo para escapar da linguagem: um falo primitivo, que não se conforma com a separação entre eu e outro, e quer reconstituir a presença plena, anterior à comunicação imperfeita das palavras.

Uma possível leitura nos remete à crise histórica do Maneirismo, da qual Parmigianino foi o limiar. Hocke compara as antinomias que afloraram no século XVI ao Surrealismo, entre outras razões porque há em ambos uma quebra da harmonia clássica na qual o consciente domina o subconsciente. Mas, no Surrealismo, a escrita automática destrona a cabeça de sua posição dominante e faz o submerso vir à tona. A grande diferença em relação ao Maneirismo é que, neste, as regras da mimesis clássica dominam. O duelo acontece dentro da lógica formal renascentista. O jogo virtuoso com a perspectiva desafia tais leis, alterando a simetria da composição, sem, porém, perder-se a compostura de uma conformação limitada. Hocke, em seu brilhante ensaio, subestimou a novidade do Modernismo: este, realmente, espicou a baleia e tentou fazê-la abater-se sobre a já combalida fragata. O próprio Ashbery, em ensaio sobre Parmigianino, ressalta que a deformação maneirista antecede Picasso e toda a arte moderna<sup>21</sup>. Um apelo recorrente da arte para libertar-se das regras da mimese estrita e quem sabe, expressar o inalcançável sujeito.

Relembra-nos o poema que a superfície não é pejorativa. Trata-se de um espaço sem profundidade metafísica, como poemas imagistas, que não remetem a nada simbólico porque existem em si mesmas, pura visibilidade. A aparência é a essência (“the visible core”). O poema é tão imanente e material quanto as peliças e o anel de Parmigianino. O confinamento na moldura pode ser manifestação de auto-suficiência: eu fundo a minha própria imagem, sem origem ou questões que não estejam neste presente. Não há profundidade oculta no espelho ou na linguagem.

Uma outra leitura, complementar em relação às anteriores, destacaria o tom irônico e resignado da constatação do poeta em relação à alma: como no mito de Narciso, só há superfície, não há nada a esconder ou alcançar. Mas o poeta, embora resignado com seu espelho-poema, não irá abandonar de vez a busca. Continuará, obsessivamente, estudando o mecanismo da representação, para melhor enxergar-se.

Não há vãos ou recessos no fundo do quadro, apenas uma fresta de janela. Por ela vê-se o tempo. Nele não parece haver mudanças, a não ser as permitidas pela ordem previamente estabelecida. O tempo humano (time) é aqui equivalente ao natural (weather). A esfera comporta-se como uma bola de ping-pong frágil sobre um jorro

---

<sup>21</sup> “Parmigianino”. *Reported Sightings*, op. cit., p. 33.

contínuo de água, estável no vácuo: “O todo é estável dentro da/Instabilidade, um globo como o nosso”.

Ao aproximar o quadro do “nosso globo”, o poema amplia as dimensões do cárcere: nós, leitores, equiparados à raça humana, estamos todos presos num mundo circular em que não pode haver mudanças reais, pois vivemos uma perpétua e maçante estabilidade temporal. Congelados pela imagem, nossa única forma de acessar o real, não conseguimos alcançar a espessura das coisas, isolados que estamos pela muralha de vidro das reflexões (palavras ou figuras). Tudo para nós é metáfora, idéia, retrato. Desejando embora sermos levados pelo vento que açoita as folhas, a consciência vigilante avisa que não há como cair na instabilidade sem desaparecer. Imóveis, nossa identidade faz-se no limitado espaço de luta contida entre o impulso da mão para apreender, fundindo-se ao “lá fora” e a lucidez do olho que contempla mas nega o completo envolvimento.

“E assim como não há palavras para a superfície, isto é,  
 Nenhuma palavra para dizer o que ela realmente é, que ela não é  
 Superficial mas um âmago visível, então não há  
 Saída para o problema do pathos vs. a experiência.  
 Permanecerás, rebelde, sereno, em  
 Teu gesto que não é submissão nem advertência  
 Mas que mantém algo de ambas em pura  
 Afirmação que não afirma coisa alguma.”

Talvez o sentimento irrequieto da mão pudesse ser representado pelo “pathos” e a ponderação do rosto fosse a “experiência”, nestes versos que imitam o espírito dos oxímoros conceptistas. Se a superfície e a profundidade se equivalem, visto que o cerne do real está na sua aparência, é dispensável franquear os limites impostos pela moldura. O rosto admoestador controla a possibilidade do abraço, que nunca poderá realizar-se, anulado pela força contrária. A estabilidade é dramática: a arte faz-se, então, pela presença-ausência do sentido. A estátua, a pintura, a palavra, são fluido congelado. Ao recortar a dança do indeterminado, na tentativa trágica de fixar um momento da ação da busca de sentido, o artista exprime o seu próprio insuperável fracasso e seu fatal isolamento. Ao mesmo tempo, reflete Ward<sup>22</sup>, a “consciência da moldura” pode aprofundar sua atenção à substância da arte, questionando a sua natureza, seus limites e a noção de repouso em seu problemático acabamento,

---

<sup>22</sup> Ward, G., *op. cit.*, p.155.

tranquilo só na aparência envernizada. Seria possível escapar da moldura e viver sem representação?

O poema se afirma e se nega: permanência indefinida. A “afirmação que nada afirma” é como uma frase não performativa, impossibilitada de sentido real, visto que o mais profundo é a superfície. As palavras são o que aparentam, na folha branca de papel ou no ar. Entre elas e as coisas há um corte insuperável. Elas só existem isoladas no espelho, sem espessura. Paradoxo da arte: ser aparência, totalmente superficial, completo reflexo, e acreditar-se mais real que o real, eterna e profunda. Condensadora de todos os sentidos, de fato nada afirma.

Bloom, em sua leitura rápida mas fecunda do poema<sup>23</sup>, considera esta primeira parte como um “clinamen” em relação a Stevens. Em vez de, como ele, incrementar os poderes da imaginação do eu, aumentando com isso a força narcísica, Ashbery nega o poder expansivo do espelho, demonstrando como a arte pode ser, ao contrário, um cativo para a alma encurralada, que não pode quebrar a esfera e sair da alcova, para viver a instabilidade do tempo. A “pura/Afirmação que nada afirma” evidencia o limite do espelho, vivendo sempre dos reflexos.

Enfim, se a primeira parte encara e problematiza o “auto-retrato”, em seu suporte tradicional, como convenção redutora, a segunda inclina-se para a possibilidade de desfazimento.

## 2) Segunda parte:

“O balão estoura, a atenção  
Desvia-se lenta. Nuvens  
Na poça d’água revolvem-se em fragmentos serrilhados.  
Penso nos amigos  
Que vieram me ver, em como foi  
Ontem. Uma inclinação peculiar  
Da memória que se intromete no modelo sonhador  
No silêncio do estúdio enquanto ele pensa  
Em erguer o lápis até o auto-retrato.”

A forma circular e perfeita é dispersa. A água, que refletiria Narciso, torna-se opaca pela interferência das nuvens, a toldar a imagem, afastando as junções do quebra-cabeça e tornando-a irregular e múltipla.

<sup>23</sup> “The Breaking of Form”. *op. cit.*, p. 115-126. Bloom faz corresponder cada parte do poema a um dos estágios da angústia da influência: clinamen, tessera, kenosis, demonização, askesis e apophrades.



O artista pensa nos amigos que vieram vê-lo no dia anterior. O eu perde seu contorno definido, pois a memória amplia o ser. As formas do eu reagrupam-se em novas configurações, como as partículas do caleidoscópio: areia, névoa, vento, esfarelam continuamente, dissolvendo as simetrias sólidas e reconfigurando-as em torrões disformes.

A seguir, pensa no “modelo sonhador” que se prepara para desenhar seu autorretrato. Refere-se aqui ao lápis (e não ao pincel), e faz-se uma breve identificação entre o escritor e o artista em seu estúdio. O “modelo” refere-se a quem vai ser pintado. Nesse caso, como trata-se dele mesmo, é se o eu se objetivasse, através do pensamento do artista. Palavra estranha para se aplicar aqui, pois implica alguém passivo, imóvel, que será retratado pelo artista como um tipo de exemplo do que deve ser um rosto, um corpo. Quem é o autor do retrato e o que pinta?

Ao mesmo tempo, outras pessoas vieram, falaram, foram embora. Pelas frestas da memória, você pode ser outro. Várias falas se intrometem no silêncio onde pinta o artista. Ele próprio é recriado por elas. Parece mesmo uma alteração química, em que os elementos são macerados, coados, diluídos, até se transformarem. Aqui, como em outros momentos do poema, a dúvida em relação ao eu do criador se explicita.

Nesse momento, há distensão na vida englobada, renunciando uma possibilidade de diluição daquele sujeito estanque. De fato, ele percebe que nenhuma parte dele é sua com certeza, como se a alteridade o tivesse perspassado inteiramente. Essa angústia da relação dentro-fora, eu-outro, costura todo o poema desde o título. Tanto a auto-imagem quanto a escrita são sujeito e objeto.

A mão, arredondada e volumosa pela ilusão convexa, é de Francesco? Mas...quem é ele? Quem realmente controla a facção dos pensamentos em “velocidade resfolegante”? Haveria aqui uma sugestão irônica de que, na verdade, Francesco não comanda, visto que seus olhos “são vazios/Nada conhecem”, e seu poder de ordenar limita-se ao olho-espelho? Vê apenas um certo si mesmo, enquanto à volta, fora do eu ensimesmado, uma pletera de objetos e pessoas movem-se, velozes. A pergunta denuncia ansiedade sobre a “autoria” mesma do poema, de toda representação e, quiçá, da própria vida enquanto consciência e linguagem.

Como organizar, separar e qualificar, se tudo gira rapidamente, até perder a singularidade e fundir-se em branco? O espelho aplaina tudo, e suaviza as diferenças

em substância uniforme. Enquanto os olhos antigos de Francesco ainda procuram a “ilusão” da forma estável, e são “estrela polar”, guia inabalável e distante frente às mudanças, o olho do poeta moderno vê o caos. Parece-lhe que o tempo, antes, podia ser ordenado e seu significado, apreendido. O eu podia olhar para o eu, e pintar-se com perfeição imóvel, opondo com exatidão o subjetivo e o mundo à sua volta. O extrínseco fora incorporado em ordem prévia, para conferir a ilusão de perfeita estabilidade, que hoje, porém, nada revela.

Eis aqui uma outra posição para o eu, diversa do eu enclausurado e imóvel da primeira parte. Eu e mundo se confundem. Como diria Bloom, uma sinédoque mutilada de um todo mutilado:

“Eu sinto o carrossel começando lento  
E indo cada vez mais rápido: mesa, papéis, livros,  
Fotografias de amigos, a janela e as árvores  
Fundindo-se numa faixa neutra que me envolve  
Por todos os lados, em todo lugar onde eu olhe.  
E não posso explicar a ação de nivelamento,  
Por que tudo haveria de reduzir-se até virar uma  
Substância uniforme, um magma de interiores.”

Nesse momento, aquelas leis de perspectiva e objetividade anulam-se. O ambiente de trabalho, a paisagem, todos os lugares onde alcança o olho são envolvidos por um turbilhão. A vertigem da perda do “ponto de vista”, estático, faz com que tudo se iguale, num grande “melting pot”. A fusão conseqüente entre olho e realidade leva à indiscriminação entre eu e outro. Tudo e todos misturados.

Acelera-se a distância entre o pintor e este poeta. Tornou-se “um borrão prateado” a lembrança das intenções desfiguradas de Francesco. Impossível agora “excluir o extrínseco/Para sempre”.

É mais fácil discriminar, nesta passagem, a posição do poeta e a do pintor. Ambos colidem frontalmente, mas este é um momento de retomada. Aqui, Ashbery vai estancar o fluxo caótico e voltar ao quadro, reconhecendo de um lado, sua serenidade e de outro, a irredimível distância:

“Meu guia nestes assuntos é teu eu,  
Firme, oblíquo, aceitando tudo com o mesmo  
Espectro de sorriso, e ao acelerar-se o tempo, de forma que logo é  
Muito tarde, eu consigo apenas ver a saída reta,  
A distância entre nós.” [...]

Percebemos claramente a diferença entre eles: a imobilidade metódica de Francesco, e a passagem tumultuada do tempo e dos seres em Ashbery. Enquanto aquele pinta no silêncio, este ouve falas dispersas, que o alteram. Enquanto um é fixo, o outro é móvel.

A “dona de casa fazendo suas tarefas” é a imagem do cotidiano manso e previsível, das repetições infundáveis, calmas, em que os significados conhecidos não permitem reviravoltas abruptas, quebras imprevistas. Isto se modificou, e agora, o “extrínseco” invadiu o recinto antes pacífico e confinado. O sequestro do eu, capturado para melhor apartar-se dos seres impermanentes, acabou. Ele também borrou-se com o lá fora. Mais do que isso, além de perder sua perfeição no espaço, também embaraçou-se no tempo. Memória e amanhã imiscuem-se em nosso reflexo antes imóvel. Alterado pelas lembranças e estirado no futuro, avulta além de seus limites anteriores.

O poema ressalva três “objetos” coloridos e sedutores que ornamentam o quadro, enumerando-os: “olhares, musselina, coral”, cujos brilhos permanecem iguais hoje. Parece dizer que, se o eu mudou em tudo, perpetuam-se faíscas da antiga paixão do auto-encantamento. A matéria que se reflete no lago narcísico conserva-se estável na mesma luz, mas a sombra do espírito muda de forma, e projeta-se para o indeterminado futuro. Como se algumas formas continuassem as mesmas mas a alma escapasse.

Assim, a segunda parte contrapõe-se à primeira. Lá, a alma encarcerada à imagem e cada coisa perfeitamente ajustada a seu lugar - com exceção do estranho movimento da mão. Aqui, a alma dispersa, confundida entre pessoas e memórias, agora sim, levada pelo vento e vivendo num magma em que os limites de cada eu se confundem.

### **3) Terceira parte:**

Depois de tratar das interferências do espraiamento causados pela memória e pelo sonho sobre a imagem do eu, filtrando-a e alterando-a, agora o poeta afirma que o hoje não é cartografável, não consente em leis de perspectiva - só suposições, possibilidades. Como escolher um ponto de vista, como abstrair da realidade os traços fundamentais, quando não é possível distanciar-se para olhar? O ambiente nos envolve e não cesura objeto e sujeito.

Este começo afirmativo diferencia-se dos versos anteriores pela tomada clara de posição. Conscientes da dificuldade para avaliar, ou mesmo, interpretar os sinais, os pintores-poetas contemporâneos imergem na paisagem, sem discernir as linhas mestras. Ashbery inclui duas proposições contraditórias e atenua suas divergências: reconhece que só o futuro pode conhecer o presente assim como reconhece que a perspectiva, ficção incompleta embora, é necessária.

Mergulhados nos acontecimentos, nos enganamos nas previsões, optamos por algumas ações e deixamos de lado o que seria, talvez, o mais importante. Embora reconhecendo a necessidade de escolher uma via, o poeta confunde-se na multiplicidade dos horizontes. Em constante movimento, a paisagem elude os resultados das ações, que não podem ser previstos de antemão. O caminho que não seguimos nos acompanha como um mundo paralelo de ecos virtuais.

O “quarto-bolha”, representação do eu, corresponde à ilusória capa de verniz que recobre a diversidade do real. Assim como o mundo está envolvido por uma substância equalizadora e protetora, também o eu representado permanece inalterado sob uma casca espessa. A ilusão de igualamento provém do desejo do eu de imaginar-se protegido num universo harmônico.

A sala contém um fluxo contínuo, ampulheta invariável no tempo (aguçando-se talvez em direção à morte). Tudo o que vem de fora incorpora-se à ordem prevista, como se as coisas deslizassem num ritmo inalterável e hipnótico, a ponto de não percebermos mais as transformações. Poderíamos associar tal visão de mundo à imagem ptolomaica do universo: esferas perfeitamente articuladas a girar cada qual na sua órbita eterna - olho, espelho, quadro, poema, real e sonho. Uma segurança enganosa acompanha a sensação de invisibilidade da passagem do tempo. A morte vem nomeada entre parênteses, descrita como luz sombria e quase imperceptível, e logo adiada para mais tarde, assunto tabu que deve ser cortado por agora. A representação da ordem humana como imutável refere-se igualmente ao quadro estático de Parmigianino, metáfora do ego.

“[...] O que deveria ser o vácuo de um sonho  
 Torna-se continuamente repleto, enquanto a fonte dos sonhos  
 É esgotada de forma que este sonho único  
 Possa crescer, florescer como uma rosa-de-cem-folhas,  
 Desafiando leis suntuárias, [...]”

Foi dito antes que no quarto-bolha mais e mais vai sendo incluído, e aqui, analogamente, um único sonho cresce alimentado por uma fonte que assemelha-se ao inconsciente humano coletivo, que drena para um único homem muito de sua energia. Não há alteração considerável, pois os sonhos preenchem o vácuo, como o movimento alternado da areia na ampulheta. No entanto, terminam no buraco final, o nada - foco magnético que atrai para a morte. A relação entre espelho e morte, permeada pelo ardil da imagem, reaparece contínuas vezes na poesia dos gregos até hoje:

“Por entre os muros a sombra se estende  
 E eu penetro no meu espelho  
 Como um morto penetra na sepultura aberta”  
 (Paul Eluard, “Mourir”<sup>24</sup>)

O realismo do retrato, adverte outra citação interpolada de Freedberg, não é naturalista, e sim uma “bizarraria”. O que o estudioso da arte trata em termos gerais, o poeta converte em desassossego interior. Trata-se de uma pintura transfigurada pelos ideais de beleza: ela é assim porque nutrida pelos nossos sonhos, falseando a experiência com uma bela ficção: “forte proporção de realidade ideal”.

O poeta revelou um negativo e descobriu a função secreta das formas da arte. O espelho acumula e abriga todas as fantasias, como se fossem o real, alimentando-as. O sonho, como a retina do olho, inverte as figuras, acumuladas no espelho. Não conseguimos vê-las de fato: parecem estranhas. Perigosas, atêm-se à beleza ideal, impedindo a percepção imediata das coisas. De tão imbricadas com nossa consciência, as formas deixam de ser percebidas, como se fossem as próprias coisas. Mergulhados nos sonhos, consideramo-las co-naturais aos objetos e nem conseguimos vê-los de outra maneira. Conforme as ilusões se desmancham, temos um instante de aguda percepção de que eram formas que se impunham como ideais, destruindo outras possibilidades de olhar. Ao fazê-lo, prolongavam nossas ilusões de simetria, afastavam as distorções e, por conseguinte, a morte.

<sup>24</sup> Citado por G.R. Hocke, *Maneirismo: o mundo como labirinto* (São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974), p.13, ao refletir sobre as aproximações entre Maneirismo e Surrealismo.

Quando paramos de reproduzi-las, sua fixidez se desmancha, “como onda a quebrar na rocha, que renuncia à sua forma em gesto que a exprime”.

A arte, simulacro sedutor da vida, lembra Yeats em “Sailing to Byzantium”, cria estátuas eternas no lugar da carne perecível. Formalizar o viver parece torná-lo mais sólido. Assim prossegue a lógica da ampulheta: “um movimento do sonho para sua codificação” (a arte?), ignorando o que não foi equalizado pelo vidro polido. Então, acordamos no cortiço.

As imagens contrastantes de vácuo e buraco versus fonte, sonho, rosa de cem folhas dão a medida da resignação do poeta ao reconhecer que a beleza ideal, ao sobrepor-se à distorção, cria, paradoxalmente, condições para que sobrevivamos. Embora o que vejamos seja principalmente a parte idealizada do real, amortecendo o efeito do grotesco e da deformação, é graças a esta quimera que nos vemos vivendo, movendo-nos entre a impressão da passagem do tempo e sua representação, como um cinema de nós mesmos que tornasse a vida visível, fixada:

“As figuras conservam uma forte proporção de beleza ideal  
 Ao alimentar-se em segredo de nossa idéia de distorção.  
 Por que sentir-se infeliz com essa situação, se  
 Os sonhos nos prolongam ao serem absorvidos?  
 Alguma coisa como viver acontece, um movimento  
 Do sonho para sua codificação.”

Será que a simultânea desconfiança no “truque” da beleza e, ao mesmo tempo, crença de que, apesar de tudo, está-se mais protegido na ilusão do que fora dela tem relação com uma objetividade filha da falta de esperança? “Human kind cannot bear very much reality”? O poeta é complacente com a nossa alienação e parece preferir a vida sonhada à ampulheta que leva à morte.

Se ecoa em Ashbery a melancolia barroca frente à ilusão da vida, a resignação com a solução encontrada - o disfarce das formas belas - é a consolação que a perspectiva nos oferece.

Considero essa parte uma reflexão sobre as ilusões do próprio poema, o engano da arte, como se devaneássemos enquanto, em volta, a verdadeira vida nos fosse conduzindo à morte. A terceira estrofe é um tipo de síntese da primeira e da segunda: primeiro, o quadro foi apresentado e se impôs como paradigma supremo, a seguir, houve um momento de dissolução, em que a reflexão o desconstruiu, e agora um balanço sobre as vantagens relativas do confinamento que, se cria imagens falseadas

pela perspectiva e embelezadas pelas formas harmônicas do sonho, ao menos concretiza a ilusão de viver.

#### 4) Quarta Parte:

Se, na terceira parte, o poeta pensou já haver amainado, pela relativização das ilusões da beleza, o poder do quadro, aqui se reaviva a imagem do auto-retrato, um estereótipo resistente que se reapresenta. A reflexão anterior não anulou o reflexo. A imagem está além dos perigos da mortalidade, como um navio pirata firmemente fundeado, que breve irá atacar. Este ser perturbador, “mais anjo do que homem”, figura eterna, invade a nossa memória profunda, tal qual um ideal esquecido que uma vez foi nosso. Reminiscência da beleza platônica, a rememorar a vida espiritual perdida? “Retorno do reprimido”?

Esse rosto volta sempre renovado, visão sobrenatural. Num ponto inefável de nossa experiência, ele constitui o marco original enterrado.

O poeta vive mais um passo do movimento dialético: agora a imagem se renova, porém distanciada. Apaziguado, o poeta olha o auto-retrato como a um outro, bem conhecido, mas não ameaçador. Pode divagar sobre ele e reconhecer seu lugar próprio. Insiste na sensação de esquecimento e mesmo estranhamento, como o reencontro com um ser amado, após muitíssimos anos, depois de já havê-lo desentranhado de si. Ou retornando ao mito de origem, absoluto, questionado pelos movimentos dispersos do cotidiano, no qual os ritos ainda são desempenhados, mas sem a mesma força.

O poeta aparentemente vai e volta, em círculos, sem conseguir realizar o que procura nem abandonar sua obsessão. A nostalgia da imagem bela o absorve, ainda que toda sua meditação recuse o engodo do espelho paralisante. Mas, sentimos que a reflexão se dirige lentamente a alguma direção.

Uma outra citação se interpõe, dessa vez de um grande estudioso do Renascimento e do Maneirismo. Freedberg<sup>25</sup> observa que a sua alquimia não era a do “puro cientista” que se volta tão somente para a pesquisa desinteressada. Como o poeta, ele também intenta dividir as suas descobertas com o espectador: “partilhar a

---

<sup>25</sup> S. J. Freedberg. *Parmigianino, His Works in Painting* (Cambridge. 1950). Este autor escreveu vários artigos sobre o pintor, além de obras clássicas sobre o Renascimento. Não conseguimos ainda localizar o livro, esgotado há anos.

sensação de novidade e assombro”. Dessa forma, o estudioso enfatiza a ligação entre o alquimista e o pintor, sugerindo neste último uma curiosidade inventiva, de quem experimenta para descobrir a si próprio e aos outros. E não se trata de um “espírito distanciado, científico” que almeja apenas aprimorar suas qualidades técnicas, a “examinar as sutilezas da arte”. O espírito de conquista e descoberta, tão congênere à época, deriva da importância da ciência no Renascimento, ao comparar-se à religião como foro fundador de sentido.

O poeta contrasta o “Auto-retrato” com outros quadros de Parmigianino em que a preocupação com o estilo da época predominou. Em sua opinião, diferentemente daqueles, este ainda não se encaixa plenamente no Maneirismo posterior. Aproxima-se do ideal estético de harmonia da Renascença. Se há diferença, encontra-se “mais no conceito do que na realização”. Penso que o mesmo se aplica a Ashbery, que trabalha com ferramentas herdadas da modernidade, mas tateia outro caminho, e vive tensões novas, próprias de uma arte por vir.

Os três quadros citados se distinguem pela acurada percepção psicológica das personagens figuradas.<sup>26</sup> “Antea”, o mais tipicamente “maneirista” dentre eles, retrata uma famosa cortesã romana da época de Parmigianino, de olhos estranhamente parecidos com o jovem do “Auto-retrato” e com uma pele de marta pendendo de seu ombro direito. Como era comum nas estolas, o animal apresenta-se inteiro. O focinho de dentes afiados cai sobre a mão, recoberta por luva de caçador. As faces levemente assimétricas do rosto demonstram que a figura está virada para o lado direito. Mas, em contraste com o rosto delicado, o ombro e o braço direito são deformados, enormes, desproporcionais em relação ao todo. O fundo escuro, a expressão frágil e séria, os grandes olhos atentos ... e essa mão com dentes. Um outro detalhe perturbador é que

---

<sup>26</sup> Ver Mario di Giampaolo. *Parmesan - catalogue complet des peintures* (Paris: Borda, 1992 - edição trad. do italiano: 1991). De fato, localizei com certeza apenas o quadro “Retrato de uma jovem, chamada Antea”. Na Galeria Borghese, em Roma, só há um quadro de Parmigianino, intitulado “Busto de um jovem”. Embora não haja nenhuma referência a quem ele poderia ser, o ar sério e as roupas discretas poderiam nos induzir a pensar num prelado. O quadro se distingue pelo realismo, pois não há idealização dos traços. O rosto é sério, talvez melancólico. O fundo, escuro, assim como as roupas. Quanto ao “Cavalheiro”, só há um retrato masculino no Museu dos Uffizi, em Florença. Chama-se “Retrato de um homem”, talvez um auto-retrato. Um rosto determinado, pintado em chiaroscuro, a mão delicada, que se destaca das roupas negras, dobrada na frente. Atrás dele, um esboço de quadro do qual vemos apenas uma parte, um tanto esfumada. De fato, há dois quadros atribuídos a Parmigianino intitulados “Retrato de um cavalheiro”, mas nenhum nos Uffizi. O que mais lembraria o “Auto-retrato” está em Nápoles, junto com a “Antea”: um jovem encovado, de olhos atentos, talvez irônicos, de rosto irregular e obscurecido num dos lados.



tanto do pescoço da jovem quanto da cara do animal pendem correntes (um colar e o fecho do casaco, respectivamente) que se entrelaçam em seus dedos.

Os outros dois retratos masculinos não apresentam deformações. Destacam-se pela acuidade da representação, que ressalta elementos da personalidade. A tensão está concentrada no rosto.

O “Auto-Retrato” diferencia-se pelo cuidado obsessivo em representar, além da imagem do pintor, também as distorções da superfície receptora. Há uma leveza e impressão de transparência na imagem, a ressaltar o meio fluido e liso do espelho. Da mesma forma Ashbery desvela o material, o bastidor, as irregularidades do fundo em que se verteram as palavras do poema. Todo suporte será necessariamente deformante. Ao encarar a perícia do artista em reproduzir sua imagem, salienta igualmente a dicotomia inevitável entre o ser real e o construído.

Ao mesmo tempo, de tal forma o pintor/poeta aproxima-se de nós durante a feitura de sua obra que o observador/leitor chega a pensar que se trata dele próprio ali reproduzido, ao olhar:

“[...] Te sentes então como uma dessas  
Personagens de Hoffman que foram privadas  
De reflexo, exceto que todo o meu eu  
Parece estar suplantado pela estrita  
Alteridade do pintor em seu  
Outro aposento. Nós o surpreendemos  
Ao trabalho, mas não, é ele quem nos surpreendeu  
Enquanto trabalha.” [...]

Há aí, a máxima identificação: o anjo, o estereótipo, ocupam o lugar do eu espectador. Ou, a arte anulou por instantes a oposição entre sujeito e obra. Magia diabólica do artista, que nos rouba até o reflexo e o faz viver. No espelho, a imagem do eu, do qual parecemos apenas a sombra decaída.

A obra é, por instantes, o sujeito, nós, suas criações. O poema espia o leitor enquanto se faz. Ficção deformada mas perfeita. Por um momento, partilhamos a sua intimidade e vivemos uma situação de comunhão: identificamo-nos. Logo, damo-nos conta de que outro espaço, outro tempo, outro sujeito, distantes, apropriaram-se de nossa energia e estão a nos refazer enquanto se fazem. Um duplo poderoso se apossa de nossa imagem como um fantasma. Como em outros trechos do poema, este retoma o tema geral da alteridade intrínseca da alma, ou falsa autonomia do eu. Talvez a

imagem seja tão perfeita que nos entregamos a ela, abrindo mão do eu, como um autor-leitor que acredita encontrar no texto o seu alter-ego. O eu se ilude e se entrega ao fetiche, acreditando que, como nas tribos bororo estudadas por Lévi-Strauss, um papagaio pode encarnar a sua identidade.

Para Anita Sokolsky, esse é um momento perigoso em que, justamente quando o eu procurava se auto-descobrir, é suplantado pelo Outro, que o habitava desde o princípio. Inquieto, o eu percebe a impossibilidade de assegurar-se integralmente. Assim, embora deseje sair da claustrofobia e dos valores canônicos do passado, não consegue adaptar-se à cidade ameaçadoramente heterogênea. Fica dividido entre o narcisismo e a saída difícil.<sup>27</sup>

Quase vimos a sua ação de pintar e pensávamos até que participávamos dela. Mas não: distraídos, dormíamos. Enquanto sonhávamos, o poeta trabalhava e nos recobria. Quando voltamos a olhar, a surpresa: lá está o auto-retrato, brilhante como um campo de neve. O quadro está quase concluído, a nevasca, com seus “salpicos e brilhos”, vai amainando, o dia termina. Em vez de entrar na privacidade do artista, como almejava, o seu dialogante foi surpreendido pelo véu de beleza fria sobre a terra. Enquanto repousávamos (leitor e poeta-espectador), o pintor cobriu de brilho a paisagem, e não participamos do truque.

Há aí a sugestão perturbadora, latente, de que, na verdade, o sujeito real é o quadro-poema-imagem, e ele é que observa o poeta. Essa breve sensação aparece como se a imagem conservasse o espírito e a vida, e o autor fosse apenas uma sombra precária. De fato, o criador parece estar além da nossa vontade. Seu desígnio, de cobrir a terra de neve (como o artista que enverniza o quadro ao concluí-lo), aconteceu independente de nossa intenção.

Se a segunda parte questionou o tempo, e a terceira a perspectiva, a quarta levanta a dúvida sobre a relação entre o autor e a obra, ou entre o sujeito e sua imagem. Estranheza e identificação se alternam: momentos de engano e surpresa, afastamento e fusão...como uma reversão da primeira parte, em que era tão rígido o lugar do sujeito preso ao reflexo. Aqui há momentos de confusão dos espaços de cada um - o quadro domina por vezes, como um feiticeiro que se apossa de nossa alma e age por nós, enquanto dormimos.

---

<sup>27</sup> Anita Sokolski, *op. cit.*, p. 294.

Mas agora, fica o homem desperto, contemplando o pequeno milagre produzido enquanto se distraía. Depois, no escuro, impotente, ele permanecerá muito tempo, consciente e só.<sup>28</sup> Seus pensamentos sobre a radical alteridade vão se aclarar principalmente na sexta parte.

### 5) Quinta parte:

A passagem para esta parte nos conduz a outra paisagem, súbita. Em vez do diálogo intimista entre o leitor/autor/sujeito e o poema/quadro/representação, somos levados à situação mais ampla, das condições sociais e biográficas nas quais foi produzido o quadro.

Nas cidades, os momentos históricos confluem. Roma, em que trabalhava Francesco durante o Saque; Viena, onde o poeta viu o quadro, em 1959. No passado, marcas precisas, carregadas de acontecimentos situados pela memória. No presente, Nova York, onde o eu lírico está, resumo logarítimo, com todas as filiações, pessoais e culturais.

Embora a história prossiga turbulenta, o estúdio-quarto-bolha-do-eu permanece imóvel em meio ao vaivém da cidade. Ela, fervilhante, é seu oposto. As tropas mercenárias saquearam Roma enquanto Parmigianino pintava em seu ateliê; o poeta e um amigo, em viagem, encontram o quadro no museu; o quarto do poeta confina-o da movimentação da cidade. Assim, a arte demonstra seu poder de ultrapassar a transitividade dos fatos da história, e permanecer.

O estúdio pintado no quadro (ou mesmo, o seu próprio fundo ou suporte) contrapõe-se ao estúdio real e parece sugar a vida daquele espaço, já de per si limitado e neutro, e esvaziar sua energia, reduzindo aquele espaço vivo a simples linhas ordenadas.

Penso que o movimento que o poeta estabelece aí é da cidade para a casa e, por fim, para o quadro (ou poema). A obra de arte viveria vicariamente, parasitando a

---

<sup>28</sup> Nestes versos, Ashbery refere-se, simultaneamente, a si mesmo, ao leitor e quiçá, também a Francesco. Como já foi mencionado, os pronomes podem ter usos muito elásticos em sua poesia, o que pode dificultar a tradução. Por exemplo, em entrevista a André Bleikasten, ele pondera: “J’ai du reste un sens du moi très flou, et même quand j’écris ‘je’, je ne sais pas de qui il s’agit. ‘Je est un autre’ souvent”... “Le ‘vous’, par exemple, on n’est jamais sûr s’il désigne le lecteur, un compagnon de l’écrivain ou l’écrivain lui-même”... “J’ai l’impression qu’en écrivant, je perds le sentiment de mon identité. L’acte de l’écriture efface le moi le temps qu’il dure.” (*Quinzaine Littéraire*, op. cit., p. 7-8)

energia de seu ambiente (seja do lugar onde foi composta: o estúdio em Roma, seja onde foi exposta: o Museu de Viena, ou ainda em Nova York, onde refletimos sobre ela). Alimentada pelos nossos sonhos, a arte completa-se infinitamente, sugando, parasitária, as contradições do tempo.

“Mas algo novo está a caminho, um novo preciosismo  
 No vento. Podes suportá-lo,  
 Francesco? És forte o bastante para isso?  
 Esse vento traz o que não conhece, é  
 Autopropulsor, cego, não tem noção  
 De si mesmo.” [...]

O autor pressente uma nova tendência chegando. Outra direção emerge. Algo sopra no vento, um tipo de sensação ainda sem auto-consciência. Talvez seja impossível para a arte clássica de Francesco resistir a esse vento murmurante. Ele parece ter efeitos ambíguos: de um lado, uma sensação de inércia que se dissemina por todos os lados, como praga maléfica que se espalha sem palavras, pervadindo tudo. Por outro lado, talvez traga algo positivo pois, por um instante, tal exaustão ajuda-nos a perceber, por contraste, a vida e suas pressões. Mas, logo elas são atiradas para escanteio. Caso se queira criar algo de valor duradouro, precisaremos decidir de uma vez se ficaremos do lado da vida (fora de moda...) ou do enlanguescimento do novo maneirismo. Nele, nosso cenário afigura-se um experimento fútil, um joguinho de velhos para distração. Esse miasma estagnante parece ter um aspecto indeciso e desanimado, paralisando todo desejo de verdadeira renovação, e arrefecendo as decisões construtivas, retirando delas seu possível valor. Um tipo de niilismo fim de século? Um crepúsculo da arte e da história?

“O que precisamos agora é este improvável  
 Provocador golpeando com os punhos as portas de um castelo  
 Atônito. [...]”

Esgotados, urge incitar um desafio. Alguém deve derrubar essa fortaleza apodrecida (a arte caduca e a imagem estagnada do eu, representado imóvel na figuração). As descobertas de Francesco já criam bolor e viram pó. Ninguém se interessa mais de fato por aquelas questões. Se não queremos mergulhar na inércia, então a chance é olhar e escutar com atenção o apelo do poeta: acreditar noutra vida que se esconde em recantos inexplorados. De fato, a vida não retratada pela arte, fora do retrato, parece é a que nós precisamos. De um lado, o poeta refere-se a ela como

externa a “nós”, por outro, reconhece que talvez “sejamos ela”, como se fosse necessário habitar esses “recessos” onde está a “mudança” e fazer parte deles, acordando para uma vida que se ocultava pelos cantos, e já existia, à margem:

“[...] mas agora olha e escuta:  
 Pode ser que outra vida esteja armazenada aí  
 Em recessos que ninguém conhecia; que ela,  
 Não nós, seja a mudança; que na verdade sejamos ela  
 Se pudermos voltar a ela, reviver algo do jeito  
 Que ela parecia ser, [...]”

Encarando o globo que se põe (o sol, a luz, a arte englobada?), sobrevivemos a ele, normalmente e podemos continuar a viver. Não é necessário temer, pois continuaremos a existir do mesmo jeito, apenas modificando a forma de olhar:

“[...] Já que é uma metáfora  
 Composta para nos incluir, somos parte dela e  
 Podemos viver nela como de fato temos feito, [...]”

A que se referem os versos? À representação e ao eu (o globo que se põe)? Talvez, visto que acrescenta, no passado composto, que sempre vivemos dentro dele(a). Com a diferença que agora com a mente aberta para todas as questões, para podermos fazer parte da transformação em via.

Tememos a possível desordem. Mas, tranquiliza-nos o poeta, as transformações não serão arbitrarias nem traumáticas. As coisas continuarão a seguir o curso normal de um dia após o outro, e não sentiremos um desequilíbrio abrupto da ordem, apenas um crescimento, ou expansão, em ritmo natural. A imagem simétrica das camadas superpostas de círculos, como um tronco de árvore ou ondulação da água, asseguram que, uma vez libertos da identidade fixada, não cairemos no caos, pois a ordem natural continuará sublinhando nosso tempo interior. Boa parte dos vocábulos reforça a idéia de um cosmos harmônico (“forma ordenada”, “modo normal”, “crescer concêntrico”, “corretamente”), como se o poeta quisesse nos tranquilizar, assegurando que essa nova vida, diferente da que experimentamos no auto-retrato, não nos destruirá. Para isso, ele irá usar recursos de persuasão, dialogando com o leitor no imperativo e acumulando argumentos para nos convencer.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Lcc Edelman assinala a organicidade desta passagem, e considera-a logocêntrica, como se aqui se exprimissem a crença numa verdade centralizadora. Acrescenta o crítico que este é apenas um momento (a ser negado pela brisa adiante) em que a metáfora prevalece sobre a metonímia, retomada a seguir. Ele rejeita a obsessão pela imagem, que considera um tipo de escravidão à metáfora, ao reconhecer no poema que a libertação do eixo paradigmático para a metonímia plena é impossível: levaria à

Em síntese, a quinta parte vai sugerir a destruição de uma forma de representação caduca e propor uma transformação lenta e ordenada do eu e da arte, enfim, da própria vida.

## 6) Sexta parte

Já nos demos conta do influxo em ziguezague do poema: idas e voltas, um vaivém de maré, a seguir um curso em que se imiscuem frequentes variantes de abordagem. Esta última parte, mais longa, é também a mais complexa do poema.

O desejo obsessivo, que faz a imagem ser destruída e retornar todo o tempo, não paralisa o poema. Vai-se formando uma resistência sempre mais fortalecida de não submeter-se ao dogma da imagem imóvel. O eu luta para modificar-se e, ao sair daquela imagem-prisão, ampliar o espaço, parar de almejar pelo reflexo perfeito, incluir a alteridade. O dilema que enfrenta não encontra resolução, mas há uma série de tentativas em progressão.

Como a quarta parte, a última estrofe também começa por rerepresentar o retrato, que volta a se encaixar suavemente ante nossos olhos. Depois da tentativa de destruição na estrofe anterior, ele se reapresenta, provando que não há como esquecer-lo ou desfazer-se dele.

Há um corte na névoa agradável que nos rodeava, como se fôssemos alçados para fora do fluxo do tempo e obrigados a reviver um momento fora do fluxo.

No entanto, a imobilidade de “trancar-se em um lugar é a ‘própria morte’”. Assim diz a música, em seu jorro.<sup>30</sup> Assim sente-se Imogênia, filha do rei Cimbeline, na peça homônima de Shakespeare, trancafiada numa torre, cuja frase é citada *ipsis litteris* no

---

aniquilação do eu. Não reconhece a necessidade dos retornos, talvez intrínseca à arte. Ao contrário do que prega o crítico, o ciclo das estações e do tempo natural não segue a lei do acaso nem necessita ser “desconstruído”. O próprio poema nega veementemente ser um “manifesto da desconstrução”. Acho que há uma tensão constante, uma ambiguidade entre o circular metafórico e o contingencial. Quebra e retorno. Necessidade de focalizar (o concêntrico) e de borrar (o fluxo). Ver “The Pose of Imposture: Ashbery’s ‘Self-Portrait in a Convex Mirror’”, *Twentieth Century Literature*, 1986, 32 (1), p. 103-104.

<sup>30</sup> Esta é a segunda referência à música, no poema, sempre com o sentido de fluxo, portanto arte bem diversa da pintura. Outros poemas de Ashbery inspiraram-se na qualidade do movimento, própria à música: “Grand Gallop” (título tirado de Liza), “Marchenbilder” (Opus 113 de Schuman), “Scheherazade” (Rimsky-Korsakov ou Ravel), “Variations, Calypso and Fugue on a Theme of Ella Wheeler” e outros. Mas, não se trata da volta do mote simbolista “de la musique avant tout” no que ele teria de busca da palavra ressonante e melodiosa. Apenas a idéia de evanescência e movimento conserva-se aqui.

poema. Mas, que fazer, o auto-retrato refletido retornou, a despeito do impulso de mudança que vinha crescendo:

“O mero esquecimento não consegue removê-lo  
 Nem trazê-lo de volta o desejo, enquanto ele continuar sendo  
 O precipitado branco de seu sonho  
 No clima de suspiros lançados através de nosso mundo,  
 Um pano sobre uma gaiola. [...]”

A vontade não pode remover esse momento da volta do retrato, pois de fato ele é a condensação mais profunda do imaginário. Reflexo parado em contraste com os sussurros em movimento. Uma gaiola coberta com pano: emblema do enclausuramento, tão completo e disfarçado que o canto substitui a presença e o vôo, tanto para o pássaro quanto para os que o ouvem. Pedra angular, que confere estabilidade, embora saibamos do desejo do pássaro de voar.

O poeta reflete com mais convicção que, entretanto, toda construção, mesmo a representação do eu, quintessência do inconsciente, advém da experiência pessoal ou vivência cultural. A atração tão poderosa das formas (do eu e da arte) se enraíza em modelos comunitários. Relacionando a beleza à memória social, resgata o padrão épico de transmissão. Ao fazê-lo, relativiza os parâmetros essencialistas da beleza, argumentando que, afinal, também ela depende da história:

“[...] Mas com certeza  
 O que é belo assim o parece somente em relação a uma vida  
 Específica, experimentada ou não, canalizada em alguma forma  
 Embebida na nostalgia de um passado coletivo.”

Por isso mesmo, hoje é possível a mudança, desejada ou não, pois a luz está diminuindo. E ele sabe o que isso significa, porque já aconteceu no passado, com um significado já vivido por outros (alusão à passagem da Renascença para o Maneirismo, quando se insinua uma primeira crise dos parâmetros de representação clássica?).

Assim, o poeta percebe com clareza agora que “Este espelho já não é mais meu”. Em vez da bela imagem, ele aceita o risco da lacuna. Um vazio efervescente, cheio de vida, é seu destino. A referência ao vaso carrega a conotação de espaço de possibilidades, como no budismo: no lugar da clara figura fixa, borbulhas. O vaso é semelhante a esse eu vazio, que pode acomodar muitas coisas diversas. A “amostra” que se vê agora (o próprio poema, recorte do eu?) deve ser lida como um pequeno exemplo do estado presente do eu: um saco sem fundo que pode absorver tudo. O eu

se abre ao mundo externo, abdicando dos limites precisos que o protegiam/anunciavam. Distanciou-se, assim, dos conteúdos pré-fixados, tal como representado até então pela arte, e tornou-se permeável ao externo. Um espaço vivo, de forma alguma apenas recipiente inerte, visto que capaz de, ao preencher-se do que está à sua volta, purificar, tornar a matéria “refinada, assimilável”.

Mas essa recusa ao confinamento pode representar perigo e dúvida:

“Mas é pórtico de quê, este universo  
A voltear para dentro e para fora, para trás e para frente  
Recusando-se a nos envolver e, ainda assim, a única  
Coisa que podemos ver? [...]”

Onde o globo estável, a segurança monótona da bolinha de pingue-pongue, a moldura aprisionante? À nossa volta, o universo oscilante, que não nos protege ou cerca inteiramente, parece, para o poeta, uma porta para algo desconhecido, o devir não visível ainda. Pensamos em Merleau-Ponty, reconhecendo a consciência como projeto, que não envolve ou possui inteiramente o mundo, mas se volta sempre para ele...

O amor “che move il sole e l’altre stelle” aparece como a resposta imediata, que poderia “inclinare a balança” na melhor direção. Mas, embora continue presente, está um tanto obscurecido, sem o poder anterior.

É de sua natureza, diz o poeta, fluir em muitas direções, como algo que não podemos apreender, conceituar, embora saibamos instintivamente o que é, e pudéssemos inclusive transmiti-lo. Não é possível enclausurá-lo nem ordená-lo entre dois momentos no tempo. Ele se espalha em todas as direções e se infiltra sinuosamente em todas as artérias da vida. O amor é retratado como algo sempre móvel, inapreensível no tempo e no espaço.

Quem sabe ele seja o caminho para o novo eu não enclausurado em si mesmo. Alguns parecem receptivos ao anseio de mudança. Mesmo sozinhos, incertos do sucesso, uma determinação irradia de seu olhar. O poeta olha o outro, atento, ansiando pela tentativa de comunicar-se, sem palavras. “Uma anomalia permanente”? Pois agora aquele olhar irônico e controlador do início também deseja sair de si, como a mão “deformada”.

Num dos trechos mais difíceis do poema, em parte pela ambiguidade do pronome “it”, sobre o qual temos dúvida (refere-se à cidade, ao amor, ao espaço?), o poeta



conclui que, afinal, à primeira vista, não parece haver motivo para que seja o amor a origem da luz, embora no fundo provavelmente seja. Ao mesmo tempo, a cidade vai caindo no espaço, cada vez mais borrada pela imprecisão. Entendo, aqui, que a indefinição progressiva das formas favorece, na verdade, a iluminação. Pode ser que o desfazimento dos “belos subúrbios” na distância esteja relacionado ao progresso dessa luz e ao desenvolvimento do “drama”.

O “drama” desenrola-se sobre o cavalete, concomitante aos nossos sonhos, acompanhando-os até o fim. Supomos que se refira, novamente, à representação pintada do eu, e da vida em geral (assim como ao próprio poema). Ao terminar o quadro, percebemos o inesperado na sua execução, e não é mais possível voltar à idéia impulsionadora inicial. Assim, o que resta não é a realização do projetado, mas uma caução, uma promessa em forma de pintura. Trata-se de um ícone, uma representação visual simplificada do eu. Desejávamos uma pintura que correspondesse à nossa espessura, e não um penhor da realidade. Parece que este seria o limite da arte: a palavra-fiança, a ausência da verdadeira vida.

O conflito entre o cavalete e o eu acontece em dia atemporal, “anódino, para sempre indefinido”, que se estende sem que possamos voltar às suas origens e ordená-las. Perdemos o controle sobre a cesura entre projeto sonhado e realização empobrecida:

“E não podemos retornar às várias  
Afirmações conflitantes reunidas, lapsos de memória  
Das testemunhas principais. [...]”

A estrofe deixa dúvidas de interpretação, porque o leitor é jogado de uma linha a outra de raciocínio, a mimetizar, talvez, a noção de positividade e negatividade simultâneas dessa nova liberdade, ou, quem sabe, para expressar sensações diferentes, do desânimo à euforia. Pois logo a seguir, depois de lamentar “o tempo diurno anódino” o poeta vai distingui-lo de um outro dia, luminoso e solar, e exaltar o instante móvel do hoje:

“[...] Tudo o que sabemos  
É que chegamos um pouco cedo, que  
Hoje tem aquela especial, lapidar  
Hojidade que a luz solar reproduz  
Fielmente ao lançar sombras de ramos em jubilosas  
Calçadas. Nenhum dia anterior poderia ter sido como este.  
Antes eu achava que eles eram todos iguais,

Que o presente parecia sempre o mesmo para todo mundo  
 Mas essa confusão esgota-se uma vez que cada um  
 Está sempre a galgar a crista do seu presente.”

Nós (leitores e poeta), não estamos presos na gaiola pintada: chegamos mais cedo do que os outros e, por conseguinte, poderemos viver o nosso presente singular, intuindo um pouco do que virá. De repente, o poeta se surpreende, pois pensava que o presente era igual e monótono, mas, chegando um pouco mais cedo, viu a "agoridade" luzir. Sente júbilo, como quem está sempre a galgar o cimo do próprio tempo. Cada um tem um "hoje" novo, diferenciado, no qual o dia se espalha como sombra de ramos no chão... (Relembramos que, acima, também o amor foi descrito com imagens análogas de luz e meandros de afluentes, em movimento permanente).

Entre esse dia pleno e o quadro, um corredor que transfigura, conduzindo à arte, à fantasia. Esta apresenta-se como o oposto, obscurecido, do presente. Uma cor imaginária, meio sépia (que faz pensar em empalhamento), separa o real do retrato. Será que um exclui totalmente o outro? Haveria um refúgio para a figura imaginária dentro do próprio dia? Embora intentemos perenemente fugir do presente, voltamos sempre, na "roda d'água dos dias" ao "curso sereno e sem eventos". A demanda do poeta pela aceitação do aqui e agora não exclui, possivelmente, toda arte, e ele se pergunta se há lugar também para a imagem dentro do real.

Mas parece que o próprio quadro no aconselha a deixá-lo para trás: temos de afirmar o hoje e escapar dessa ilusão, como o público se empurrando para sair do museu na hora de fechar. Lá não se pode verdadeiramente viver. O passado, se reduziu a reproduções de figuras num livro: toda a densidade experimentada no processo de feitura foi esvaziada, pasteurizada, no produto. O passado nem sequer tem consistência de tempo especial. A representação nos envolve no brilho cinzento e homogêneo do já acabado. Na bela formulação de Ward (a partir de reflexões de Baudrillard): "a realidade partiu, ficou o brilho fantasmal da estrela morta"<sup>31</sup>. O "museu" refere-se ao embalsamamento de uma arte já inerte, que se tornou uma técnica mumificadora, "mercadoria do presente"<sup>32</sup>, sem relação com os movimentos da vida.

Essa transformação é omitida por todos: ninguém quer mencionar a perda da alma viva e a redução da arte, símbolo do espírito humano, a uma coleção indiferente (As

<sup>31</sup> G. Ward. *op. cit.*, p. 166.

<sup>32</sup> Expressão da Profª. Iumna Maria Simon.

esculturas no porão são exceção e continuam adequadas para estarem ali justamente porque sempre foram refúgio, sem valor de consumo). Prefere-se não chamar a atenção sobre si mesmo para não correr o risco de ser colocado para fora sem conseguir ver toda a coleção do museu. Há um complô, ou pacto de silêncio entre pessoas e obras de arte: projetamos nestas nosso próprio anseio de imortalidade. Transferido a elas, desejamos secretamente um pouco de sua força, contida, em potência, no museu. Esses ídolos, criados e endeusados pelo homem, vem, no entanto, perdendo sua força transfiguradora. Cúmplices com o anseio que tem o retrato de durar, porque também queremos o mesmo, às escondidas, permitimos que o passado pese sobre o presente. Ninguém assume a mortalidade e sai do museu para a vida incerta.

Em frase típica de um manifesto dadá, Ashbery proclama com coragem o seu próprio reptó libertador. Nada de pinturas ou versos - só a perfeita explosão. Pois, se essas coisas ainda existem, o tempo para elas passou. Admite a inutilidade, hoje, de “passatempos aristocráticos”. Aqui, explicitamente, ataca a poesia convencional, que delimita a relação arte/vida.

Pois se “O hoje não tem margens”, indiferencia e açambarca tudo, transformando em fluxo, de novo reaparece a idéia de magma, em que não se dissociam mais sujeito e objetos. É inútil e extemporâneo solidificar imagens dos eventos ou de si próprio, como se fossem durar, quando eles próprios são da mesma natureza do tempo veloz.

Conseguir se soltar das amarras não o confunde com os cretinos que jogam com a demonstração organizada de si mesmos e da sociedade, e se divertem confundindo cinicamente os significados. A palavra “asshole”, única gíria de todo o poema, contrasta tremendamente com o tom dissertativo existencial do resto e denota raiva. Os zombadores profissionais tem prazer em dissolver e confundir a “arquitetura do todo”. Essa observação sobre os que jogam com espelhos, e dos quais ele quer se distinguir vigorosamente, remete-nos aos simulacros dos objetos, cuja intenção, aliás, tanto pode ser ingênua quanto premeditada, e que revelam o narcisismo vazio típico da propaganda, anunciando miragens pouco sólidas. As contradições do presente podem ser caricaturizadas e corroídas por suas piadas. Envolvendo o real com uma cortina de fumaça, impedem-nos de apreendê-lo. Possivelmente, não aprofundam nenhuma posição, como o “surrealismo sem inconsciente” da MTV, há uma pseudo-liberdade dos significantes que deslizam, desligados do lastro de qualquer representação inteira e

congruente. A ira de Ashbery evidencia seu desejo de apartar-se e não ser confundido com eles. A sua percepção do alargamento em torvelinho do presente não o iguala a esses jogadores irresponsáveis. O “jogo real” só pode ocorrer sem eles. Haveria também aí referência a alguns teóricos desconstrucionistas que a tudo relativizam e impedem o acesso a qualquer valor? Afirmação de compromisso, em defesa contra a pecha de pastiche pós-moderno? Crítica a alguma tendência da arte? Ou, quem sabe, recusa de uma atitude de descrença superficial, do tipo que não se incomoda com nada, nem mesmo com a perda de importância do “museu”, em relação a tudo o que ele representa em termos de história e sentido humano.

Anita Sokolsky lê esse trecho de forma bem diversa. Para ela, aqui o poeta está insatisfeito em viver num mundo que convive com segurança cínica na negação cúmplice de seu narcisismo, optando por acomodar o quadro. O poeta rejeita essa possibilidade estética do desejo perpetuado e fica com uma última ilusão: a cidade. Por sua vez, esta alternativa também é problemática porque trata-se de uma criatura auto-absorvida, repulsiva, cujos olhos espelhados vêm só a si mesma, como os prédios de vidro da metrópole moderna. Por isso, ao final, só lhe restará como única opção dismantelar o retrato, quebrar o espelho, como Narciso, que é destruído quando se reconhece na água. Mas, para Sokolski, ao tentar libertar-se do projeto romântico especulativo e da moldura da reflexão narcísica, ele falha na poesia e no eu.

Continuando a sua reflexão em saltos acumulativos, o poeta pondera agora que cada coisa individual existe em oposição às outras, como definem os filósofos. E aqui Ashbery sugere duas categorias excludentes: de um lado, parece afirmar sua hostilidade aos “jogadores” como princípio individualizador: “Parece um universo muito hostil/Mas como o princípio de cada coisa individual é /Hostil a, e existe às expensas de todas as outras”... Isto é, aproveita-se de uma lei geral para distinguir-se deles e validar sua nova percepção como claramente diferente. Por outro lado, o que sua percepção diz é que o presente é indivisível. Uma contradição insolúvel. Se, pela lógica, tudo o que é diferente pode constituir outro ser, é paradoxal reconhecer algo que abarque tudo, sem divisões.

Ao procurar esse presente largo e justificá-lo pela lógica, ele entende, além do mais, que toda a tentativa de explicar já é uma deturpação. A fala, por uma lei inerente a ela, envieza o narrado. Embora a lógica, em si mesma, não seja de todo má, visto que

auxilia o poeta a apresentar uma possibilidade distinta de ver o presente, sua forma de colocar as proposições inevitavelmente as distorce, forçando-as a se adaptarem a um discurso “caricatura de si mesmo”.

Ashbery aborda territórios movediços da poesia: o enxerto da lógica argumentativa no fluxo lírico (como defesa contra a irresponsabilidade) mas com a ressalva contraditória de que qualquer discurso é limitado ao tentar dizer o que pretende, e, subjacente, insinua o lugar do acaso e da necessidade suplantando o controle que o poeta teria sobre sua própria criação:

“[...] Isto sempre  
Acontece, como no jogo em que  
Uma frase sussurrada corre à volta da sala  
E termina algo completamente diferente.  
É o princípio que faz as obras de arte tão distintas  
Do que o artista pretendia. [...]”

O artista não consegue expressar o que tencionava no início: há uma lei severa, vigorando sobre a nossa vontade, que controla o que íamos dizer, deformando o projeto inicial e impossibilitando o domínio sobre a própria obra. O exemplo inocente dado por Ashbery é o da brincadeira do telefone sem fio, em que a palavra sussurrada de um ouvido a outro acaba sendo transformada pelo acaso. Ele está pensando na distância entre o projeto inicial do artista e sua realização final e, possivelmente, também na alteração progressiva das interpretações em relação à própria obra, quando a cadeia de leitores vai repronunciando a palavra uma vez dita. O poeta percebe que esta é a própria lei da criação: um avançar não controlável sobre possibilidades desconhecidas. Tal não lhe parece algo aceitável tranquilamente - mas é necessário explicitar e refletir sobre a contingência.

Uma vez o caminho iniciado, não é incomum que o desbravador decida abrir outras picadas ou explorar trilhas digressivas, mudando de alvo, “Seduzido por flores/Prazeres explícitos”. Não sabe precisar até onde foi sua a decisão pelo resultado atingido ou se as leis da necessidade regularam suas escolhas. Secretamente satisfeitos, por um lado, mas desapontados pela não realização do que “tão desesperadamente queríamos”, por outro, reconhecemos em nós uma impotência intrínseca em executar o planejado exatamente como traçáramos.

Até mesmo Parmigianino, cuja obra significou uma paralisação dos movimentos da vida em nome da imortalidade artística, ao pintar a própria bela morte, deve ter

percebido a impossibilidade de atingir seu ideal primeiro, sem nenhuma contaminação do tempo e suas variáveis. Podemos pensar que seu objetivo foi perfeitamente alcançado quando vemos a superfície lisa. Ashbery ressalta a brandura do quadro, dando a entender que há uma aparência de facilidade na realização do projeto, como se o acabamento suave denotasse a extrema perícia do pintor em alcançar o planejado, embora haja algo enigmático nessa perfeição um tanto etérea.

No entanto, a alteridade infiltra-se em todas as ações, sem que possamos intervir (“outridade constitutiva do ser”, diria Octavio Paz). Uma alteridade que se inclui em cada iniciativa, mudando tudo um pouco e instalando nossos planos de criação noutra lugar, nem tão perto a ponto de podermos intervir, nem tão longe que possamos ser-lhe indiferentes: um deslocado “não ser nós mesmos” é o que vemos no espelho.

A própria identidade - isto que só pode existir graças à diferença (“hostilidade” entre as coisas, como definiu antes o poema) que consentiria na individualidade, é vista no espelho como alteridade. A “hostilidade” entre as coisas, que permite que elas se destaquem como independentes, é, na verdade, apenas um lado da moeda. Ao mesmo tempo, tudo se relaciona e se invade. Não para formar metáforas e sínteses, comenta Edelman, mas, ao contrário, para anular a possibilidade de representação.<sup>33</sup>

As imagens de “pico” e “navio desfraldando cores desconhecidas” caracterizam o estranhamento. Como num pesadelo, o objeto de desejo se desloca toda vez que tentamos alcançá-lo. O cume da montanha é o topos ideal para representar o quase inapreensível mas plenamente visível. Por outro lado, o navio pode simbolizar um deslocamento contrário, isto é, algo estrangeiro a nós, inesperado e desconhecido, que invade nossas águas recônditas. A lei da alteridade complementariza-se em dois movimentos no mesmo sentido mas provindos de direções diferentes: ambos escapam ao nosso arbítrio e conhecimento, seja fugindo de nossas mãos ou, ao contrário, penetrando em nossa intimidade.

Um ou outro concretizam o mal-estar de olhar no espelho e não reconhecer-se plenamente. A imagem seguinte trata justamente da esfera da imagem: o dia é fragmentado, a bola de cristal perde o foco, devido à incursão desses “extraneous matters” na claridade à primeira vista completa do ego. O que parecia auto-evidente

---

<sup>33</sup> Lcc Edclman, *op. cit.*, p. 102.

fica nublado pela lei das interferências incontroláveis do exterior sobre uma totalidade limitada.

Novamente Ashbery questiona a impressão de perfeito acabamento e controle da arte, quando, de fato, um mundo de probabilidades externas afeta continuamente cada impulso do eu. A arte e a vida, o eu e suas decisões, são manipulados pelo acaso, pela mescla, pelo arbitrário:

“[...] Essa alteridade, esse  
‘Não-ser-nós’ é tudo o que há para olhar  
No espelho, [...]”

A bola de cristal pode conotar o espelho convexo ou mesmo o instrumento mágico de clarividência (o olhar, o cérebro?). Enfim, é o local de onde provêm as imagens mais importantes para a intelecção da vida. Justamente a cena que ela mostra está meio borrada, esmaecida... A novidade tornou-se rara, o pensamento infecundo. As chuvas e ventos descoloriram a originalidade. Então essa imagem nos é devolvida porque não tem mais muito valor. São gestos congelados, conhecimentos de segunda mão. Por isso mesmo, não nos desafiam, como as criações inovadoras, que estranhamos. Novamente, o poeta insiste que a permanência de uma convenção desvitalizada se dá por uma questão de hábito e conveniência. Por ela não é necessário escalar picos, pois está ao nosso dispor, domesticada. O eu no fluxo do tempo sem margens não vê desafio na representação fixa, mas reconhece que os velhos hábitos são poderosos e “rondam *en permanence*, confundindo/As questões”.

Conclui que a alteridade pervade todas as instâncias, por isso é impossível alcançar o acontecimento em si mesmo - nem mesmo o mais íntimo e não representável, como o sexo: as bordas da ampulheta deslizam e escorregamos. Não há como estar presente no centro do evento. O tempo materializa-se em espaço nessa imagem da areia sibilante, resvalando por um funil implacável onde não há ponto fixo. Novamente, a idéia da perda do controle sobre o destino das ações do eu: pico, navio, e agora, areia. “This past is now here:” estar no presente é fugaz, um intervalo entre os amplos espaços do antes e do depois.

Se quiséssemos seguir a possibilidade psicanalítica de leitura, poderíamos reconhecer esse momento de relativa perda do auto-retrato como mais um passo na difícil construção da identidade real: o Outro nos aponta o mundo, e a imagem narcísica primeira se distancia, para nossa saudade ambígua.

E então, ao voltarmos ao auto-retrato, nosso moto perpétuo, reconhecemos que, embora a força de atração nos faça reencontrá-lo, como a imagem entrevista no fundo do sonho, ele nos inspira apenas ocasionalmente. Tal como a bola de cristal, não é mais possível ver esta imagem fixa do eu com todas as suas nuances. Os contornos perderam a flexibilidade e metalizaram-se em esquema. Há um afastamento em relação àquela representação perfeita que seduzia narcisicamente o poeta. Ele sabe que não pode controlar totalmente os caminhos do próprio eu e de sua arte.

Daí, o eu lírico deduz que toda teoria para explicar o universo é igualmente limitada já que o mais importante está fora dela e não podemos alcançá-lo, pois é maior do que nós. O homem é a medida de todas as coisas? Se não podemos restringir-nos ao tamanho do espelho convexo, crendo que ele explica todo o cosmos em sua perspectiva questionável, recorrer aos outros para receber conhecimento de segunda mão, empobrecido e indireto, também não nos levará à verdade. Inconscientes da escala apenas humana de nossa mirada, acreditamos no que está pintado como se fosse todo o real. Assim, deixamo-nos guiar pelo gosto dos outros, que não nos serve muito. Conhecemos somente as sombras refletidas no fundo da caverna, e cremos que isso é todo o universo. Na verdade, só o que está fora de nós poderia explicar o mundo, mas, confinados ao tamanho do retrato do eu, o que provém do exterior acaba por confundir os traços simples da figura. Por outro lado, cada um, restrito à sua própria representação, em nada pode ajudar o outro a encontrar o todo: “eu sei/que o gosto de mais ninguém vai ter/Qualquer utilidade, e poderia tranquilamente ser ignorado.”

Antigamente, vivíamos abrigados, julgando que aquela imagem, tão natural, viva, confortável, conjugava a expressão da verdade com a mais perfeita reprodução de Narciso. Nem nos ocorreria distanciar-nos para pensar sobre ela. O poeta lembra com saudade a sedução do “brilho sobre a delicada/Pele sardenta, lábios umedecidos como prestes a abrir-se/Liberando a fala, e o aspecto familiar”...A arte e a imagem do eu eram o “nosso paraíso: exótico/Refúgio no interior de um mundo exausto” (a subjetividade parecia com o ideal manifesto de Rousseau: romântica ilha em que as águas refletem o céu<sup>34</sup>).

Agora, os gestos tornaram-se convenção, a “imitar a naturalidade”, quando é impossível representar o espontâneo. Podemos continuar macaqueando os

---

<sup>34</sup> Embora saibamos o quanto esse eu, tão exaltado como o mais sublime representante da inocência, fonte de beleza e conhecimento, era, para o próprio Rousseau, a origem de seu isolamento paranóico.



antepassados, pintando, escrevendo ou agindo como se fôssemos portadores de novidade. Conscientes, no entanto, de que se trata de reflexo do real, refazimento da experiência em que se perdeu a autenticidade. Por outro lado, sem perder de vista que essa percepção é um começo, um sinal de boas vindas ou, enfim, uma forma de ignição: “kindling” tanto pode significar, nesse contexto, a energia iniciadora que propiciará uma fonte de combustão inicial, quanto uma possibilidade destrutiva, a purificação pelo fogo que destrói algo já inútil.

Ao que parece, o eu do poema está pronto a afirmar o seu “papel” próprio, sem necessidade de ancorar-se mais nos seus pais artísticos, tendo deglutido o fogo do passado para iniciar sua jornada particular.

Por isso, agora o poeta implora a Parmigianino que pare de proteger o eu/imagem, permitindo a sua extinção final:

“Por isso, eu te suplico, retira essa mão,  
 Não a ofereça mais como escudo ou saudação,  
 O escudo de uma saudação, Francesco:  
 Há espaço para uma bala na câmara.”

A mão continua ambígua em seu papel. De um lado, circunda a imagem, sequestrando a figura do resto. De outro, ao afirmar a diferença, pode, à distância, saudar-nos, oferecer-se para “shake hands”, indivíduo frente a outras mônadas.

“Há espaço para uma bala na câmara”: “chamber”, nesse contexto, tanto pode significar “câmara, sala, aposento, quarto” quanto “cavidade, compartimento”, inclusive no sentido de “chambers of a gun”, o lugar onde se alojam as balas do revólver. Harold Bloom retoma e sintetiza, a partir desses versos, a chave do empenho de Ashbery, aproveitando-se do duplo sentido da palavra:

“A câmara, espaço dos auto-retratos do poeta e do pintor, espaço como momento de atenção para a alma que não é uma alma, cabendo perfeitamente no oco de seu túmulo, é também o suicídio (ou roleta russa?) de uma arte voltada para si mesma. Também o poema de Ashbery é o escudo de uma saudação, em que as suas funções defensivas e comunicativas estão inextricavelmente misturadas. Contudo, a leitura de Ashbery de sua tradição de expressão, e minha leitura de Ashbery, são gestos de restituição. Privação conquistada de sentido apresenta-se como um oxímoro em que “conquistada” sobrepuja “privação”. O crítico antitético, seguindo o poeta de seu momento e de seu clima, precisa opor aos abismos de ironia da Desconstrução uma supermimesis alcançada por uma arte que não abandonará o eu à linguagem”...<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Em “The Breaking of Form”, *op. cit.*, p. 126.

Resistindo à idéia da morte do autor *tout court* e da literatura como puro jogo da linguagem, Bloom encontra em “Self-Portrait” uma desmontagem do eu e da representação que, ao final, não significa completa destruição ou abdicação da arte como portadora de sentidos mas uma reconquista, que passa pelo afastamento do modelo anterior e pela procura de um outro.

A imagem seguinte se utiliza de outro instrumento de mira, o telescópio, só que ao contrário, afastando progressivamente o retrato do poeta, até que, de tão longe, ele perde o volume e se acachapa entre os objetos do quarto, indistinto. Tanto a bala quanto o telescópio invertido agem ao contrário do espelho da identidade. Um perfura e outro desinfla o falso círculo, retirando da mão a tensão contra a moldura, que a agigantava como a um escudo-máscara, e distanciando o reflexo do eu.

Tentativa de libertação enérgica de um trauma ou pesadelo. Mas, não era mera ilusão que se dissolveria com um gesto abrupto, e sim, uma realidade visceral que tentamos amputar. Agora ficou-nos a lembrança que não se apaga, irradiando para o quarto (do poeta, do leitor). Perdeu-se a imagem narcísica, perdeu-se a reflexão, perdeu-se a pintura e o poema. Sem dúvida um amadurecimento necessário, porém não há como negar a saudade:

“[...] a dor  
 Deste sonho acordado nunca poderá sufocar  
 O diagrama ainda esboçado no vento,  
 Escolhido, destinado a mim e materializado  
 Na claridade dissimulada de meu quarto.”

O tom do poema mudou do anterior meditativo “cool” para essa confissão de dor. As afirmações gerais, históricas, argumentativas, assumem inflexão pessoal. O poeta rodeou o assunto da destruição iminente da arte primeiro como se fosse uma decorrência assumidamente necessária da ampliação da percepção do tempo e, agora, como uma consequência triste do seu presente instável.

A cidade, mencionada na parte anterior, retoma. Ela assemelha-se ao olho de um inseto, também um espelho convexo, refletindo partículas, fragmentos deformados para todos os lados. A ação escorre em fluxo estático de cortejo, ininterrupta como um melaço frio. Tudo se move à volta desses olhos polifacetados. Da varanda (nosso olhar), portanto de uma perspectiva alta e isolada em relação ao desfile contínuo do real, contemplamos em posição abrangente à nossa volta. Depois, dentro do quarto (o

lugar do eu), sintetizamos esse mundo complexo e envolvente, tal como foi reverberado e fracionado pelos olhos. Interiormente, “peneirando a luz solar de Abril atrás de pistas”, continuamos a partir da obra de Parmigianino em nosso isolamento. Não nos sentimos à vontade, como ele. Sabemos que estamos confinados, procurando frestas na imobilidade de nossos parâmetros, confortáveis mas, certamente, limitadores. Há uma clivagem entre o eu e a cidade, o quarto e o mundo, o interior e a luz solar. A tentativa de superá-la não conta com a autoridade de um eu auto-confiante e potente.

Ao contrário, a mão não aceita nenhum instrumento para escrever, pintar, desenhar, explicar. O todo cai em pedaços e não conhece a si mesmo, a não ser em estilhaços, espalhados em bolsos pouco acolhedores. Fora do tempo, a mão procura ainda o saber na memória, que ecoa em murmúrio:

“[...] A mão não segura giz algum  
E cada parte do todo se desprende  
E não pode saber que sabia, exceto  
Aqui e ali, em bolsos frios  
De lembrança, sussurros fora do tempo.”

Lembramos aqui dos versos famosos de Yeats: “Things fall apart/ The center cannot hold” (“The Second Coming”). Mas, para o poeta modernista isto era prenúncio do apocalipse e fazia parte de um ciclo histórico. Aqui, dissolveu-se a objetividade do conhecimento: o apontar e delinear do giz, metonímia do professor, autoridade do saber. Eram a mão e seu dedo indicador os símbolos do fazer humano: a mão desenha a imagem, escreve o poema, representa o mundo. Agora, esta mão não sabe o que faz a outra. A mão não aponta; retida no bolso, cata lembranças esparsas. A mão épica pintava o mundo narrativa e melodicamente. Esta parece negar o próprio desenho, desacreditar do auto-retrato (e da própria reflexão) e emitir apenas sussurros sem ritmo temporal, aleatórios. Perdeu-se também o fio da sucessão, pelo qual só as musas mnemônicas da narrativa se responsabilizavam. Sem sabedoria, a mão só encontra em pequenas cavidades da lembrança - não exatamente refúgio, visto que frias - alguns resquícios de imagens soltas. As mãos não são emblema de um todo mas representam um instante, em fragmento.

Se o narrador tradicional, segundo Benjamin, transmite experiência repetida e acumulada, e o romancista busca o sentido da vida; atirado ao tempo e às mudanças, o

que procura este poeta sem abrigo, linha, história de vida, cuja mão e voz se introvertem, sem encontrar acolhida sequer na intimidade?

Eliot, ao seguir a luz pouco amistosa de abril, ao menos escavou suficientes memórias para acumular ruínas em fortaleza consistente. Não que de cacos incongruentes se pudesse formar qualquer harmonia perfeita. Mas sempre, sua tentativa de ritual atraiu presságios de renovação pela chuva. Aqui, a cultura do passado não abriga o poeta da morte e da solidão. Uma construção aberta, sem ninho para o eu, aonde irá este que vagueia “au vent mauvais”?

Nos “Four Quartets”, confrontado com a guerra, que entulha o tempo de detritos, Eliot ansiava pela vastidão do mar e procurava o eixo em rotação que, em dança imóvel, restituísse o círculo à história. O padrão dava vida eterna ao vaso chinês, a eterna exploração procurava o novo código que atualizava o poder da origem. Aqui as contradições não se resolvem. A arte do passado, comenta Altieri, serviu para “acender o fogo” (“kindling”). Parece-nos, no entanto, que se o fogo traz vida e luz, contribui também para a purgação, passando por fases de destruição e transformação.

Se retomássemos todos os movimentos dessa última estrofe, perceberíamos que seu tamanho alongado corresponde a uma ampliação do âmbito dos problemas já antes apresentados. Os conflitos da sexta parte ultrapassam os dilemas da relação entre o eu e seu reflexo, ou o poeta e a representação. Embora esse seja o leitmotiv obsessivo, a incursão da cidade, do museu, do amor, dos “assholes”, da alteridade, do universo, demonstram a magnitude da questão para o poeta, que dialoga com tantos níveis de realidade antes de concluir, na posição e no tom inversos ao início.

Lee Edelman chega a conclusões paralelas às que exploramos pela via predominantemente lacaniana. Considera os versos finais como um desmembramento, ou castração figurada, cuja consequência seria o deslocamento da imagem do falo. Seu papel de origem única e central é negado mas não totalmente abolido, pois sua ausência é pranteada todo o tempo, o que impediria o texto de aderir completamente à desconstrução. A mão pode ser considerada metonímia do falo, tentando proteger a ideologia da identidade contra a alteridade dispersiva. Lembra ainda o autor um outro texto de Ashbery, em *Three Poems* (p. 57), em que este comenta que o fetichismo acontece quando o passado parece mais atraente quando comparado ao presente. E compara o desejo de “fence in and shore up the face” no “Auto-retrato”

aos versos finais de Eliot em “The Waste Land”, quando este deseja reunir os fragmentos da civilização para escorar suas ruínas. Os resquícios de lembranças sussuradas do final são o sinal de “desejo nostálgico: um desejo por presença que irá negar a ausência e a perda, um desejo de escapar da atitude ou posicionamento da linguagem da diferença”. A atração erótica do poeta pelo retrato significa um narcisismo mediado, uma procura no outro de si mesmo. Ainda nessa linha de interpretação, Edelman caracteriza a obsessão pelo retrato como um homossexualismo desconstrutivo e falocêntrico ao mesmo tempo. Desconstrutivo porque propõe uma alternativa sexual sem direção utilitária, que se voltaria para a “disseminação” e o “jogo”. Falocêntrico porque procura ainda a reapropriação da identidade plena e durável. Por fim, sintetiza essa contradição como própria da desconstrução pois revela o erotismo de todo ato de cognição:

“No processo, o poema expõe o desejo, a vontade de poder, operando - como percebe Derrida - dentro da maquinaria da desconstrução. Gayatri Spivak esclarece este ponto quando escreve: ‘Derrida reconhece que o desejo de desconstrução pode, ele mesmo, tornar-se um desejo de reapoderar o texto ativamente através do seu conhecimento profundo, mostrar ao texto o que ele “não sabe”’.<sup>36</sup>

Como se a análise percuciente de um objeto desejado fosse um tipo de vampirismo: uma forma de sobreviver, reapropriar-se através do outro. E isto fosse, no fundo, insuportável, daí a violência com que o poema tenta destruir o retrato. A impotência de não existir completo ama e odeia a obra perfeita do passado, reconhecendo lucidamente a impossibilidade de imitá-la, e procurando uma representação diferente (e problemática) para um outro eu. A paradoxal ironia apaixonada, como um perpétuo movimento de tornar inalcançável o objeto de amor, destruindo o que nele seja estereótipo fixado, esse desejo nostálgico de plenitude que não se contenta com a mortalidade contingente mas nela mergulha lucidamente, colocando o poema numa posição diferente dos gozadores cínicos “que poderia corroer a arquitetura/ Do todo”.

Por outro lado, continuando ainda pela linha das observações psicanalíticas, poderíamos concluir, quem sabe, com uma esperança de positividade. Embora esse narcisismo tematize a revolta sem fim do artista contra a inevitável falta de linhas de

<sup>36</sup> Lee Edelman, *op. cit.*, p. 107 e 110.

perspectiva que tracem definitivamente o presente, obrigando-o a andar em trilhas desconhecidas, quando o eu fundador lhe parece tão admirável, o violento afastamento da imagem no espelho talvez possa significar a castração necessária para o crescimento da verdadeira identidade, aquela que supera o narcisismo inicial para avançar até um estágio em que poderá encontrar o outro. O falo simbolizado pela mão perde, em minha opinião, sua atração fetichista e incorpora-se ao resto do corpo. Para a arte, este seria um passo de abertura, como a invenção de uma nova perspectiva menos etnocêntrica.

Em seu famoso ensaio sobre o estágio do espelho na formação do eu, Lacan ressalta a importância dessa fase de auto-reconhecimento para a criança, como “matriz simbólica do eu em forma primordial”. Trata-se de um eu ideal ou ficcional, que se encontra na origem mais profunda da identidade e que continua sempre lá, de certa forma isolado da dialética com o real que a vida vai desenrolando. Esta imagem especular tende a arredondar o homem, como um objeto (uma estátua ou autômato, diz Lacan) no qual o homem se projeta e que é percebida em inteireza, como completude imóvel. Mas ela é, ao mesmo tempo, absolutamente necessária para abrir a criança ao estágio posterior. Ao estabelecer relação com a realidade externa, começando pela própria imagem projetada, o ser humano pode descobrir o outro, pois trata-se de uma “identidade alienante” desde o princípio. Lacan descreve dois opostos presentes no processo que, agravados, se tornam patologias: de um lado, a visão esquizofrênica do próprio eu como fragmentada (“desunião agressiva do sujeito”) e, de outro, a neurose obsessiva que fortifica o “castelo interior”, levando ao isolamento. Esses extremos revelam as duas faces interagentes do narcisismo primário: desejo e agressão - impulso de vida e de morte. Ultrapassando essa fase conflituosa, a criança poderá começar a passar do eu especular ao social, reconhecendo, transitivamente, também a imagem do outro e realizando sínteses sempre provisórias entre o mundo interior e o exterior.<sup>37</sup>

Trata-se de uma questão estética da mesma chave de discussões sobre o estatuto da realidade e da arte tal como apresentado desde Platão. Já o filósofo lamentava a distância do mundo ideal de origem e notava o embuste da mimese. No “Auto-retrato”, o poeta também lamenta a projeção do eu na imagem, que absorve em si as

<sup>37</sup> Em síntese, essas são as ideias do ensaio em que encontramos as questões do poema analisado. Ver: Jacques Lacan. *Escritos*, vol. 1 (México: Siglo Veintiuno, 1971), p. 86-93.

ilusões de perfeição, mas não se enclausura no castelo autônomo negando o mundo dos fenômenos: sonda o hoje, o amor, a alteridade, o sonho - saudoso do belo anjo da origem, terrível imagem de vida e de morte. Decidido a continuar sua busca fora do Éden, com a integridade narcísica destruída, suporta misturar-se ao fora e ser por ele reconstruído, consciente de que tomou-se parte do mundo real - e isto significa reconhecer, duramente, também a mortalidade.

Harold Bloom, em leitura apaixonada, indica a dificuldade crescente da poesia no mundo contemporâneo, em que o real seria mais hostil a Narciso e, portanto, às relações de mimese, agora mais provisórias:

“Stevens hesitou até quase a sua última fase, incapaz de aderir firmemente ou rejeitar a insistência do Alto Romantismo de que o poder da mente do poeta podia triunfar sobre o universo da morte, ou o alheado mundo objetivo. Não é todo dia, diz ele em “Adagia”, que o mundo se resolve num poema. O seu discípulo Ashbery, nobremente desesperado, ousou a dialética da convivência, de forma a implorar ao mundo diariamente para dispor-se em poema”.<sup>38</sup>

Não reconhecemos no poeta esse desejo mágico que Bloom lhe imputa, mas, apesar da nostalgia pré-vanguardas, Ashbery prefere, ao contrário, acolher a própria mortalidade para, com a contingência, moldar e ser moldado pelo material possível da poesia.

## **7) Comentários finais:**

O poeta condena os ideais de simetria, ordem, estabilidade, como falseamentos que codificam e formalizam o fluxo da experiência. Se antigamente a arte era o refúgio idealizador contra o mundo exausto, agora esta ilha perfeita é imitação de convenções desvitalizadas. Faz-se premente sair do “museu” do passado, onde cada produto humano quer durar e impor-se. Então, é necessário corroer a fixidez do quadro, porque não “representa” mais. Com o escoar do tempo, o universo oscila, e nos liberta do “eu englobado”: estamos soltos, instáveis. Torna-se impossível definir quaisquer linhas de perspectiva do hoje. Cada vez mais, é impossível representar-se: só o gesto estereotipado pode ser apreendido, pois o autêntico foge da figuração. A velocidade da dissolução acelera-se, e não podemos mais mimetizar, refazer eus e objetos estáveis.

---

<sup>38</sup> Bloom, H. “Introduction”, *op. cit.*, p. 3.

Por outro lado, o poeta revela a nostalgia pela beleza, inalcançável agora, que tanto desejou destruir. Ah, se fosse possível estancar esse curso, encontrar parâmetros, deliciar-se com as representações, sínteses da experiência. Mas, a fragmentação rapidamente faz em cacos quaisquer memórias coesas.

Ashbery ataca e se identifica nostalgicamente com o eu fixo. Reconhece o esforço tenso para manter o próprio lugar, o orgulho da obra terminada, a imobilidade ativa. Ao mesmo tempo, não a suporta. E reconhece impotente que a fragmentação da auto-imagem provoca um sentimento de falta angustiante. Depois do combate indignado contra a prisão do eu e da arte de representar, o que sobra são remanescentes estilhaçados, trapos úmidos. Assim, essa reflexão crítica sobre a representação do eu levanta várias possibilidades diferentes da tradicional, pintada por Parmigianino. Não à toa, esse quadro pode ser considerado “o perfeito espelho e o perfeito antagonista - um totem da arte e do passado apanhado no momento em que tenta escapar de si mesmo”.<sup>39</sup>

Por isso, o final de “Self-Portrait” soa ambíguo, como a libertação de uma prisão que era também ninho. Se, em todo poema, o ímpeto de destruir o peso da mimese congelante domina, em alguns momentos, aflora a consciência de que este lar tornou-se inóspito e, infelizmente, irrecuperável.

O narcisismo era também a origem da beleza estética, do desejo do eu de eternizar-se, seja pela representação perfeita de sua auto-imagem, seja pela penetração na beleza do outro (que também é impregnado pelo olho do sujeito que o observa). O despedaçamento, se é superação, é ao mesmo tempo amarga perda. Não à toa, uma leitora lacaniana do poema sublinha a relação de contiguidade entre a lenda de Narciso e a de Penteu. Segundo Sokolsky, Ovídio escolheu tal sequência conscientemente, para destacar movimentos sequenciais do narcisismo.

Para Stamelman, Ashbery está dizendo que a arte não consegue recuperar a capacidade de representação, nem dar conta da realidade. Em “Self-Portrait”, o poeta teria, corajosamente, tentado levantar o véu protetor da arte, expondo o truque que lhe permitia esconder a mortalidade. De fato, a arte substitui as perdas pela criação de uma obra que se impõe à ausência. Ficou evidente que a pintura iludia e que a narrativa era fictícia: apenas técnicas de perspectiva. De fato, o artista não controla o real e seus

---

<sup>39</sup> David Kalstone, *op.cit.*, p. 102.



movimentos, ou a si próprio. Não há verdade ou perfeição final. Impossível deter o fluir do tempo e ignorar os sentidos contraditórios das coisas. Escrever é apenas uma tentativa:

“Arte e vida, ele chega à conclusão, não podem coincidir. Apenas uma representação (...) que combata o ‘desejo de durar’ como este tão evidente na pintura de Parmigianino; que não tenha medo de deixar a mão do artista irromper de sua prisão e destruir a superfície da pintura - somente uma ecfra-sis desconstruindo com auto-consciência o modo de sua própria auto-apresentação, somente uma reflexão que multiplique criticamente as imagens do espelho nela contidas de forma que, ao final, o fundo do espelho estilhaça, e o mundo entre com seus ‘fragmentos serrilhados’(...), sua hererogeneidade e impermanência - somente esse tipo de representação auto-destrutiva e auto-desordenadora pode almejar a dar expressão experimental ao que Ashbery chama de ‘presente mudo, indiviso’ (...) Se a representação não pode espelhar as possibilidades infinitas da alteridade (...) está fadada, como o auto-retrato de Parmigianino, a refletir uma vida não vivida mas encenada, imobilizada, e englobada.”<sup>40</sup>

O encarceramento temporal criticado por Ashbery é, na verdade, o reverso da medalha da perspectiva tradicional que aprendemos a ter em relação à arte. Até o modernismo, aprendemos a enxergar o momento da representação como sublimação da mortalidade. Tanto a pintura quanto a poesia seriam a vida sintetizada, a transfiguração estética de muitos traços dispersos. Daí a energia concentrada, a capacidade de englobamento de tantos sentimentos e idéias que se dissipariam não fosse o molde ou padrão que os torna eternos. Este movimento para fora do tempo e do espaço comuns à vida passageira, a conjugar o presente ao atemporal, é característica assente do estético. O mais espantoso em “Self-Portrait” é a inversão de um paradigma que julgávamos angular. O poema desenvolve a idéia de que esse desejo sobre-humano de ultrapassar a prisão da vida natural para encontrar o reino da liberdade é, na verdade, armadilha que mais nos conduz em direção à morte. A utopia da arte seria ilusória porque cria um mundo paralelo, de sonho, que nos isola do fluxo presente.

O paradoxo insuportável é querer provar isso através de um ... poema! Nesse caso, em que ódio só se manifesta através de amor e vice-versa, a estratégia irônica do poeta realiza-se ao apresentar um “poema não-poético”, com todas as contradições não resolvidas que isso implica, para exorcizar de si a arte, através dela.

---

<sup>40</sup> R. Stamelman, *op. cit.*, p. 620.

A crítica do próprio fazer poético não significa, porém, uma negação inteiramente destrutiva da poesia. Penso que Ashbery é um desses “horíveis trabalhadores” de que fala Rimbaud, continuando a ampliação do território para além dos limites já incluídos. Antes nos referimos ao desejo impossível e nunca abandonado de alcançar a mimese da existência. Em vez de pintar o mundo à sua imagem, trancafiando-o num quadro enrijecido e desvitalizado, o poeta propõe-se a aplicar toda sua atenção aos poemas à sua volta, sem forma, que a vida lhe oferece.

A trajetória do poema, partindo do quarto do pintor e seu reflexo, até chegar ao quarto do poeta, de onde vê a cidade, termina na não-casa: o lugar desconfortável, frio, pouco acolhedor do eu sem lugar - o *Umheimliche* da tradição poética. A mensagem enigmática, que supera a nossa capacidade de compreensão, infiltra-se como uma contra-poesia perturbadora no fio das palavras.

São evidentes as relações de contraste/continuidade entre a estrutura poética e mental de Ashbery e a poesia que o antecede. O Modernismo do começo do século, representado na língua inglesa, entre outros, por Eliot, Joyce e Virginia Woolf, trata de périplos ambíguos no tempo e na interioridade: temos Bloom perambulando por Dublin, Orlando se desenrolando na História, uma demanda por água e revitalização em "The Waste Land". No Brasil, Macunaíma passeia pelos topos da nacionalidade até virar estrela. O alvo das caminhadas é múltiplo, indefinido talvez. Passado, presente e futuro se embaralham em memória e desejo. Transformam-se, para tentar uma nova organização simbólica, mais flexível porém coerente.

Ashbery radicaliza o processo de fragmentação, propondo a abolição da identidade fixa e, portanto, da possibilidade de representação de um objeto em perspectiva (nisto incluindo o próprio eu). Ao fazê-lo, dissolve a noção objetivista de representação de puras coisas no espaço. Como ser um William Carlos Williams se não há mais figuras vívidas e cenas transparentes, objetivas, para descrever? A fragmentação, na poesia de Ashbery, é interna. Cada vez que começa uma história, descarrilha para outra paisagem, desliza de um esboço de figura para outra formação nas nuvens. Os poemas não apresentam aquela clareza firme de um Stevens ou João Cabral. Junto à lâmina da faca, o manguê espesso.

Estariamos num ponto de transformação da noção de subjetividade, ao estilhaçar a possibilidade de representação, explorando tendências do modernismo a um ponto

absoluto? É o que sugere Ashbery, ao propor a libertação dos parâmetros artísticos em que estamos encerrados, questionando a crise "maneirista". O poema convive com a noção de fim e renovação pressentida. Último passo do Romantismo, explora a sua tendência à "auto-destruição criadora", emblema contraditório da modernidade. A tensão entre o conter e o avançar, entre a negação e a procura, em "Self-Portrait" anuncia um vislumbre típico maneirista, também no sentido de mudança ainda inconsciente do que virá depois: uma pesquisa por formas que aguçam tão extremadamente o estilo presente que trazem, sem perceber, outro conteúdo.

A construção do indivíduo, paralela ao olhar perspectivista, que se aprimorou no correr dos séculos a partir da Renascença, e que o Modernismo questionou, seja através das experiências surrealistas de estranhamento e escrita automática, seja pela colagem cubista ou quarta dimensão futurista, seja pelo vazio interno da personagem kafkiana, é novamente problematizada por Ashbery, que propõe um conglomerado de sensações e memórias filtradas pelo presente, em que as barreiras entre o eu interior e a variedade exterior se diluam. "Eu é um outro" cada vez mais radicalmente. "Magma de interiores" é expressão que bem define este sentimento de indeterminação de fronteiras entre o fluxo de energias subjetivas e o mundo que interage e se mistura com um falante coletivo.

Se a nossa linguagem não concebe tal mutante, Ashbery precisa usar o recurso de usar todas as pessoas verbais para exprimir sua identificação com o outro. Por isso as rápidas mudanças do eu para o você para o nós ou eles. Por mais que saibamos sobre a interação e a constituição interdependente entre sujeito e objeto, sobram resquícios do pensamento dualista em nossa linguagem.

Anita Sokolsky reflete sobre o paradoxo que é a tentativa de sair do círculo que encerra toda a arte: como poderia um poema reflexivo acabar com a reflexividade? O narcisismo é intrínseco à reflexão artística, essa auto-procura distendida que procura abraçar a realidade que imagina. Reconhecer, com decepção, que a profundidade era ilusória, que a linguagem, aparentemente tão límpida, criava a ilusão de um possível abraço com o ser representado. Mas ele se turva e desfaz, revelando a falta de consistência.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Em "A Commission tha Ncvcr Matcrialized", *op. cit.*, p. 239.

Qual seria o alcance de um poema que recusa aproximar-se do espelho? Ao perder a si mesmo, perde o mundo representável?

Octavio Paz reflete sobre o movimento de contínua dissolução das ontologias ao comparar o final da *Divina Comédia* à poesia moderna a partir de Baudelaire. Dante descreve a rosa mística como a imagem suprema da harmonia do cosmos, metáfora escorada no arcabouço sólido que sua fé teológica arquitetou, a culminar numa visão de mundo em que o símbolo tem consistência de Ser. Em contrapartida, na poesia moderna, Octavio Paz percebe que as analogias perderam a força de realidade, constituindo nós de palavras, cuja magia reside no encanto sonoro ou na ousadia original da imagem, sem a pretensão mais de representar a Verdade, tão somente a aparência. Em “Correspondances”, Baudelaire inebria-se na floresta de símbolos não cuidando em decifrá-los claramente, pois as palavras são confusas, sinestésicas, enigmáticas. Por sua vez, um Eliot maduro retoma a metáfora dantesca na conclusão dos “Four Quartets”. Também ele anseia pela visão da rosa, floração da cruz, “união de substância e acidente como um nó”<sup>42</sup>. Porém, o que precede este final são as alusões ao bombardeio aéreo de Londres, ruínas na cidade e no céu. Joyce termina Ulisses com os “sims” de Molly Bloom, mas antes desse momento de encontro, o texto vagabundeia em todas as direções, reproduzindo seus pensamentos perambulantes. Mesmo Mallarmé, que bordeou as margens do Nada, ao tentar reescrever infinitamente o livro perfeito do mundo, termina o “Coup des dès” com a visão de uma possível constelação de números e estrelas, ainda que sempre em formação.

Ashbery elude, em seu texto, o momento de concentração e iluminação final. De maneira meio casual, afirma o fluxo da vida em seu momento presente, colocando entre parênteses a possibilidade da história e da consciência. Aqui parece-me sensível a filiação ao modernismo e sua máxima radicalização. O poema inscreve-se no movimento de progressiva anulação do centro e do sentido coeso (ainda que plural). A dificuldade da representação “objetiva” vem, em consequência, acirrando-se.

As bordas que tangenciam eu e mundo aluem. No entanto, a idéia que precedeu esta mescla ainda preside o pensamento, definindo espaços de oposição. Ashbery fala, num poema, do terceiro lado da parede, aquele que ninguém vê, porque está no meio, entre um e outro. A palavra “lado”, assim como no correspondente brasileiro de

---

<sup>42</sup> Octavio Paz, *Os filhos do barro* (trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984), p. 102.

Guimarães Rosa, “margem”, revela a dificuldade de caracterizar esse espaço metafísico/físico com uma palavra que alcançasse um conceito para-lógico. Assim, no poema vive-se a experiência simultânea de criar e destruir as linhas da perspectiva. Mas, ao refletir sobre esse paradoxo de Zenão, quem sabe insuspeitadas inflexões na imagem não nos conduzam ao outro lado do espelho?

*B) O Romantismo permanente:*

“The evening swoons out of contaminated dawns,  
And now whatever goes farther must be  
Alien and healthy, for death is here and knowable.  
Out of touch with the basic unhappiness  
He shoots forward like a malignant star.  
The edges of the journey are ragged.  
Only the face of the night begins to grow distinct  
As the fainter stars call to each other and are lost.

Day re-creates his image like a snapshot...”  
(John Ashbery, em “Clouds”)

O tema da inadequação da arte, da palavra, à experiência da vida é, por excelência, romântico. Esse mal-estar na sociedade dos homens que não encontra abrigo completo nem na natureza nem na representação já foi descrito por Hegel, quando descreve uma arte dividida e imperfeita, em que as formas não exprimem integralmente o espírito. A poesia de Ashbery talvez seja um momento de transição desse processo moderno de fissura entre experiência e expressão, antecipando um outro lugar para o eu que lhe permita relacionar-se com a alteridade de forma nova.

Harold Bloom sugere uma relação entre “Self-Portrait” e “Ode a uma urna grega”, de Keats, e “The Poems of Our Climate”, de Stevens, pois os percebe como “três devaneios sobre a distância estética e frieza poética [que] compartilham uma dor comum, e manifestam quase que uma glória em comum.”. Caracteriza a famosa “Ode” como “fria pastoral”, por nos conduzir para fora do tempo, até a eternidade.<sup>43</sup> Estes comentários um tanto elípticos me levaram a pensar em Ashbery como um poeta que retoma uma angústia própria da arte moderna, a partir do Romantismo.

---

<sup>43</sup> Ver “The Breaking of Form”, *op. cit.*, p. 116 e 125.

Se, na “Urna grega” de Keats, o conflito entre o amor contingente e a sublimação pela arte vinha exaltar o papel imortalizador da representação, nem por isso, “deslendo-o” hoje, deixamos de perceber quão ambígua é sua pastoral, em que nunca o beijo alcançará a amada. Elogiando assim a distância estética, que impede o fenecimento do tempo ao evitar a consumação das ações, o poeta diminui a grandeza da própria vida, transitória e infiel. Keats morreu jovem e não sofreu a degradação corporal da velhice. Sua poesia manteve a idealização íntegra da bela morte.

Já Yeats, sofrendo em si mesmo a corrupção da forma, deseja desenganado os ritmos vitais. Em “Sailing to Byzantium”, a harmonia aliterativa revela, na primeira estrofe, a saudade da natureza. Prefere, no entanto, substituí-la pelo intelecto, pois rebela-se contra a mortalidade do corpo. É tarefa amarga para um poeta, uma decisão difícil, invocar a sabedoria pelo poder da vontade resignada, tornar-se filósofo como única opção na velhice, quando já perdeu a juventude em flor, transitória e pujante. A solução final, de sair da natureza e reencarnar por meio da arte, é engenhosa mas, pressentimos, insatisfatória. Pássaro de ouro, cantando mecânico para um imperador sonolento, sugere, de um lado, a transfiguração eterna e de outro a prisão do artefato em que a alma se conforma e retrai. Perdida a natureza e sua força inconsciente de renovação, a arte vira objeto de culto, para consolar os órfãos românticos da perda do Espírito, como se o poeta aceitasse virar estátua como a única opção para não morrer, ao mesmo tempo que se vangloriasse de sua perícia artística.

Dois exemplos narrativos me acorrem à mente: “O retrato oval”, de Poe, e “O retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde. No primeiro, a arte consome a vida, que se esvai enquanto é retratada. No segundo caso, a arte mascara o avanço da velhice e da degradação moral. O homem se mantém belo e jovem porque o quadro assume toda a carga da passagem do tempo. Há aí uma inversão irônica da situação normal. Ao final, quando o sujeito “mata” a pintura, morre ele e fica, perfeito e indiferente, seu auto-retrato.

O ápice do culto à representação talvez seja o impossível livro de Mallarmé, um projeto religioso, utópico, de consumação da mortalidade e da passagem do tempo, para chegar à idealidade do mundo em Palavra: magia que fecha a ferida entre significado e significante, para tornar o homem Deus: pura alma no reino da liberdade.

Rebeladas contra a autonomia-prisão da arte, as vanguardas sofrem a contradição de Mallarmé e Valéry mas preferem infletir a direção do paradoxo, para tentar abraçar a fenda por outra via. A negação do objeto institucional dos dadaístas, a recusa ao indivíduo autoral dos futuristas russos, a desconfiança da mimese dita realista no expressionismo, e por fim, a rejeição à “techné” no surrealismo - todo esse cadinho de questões expressa um desejo de trazer de volta a arte ao mundo da vida. As marcas formais do modernismo, presentes em Apollinaire, Pound, Maiakóvski, Breton, e tantos outros, apontam a descontinuidade entre palavra e palavra, como que obrigando o leitor a participar da tensão necessariamente elíptica do texto, sendo convidado ao confronto.

Um poema em que reencontro o dilema romântico, recolocado agora de ponta-cabeça, é “Praise for an Urn”, de Hart Crane, em que o poeta chora a morte do amado, e lamenta ter herdado apenas algumas idéias e falas, perdidos para sempre o rosto e os cabelos. Justamente a vida e a presença são irreparáveis. E conclui: estes versos não são troféu para o sol. Trata-se do limite entre homem e deus, entre consciência mortal e natureza, e da impotência da arte para vencê-la. Coerentemente, não tem rimas e o ritmo é irregular, ao contrário dos poemas-jóias de Keats e Yeats, em que os versos se propõem a, magicamente, durar para sempre, como se a arte fosse alquimia dourada e pudesse sobrepor-se à vida, experiência fadada a falhar - sem “sangue eterno” como a “asa ritmada”. No dizer de Harold Bloom, a arte é sempre luta contra a mortalidade. Ao inverter o valor da arte, Ashbery transforma a redentora de Keats em opressiva ilusionista. E, como Hart Crane, se impõe o fardo de não se iludir, ainda que não possa prescindir da própria arte.

Este é um dos caminhos para suportar a inadequação que Hegel pressentia na arte romântica: escrever um poema que se auto-anula, querer saltar da arte à vida (ou à morte) através da arte. E pode-se radicalizar a questão escrevendo como Artaud, ou jogando sangue e urina na obra. Ou então ignorando a existência imediata e apostando no poder supremo da linha, do som e da cor: branco sobre branco.

Ashbery vê a alma como cativa da arte, afirma Bloom. É a própria representação de si mesmo que o encarcera e o impede de acompanhar o fluxo da vida. O que antes era considerado libertação, transfiguração dos limites da existência, para ele é uma

ilusão problemática. Progressivamente, um dilema que já estava na raiz da arte, se torna mais explícito.

E ele escreve no final do século XX, quando as vanguardas já esmoreceram. Acreditar ou não na arte, ficar fora ou dentro do museu de objetos, não é um problema que tenha sido resolvido, após tantas tentativas. Se, para seus antecessores, a arte ainda representava, mal ou bem, expansão da vida, ampliando os limites da consciência ou, ao contrário, confinamento e prisão, ele precisa encontrar um lugar intermediário. Uma outra natureza e um outro eu e você. A alma não tem onde ficar, pois o presente é fugidio, então vive de intuições esporádicas da memória e desejos de futuro, habitando dentro e fora de si e do mundo.

Como a aranha colossal da artista Louise Bourgeois, a poesia é uma casa do ser permeável, que abriga ambigualmente: protege mas desafia. Lança suas malhas exploratórias sobre o espaço que, em parte, ela mesma conforma.

*C) Notas sobre o Maneirismo e alguns desdobramentos na Modernidade:*

“Os espelhos fariam bem em refletir um pouco antes de reenviar as imagens.”  
(Jean Cocteau)

A referência constante ao quadro de Parmigianino, como se este fosse um emblema das contradições do eu, e representasse alegoricamente o indivíduo retratado pela primeira arte moderna, pode ser vista de diversas maneiras. No começo do poema, o quadro é tratado como objeto ao qual se deve situar e descrever. Ashbery provavelmente parodia a sua profissão de crítico de arte, e olha para o quadro na posição de intérprete fiel. Logo, a relação com o quadro vai se adensando e o texto, tão “objetivo”, descarrilhando. Trata-se de estabelecer um vínculo mais profundo com aquela experiência do passado, relacionando-o com os dilemas da vivência presente. A suposta “ecfrásis” ganha fluxo e dissolve as formas pintadas, até o poeta encontrar (ou perder) o seu lugar próprio. Os movimentos de aproximação e afastamento à volta do quadro dissolvem-no como objeto exterior, para torná-lo argumento de uma experiência simbólica, e depois reconstituem-no longe do sujeito, de forma que cada um, artista do passado e artista contemporâneo, possam cumprir o seu destino sem



ameaçar o outro. Para isso, o quadro deixará de ser “arte”, objeto de culto no museu, sairá de sua moldura, puxado pela “mão” e uma nova identidade de artista se criará - ambígua, é bem verdade, mas disposta ao risco de continuar a buscar pistas.

Aqui, começo por retomar a visão do quadro como objeto, procurando relacionar o seu entorno histórico a algumas preocupações presentes em “Self-Portrait”. Essa paródia inicial de crítico de arte é o passo de abertura do processo de esvaziamento de si e posterior retomada de um novo possível eu, paralela à comparação implícita entre o Maneirismo pós-renascentista e a Pós-modernidade: ambos períodos difíceis de localizar.

O quadro que batizou o poema foi pintado em 1523 por Francesco Mazzola (ou Mazzuoli), o Parmigianino (1503-1540), e encontra-se hoje no Museu de História da Arte de Viena. Há interessantes reflexões sobre esta pintura nos livros de Hocke, Hauser e Shearman<sup>44</sup> pois ela é considerada um dos marcos do Maneirismo. Este é também o único auto-retrato em espelho convexo jamais pintado. (Há outros espelhos convexos reproduzidos em quadros da Idade Média e da Renascença, mas eles aparecem entre outros objetos da decoração, nunca em primeiro plano. Deve-se observar ainda, que só a partir da Renascença popularizou-se o auto-retrato assinado, com o sentido dúplice de eternizar um momento e reconhecer a passagem do tempo.<sup>45</sup>)

---

<sup>44</sup> Respectivamente, *Maneirismo, o mundo como labirinto* (op. cit.), *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna* (op. cit.) e *O maneirismo* (São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978

<sup>45</sup> Até o século XVI, os espelhos eram de vidro soprado, convexos e pequenos. Na Idade Média, o pensamento se assemelhava ao espelho convexo, pois era analógico, global e esférico. Havia os chamados “livros-espelho” (“Speculum”), que descreviam aspectos do mundo, como as enciclopédias de hoje, com a diferença de que tudo era interligado e se correspondia, pois tratava-se de uma visão finita e circular. A técnica do vidro liso veio de Veneza (é claro!) como novidade na Renascença. O espelho plano propicia uma visão diferente, não fechada, em que a perspectiva se aclara. Assim, já a partir do Renascimento, a noção racional de perspectiva faz evoluir a noção de sujeito.

Dois quadros famosos em que aparecem espelhos típicos da época são: “O casamento de Giovanni Arnolfi” (1434), de Jan Van Eyck, em que podemos ver refletidos, no pequenino espelho ao fundo, além do reflexo do casal de costas, a imagem do próprio pintor e de outro homem ao lado de uma janela; o outro quadro é “O emprestador e sua mulher” (1514), de Quentin Metsys, no qual o espelhinho sobre a mesa, entre as moedas, reflete uma janela em que um homem inclinado vê paisagem urbana. Os dois espelhos, graças à sua curvatura, ampliam o quadro, revelando o seu exterior infinito: mistério do pequeno que reflete o grande, como um telescópio que muda as relações de espaço. Para a mentalidade do tempo, o espelho teria uma função simbólica pois “assim como um pequeno espelho pode refletir uma grande montanha, a arte humana pode refletir a arte divina” e “o espelho trafega entre o material e o espiritual”. Do mesmo período, o quadro de Lucas Furtenagel, “Retrato do pintor Hans Burgkmair e de sua mulher Anne” (1529) retrata o casal e seu reflexo no espelho como duas caveiras, revelando uma obsessão própria do tempo também presente no Parmigianino: a precariedade do sujeito, visto que seu próprio auto-retrato evidencia a ilusão sobre sua identidade.

A obra de Vasari<sup>46</sup> (pintor e arquiteto aretino, 1511-1574), citada no começo de “Self-Portrait” como fonte de consulta, serviu-nos de referência básica sobre o pintor e seu tempo.

Segundo esse autor, o Parmigianino pintou o auto-retrato quando bem jovem, “per investigare le sottigliezze dell’arte”. A curiosidade de experimentação veio corroborada por procedimentos de um verdadeiro pesquisador. Possuindo um espelho convexo, ele costumava observar a “bizzarie che fa la ritondità dello specchio nel girare che fanno le travi de’palchi, che torcono, e le porte e tutti gli edifizzi che sfugono stranamente”. (As imagens usadas por Vasari para ilustrar as idéias de Parmigianino são típicas do horizonte da época: o palco giratório italiano e as linhas de fuga da perspectiva renascentista.) Mas, como consequência, talvez, da liberdade própria do espírito empreendedor de criador, forma-se nele uma proto-consciência do “eu artístico”, pois, contrário aos procedimentos da época, o pintor não esperou que algum patrono lhe sugerisse o tema: “gli venne voglia de contrafare per suo capriccio ogni cosa”. Por si mesmo o pintou, e, um ano depois, decidido a seguir carreira de artista, foi a Roma e presenteou-o ao Papa. Na corte, como sabemos, Parmigianino causou “stupore”. Vasari considera a obra “cosa divina”, “tanto bella che pareva verissima”, “più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno”. Para o aretino, Parmigianino foi grande pelo seu talento em reproduzir fielmente o que viu: a mímese era o valor estético supremo. Por outro lado, a inventividade de pintar a partir de um ângulo ainda não explorado, e fazê-lo com perfeição, causou a admiração de todos. Curiosamente, porém, Clemente II não o empregou, como acenara, nem reteve o quadro para si. Deu-o de presente a um extravagante, conhecido por suas idéias heréticas: Pietro Aretino, o poeta licencioso. Parece haver aí um reconhecimento de valor mas não uma oficialização do que foi considerado motivo de surpresa.

Sabemos, a respeito do Renascimento que, concomitantemente à acumulação de riquezas da burguesia nascente, houve um aumento significativo dos colecionadores privados, independentes da Igreja, o que também teria contribuído para a separação da

---

Essas e outras informações podem ser encontradas na excelente revista organizada por Emanuelle Revel, com a colaboração de Sabine Melchior-Bonnet, “Le miroir dans la peinture - une leçon pour le regard”. *Textes et Documents pour la Classe - TDC* (Centre de Documentation Pédagogique, 15 a 30/12/1995, n. 706), em que há um apanhado sobre o tema até os dias de hoje.

<sup>46</sup> Giorgio Vasari - *Le vite de piu eccelenti pittori, scultori e architettori*, vol. 2 (Milão: Sonzogno, 1929), ps. 623-48.

esfera artística em relação ao especificamente religioso. Os artistas começavam a pintar por iniciativa própria alguns temas profanos e a verem-se como criadores individuais. Quem sabe o papa pressentiu um esteticismo autônomo “perigoso” nesse primeiro maneirista, deformador do espelho sem mácula que devia ligar a essência à existência...

O quadro, após algumas peripécias, acabou sendo adquirido por Rodolfo II, em 1608, e colocado para exposição em sua “Câmara de Maravilhas”, ao lado de aberrações e raridades naturais, juntamente com pinturas de Bosche, Brueghel e outros artistas estranhos.

Apesar da recusa do Papa em oferecer-lhe trabalho, outros nobres e prelados faziam-lhe constantes encomendas. Assim, Parmigianino fixou-se em Roma até o período do Saque, a que se refere o poema, em 1527. Invadida pelas tropas mercenárias de Constable de Bourbon, Roma estava sendo totalmente saqueada, justamente enquanto ele pintava o altar da Galeria Nacional. Admirados pela sua determinação em pintar mesmo durante a guerra, os soldados deixaram-no em paz depois de levar alguns de seus desenhos, prestando tributo à indiferença do artista à passagem da história.

Refugiando-se no Castelo de Santo Ângelo, o Papa já abandonara a cidade, assim como a maioria dos notáveis e boa parte da população. Nas ruas, o mato crescia e as casas apresentavam sinais de deterioração. Sobre essa época, Erasmo de Rotterdam comentou que não se tratava apenas da ruína de uma cidade, mas do fim de um mundo. (Lembremo-nos que poucos anos antes, Lutero havia queimado a Bula Papal, instigando a transformação das mentalidades. Agora a guerra encaminhava-se para entroná-lo no lugar do Papa). A fé se afogava em contradições.

Parmigianino acabou saindo de Roma, como a maioria dos artistas. Afinal, volta a Parma. Lá, levou a termo afrescos em igrejas, até que, acometido de humor melancólico, começou a negligenciar seus contratos, sendo inclusive preso por dívidas por não terminar a decoração interna da Igreja Santa Maria della Steccata. Depois desse episódio, abandonou a pintura e retirou-se para um sítio semi-arruinado onde fazia experiências alquímicas com alguns discípulos. Vestia-se com desalinho, usando longa barba. Quando morreu, era considerado lunático e misantropo.

Talvez os germes de seu caminho de vida já se encontrassem latentes no “Auto-Retrato” e a substituição da pintura pela alquimia fosse um aprofundamento da mesma

busca. O ar um tanto distante e a postura orgulhosa do jovem no quadro pressupõem o desapego do eu observador, que pinta para apreender os efeitos do reflexo, sem envolver-se com o sujeito-objeto de sua própria obra. O mestre-artista domina o eu ao reproduzi-lo com isenção, fiel até mesmo ao aspecto grotesco da deformação voluntária causada pelo espelho. Filho exacerbado da razão renascentista, contrasta as regras da harmonia clássica com a assimetria do excesso, o “sonho da razão” a produzir seus monstros.

Se é próprio da arte maneirista a relação artificiosa entre idéia e realidade, entre aparência e essência, em Parmigianino o quase equilíbrio foi conseguido, com toda graciosidade, aos dezenove anos, no esplendor da bela imagem. A deformação é discreta e subordinada ao conjunto. Depois, as rupturas parecem ter se aprofundado, até que o casamento entre arte e vida passou por uma crise definitiva. Narciso não suporta o descompasso entre a figura amada perfeita e o homem que se transforma. O tempo evacuado do quadro age puxando para a morte.

O final da vida, conturbado pelo desespero de procurar uma ordem secreta no universo, mantém uma ligação intrínseca com as experiências da pintura maneirista. Sua “para-lógica”, se é, ao mesmo tempo, desenvolvimento e fissura do ideal renascentista, ainda não chegou ao pathos barroco. Hocke descreve a obra de Parmigianino como “enigmática e graciosa”, “sutil”, “serpentinata”<sup>47</sup>. Enfim, a bizarria e a deformação, vetores anti-classicistas, estão submetidas à “consonância do Alto Renascimento”, exagerando a perfeição formal e os limites da razão. Hocke sugere ainda que esse excesso de requinte poderia prenunciar a demência final de Parmigianino. O que nos interessa, ao relacioná-lo a Ashbery é notar a pesquisa de formas à procura de um novo espírito.

Parmigianino não foi o único que sofreu de melancolia nesse período. Entre outros, Michelangelo, o inspirador da “meraviglia” e da “terribilità”, fez-se famoso pelas excentricidades, o que sugere a Vasari etimologias alternativas para a palavra maneirismo, segundo ele uma derivação de “mania” ou “mão”, procedência indireta de “maniera” - normalmente vinculada à idéia de estilo e refinamento.

---

<sup>47</sup> G. Hocke, *op. cit.*, p.59.

“Pinta-se com o cérebro, não com a mão”, ensina Michelangelo, sugerindo com isso que pintar é “ato intelectual”. Como observam os teóricos da época<sup>48</sup> a respeito da poesia, esta é principalmente uma transformação do real, uma capacidade que “estabelece as correspondências entre as realidades existentes”... “ainda que sejam as mais díspares”. O olho perspectivista da Renascença interiorizou-se em “conchetto”, “cosa mentale”, “ingegno”, “imitação artificial da natureza”: ilusão e metamorfose. “É preciso ter olhos sobre os olhos para observar como eles olham”, observa Gracián, em seu *Criticón*.

Nessa época, aliás, floresceram inúmeras seitas neo-platônicas que acreditavam serem as coisas reflexo e imagem da verdadeira realidade metafísica. A arte, nessa linha, procura, por meio da imaginação intelectual, alcançar a natureza ideal. Os objetos, invisíveis em sua essência, precisam ser revelados de forma indireta. O espelho sempre foi considerado metáfora privilegiada da arte pois, como um olho físico-mental, capta a experiência imediata e a transforma em imagem, projeção... idéia.

O “homem discreto”, exaltado pelo mesmo Gracián, em seu tratado sobre a vida na corte, é introvertido e culto, distante das paixões políticas. O “Auto-Retrato” exalta o lado hamletiano desse jovem um tanto enigmático, destacando a “acutezza recondita” no traço sutil do pintor. A loucura filosófica é o refúgio do artista contra a vulgaridade. Saturnino de face enigmática, nele a carne também é triste. As ruínas eruditas do passado o fascinam e atraem para a morte. Há aí um germe de loucura fantasiosa e contradição, ainda que submetida à razão obscura do labirinto cósmico.

O outro livro citado no poema, de Sidney J. Freedberg, *Parmigianino, his works in painting*, indicado nas bibliografias que consultamos como obra fundamental sobre a crise da Renascença, foi o mote inspirador de “Self-Portrait”, nas palavras de Ashbery. Por acaso ele o comprou em um sebo e apaixonou-se pelo quadro que, anos mais tarde, vai visitar em Viena.

No “Auto-Retrato” original, um rosto “giovaníssimo”, ainda com traços infantis quase andróginos, nos mira com leve sorriso, enigmático como a Gioconda. Os olhos altaneiros, levemente tristonhos, fixam-nos sem revelar tudo. A inteligência solitária

---

<sup>48</sup> Baltazár Gracián e Emanuele Tesauro, cit. por Hocke, *idem ibidem*, ps. 23, 24, 72 e 132. Também Leonardo da Vinci, em seu *Tratado de pintura* (1490) considera o espelho como meio de reflexão e não de cópia. Seus quartos de espelhos permitem-lhe estudar os efeitos da luz e a perceber a relatividade dos pontos de vista.

que inventou o próprio retrato fita-se com evidente vaidade. O auto-controle faz parte da idealização da imagem. Há algo de perverso voyeurismo nessa científica observação de si mesmo, privilegiando-se o olhar descolado e pretensamente objetivo.

O efeito da luz, vagamente impressionista, transfere à figura uma aura que vem da discreta semi-janela. Esta luz também é arqueada pelo efeito convexo, aumentando um lado da face e diminuindo o outro. A economia de cores é espetacular. O preto e o marrom, representados na roupa e no fundo obscuro, contrastam com a claridade amarelada ou branca. Os contornos da figura são fluidificados pelo negror ambiente e pela sugestão de transparência do espelho. A roupa, imprecisa massa de dobras dissolvidas pelo claro-escuro ambiente. A mão, impetuosa e delicada, avança disforme. Mas, por trás do escudo-saudação desproporcional, a elegância renascentista. O anel mínimo, as cores discretas, o rosto contido, desafiados por essa mão incômoda. Graça e enigma. Ironia desconfiando quietamente da harmonia clássica.

Shearman ressalta a “delicadeza da técnica de Parmigianino, que lembra uma porcelana”, e observa que, a partir da obra do pintor, criou-se na história da arte o termo *imparmiginare*, que significa “mergulhar a expressão do assunto em elegância e delicadeza”.<sup>49</sup>

Considerando a distância temporal entre os dois auto-retratos (mais de quatrocentos anos), e tendo em vista que nesse período desenrolou-se a chamada Idade Moderna, desde sua primeira crise, o Maneirismo, até o período contemporâneo, fazem-se evidentes o contraste e a dívida entre uma e outra obra. Na mais antiga, a busca refinada da mimese perfeita, através do congelamento do eu autista na representação. A imobilidade da imagem confinada sequestra um só instante da alma. Simulacro de autonomia e auto-suficiência, na verdade o eu-imagem dissimula o encarceramento.

No entanto, naquele quadro já se percebe, em grão, o desejo de fusão com o “tempo lá fora”, mediante a tensão da mão contra o limite do vidro. A escuridão que vela os limites, a mão deformada...são o subconsciente do quadro aflorando, em oposição ao rosto orgulhoso, que afirma a distância? No barroco de Caravaggio, Nietzsche pressentiu o equilíbrio problemático entre as forças apolíneas/celestiais e

---

<sup>49</sup> J. Shearman, *op. cit.*, p. 68 e 65. respectivamente.

dionisiacas/infernais. Tal afirmação dos paradoxos trágicos é, para ele, sinal da vitalidade de uma época. Diferente desse momento de crise/apogeu, o poema insinua a perda dos contornos do leitor-escritor, que vive em meio a formas a se dissolverem, memórias irregulares, contínuo reagrupamento de pedaços.

No período maneirista, observa ainda Hocke<sup>50</sup>, há obsessão pela metáfora do espelho, para expressar a dúvida em relação ao real. A leitura dos neo-platônicos alexandrinos reforçou as dúvidas sobre a relação entre as imagens e as coisas - e mesmo quanto ao estatuto da chamada realidade. Os espelhos ao deformar, por meio de reflexos inumeráveis, a apreensão do objeto concreto, concretizavam a dúvida em relação à objetividade da aparência. A perspectiva ensina, no limite, que o olho-centro também é uma construção ilusória. Os jogos de espelho e os labirintos ópticos, inventados por Leonardo e desenvolvidos durante o período posterior, revelam a identidade e a alteridade, a similitude e a diferença.

O poema procura traçar o ciclo que se encerra, da perspectiva renascentista, cujo eixo é o olhar do eu, à dissolução desses contornos precisos. O “sfumato” dos contornos, que começa no Maneirismo, vem acompanhado pela recusa do centro e do círculo perfeito. A elipse, a parábola, os espelhos côncavos e convexos, e mais o exagero e o ornamental, o grotesco, o híbrido - tudo que altera a austera figura clássica. O gosto pela metamorfose prenuncia a atração por Proteu, e a sensação de iminente instabilidade com que a mão inchada de Parmigianino ameaça o equilíbrio aparente. Esse, o aspecto principal que Ashbery captou, também em relação ao nosso tempo: o grotesco hiperbólico, o espetacular, o virtual criado pelo homem, avançam para transformar o eu.

Ashbery achata e despedaça este eu representado pela arte, “vitrificado, embalsamado”. Seu poema é a contínua tentativa de forma que não se contenta ou não acredita na estabilidade atemporal. Narciso é morte? O presente é proteico? O espelho fixa por segundos o evanescente: ilusão da imagem sem tempo.

Ainda segundo Hocke, as formas da arte moderna não evidenciam tão contundentemente a tensão porque são pastosas, dissolvidas, visto que o racional e o ilógico misturam-se na mesma massa (p.273). A indeterminação de significados e valores também se reflete na dificuldade de figurar, representar. Uma tendência ao

---

<sup>50</sup> Op. cit., p. 14 e ss.

“unmaking: dissolução contínua sem reposição posterior”<sup>51</sup>. Prevê-se que a individualidade pode desaparecer, ou transformar-se por sucessivas metamorfoses.

Outros teóricos desenvolvem posições mais complexas, e descrevem um homem dividido entre um eu com características éticas e biográficas sólidas, e um eu flutuante e hedonista, em mutação constante (como veremos adiante). Vejo em Ashbery esse mesmo cruzamento complicado: cavalgando a onda do instante, vivendo das sensações imediatas, e, concomitantemente, revivendo a infância, afirmando posições, procurando uma orientação “verdadeira”.

Um outro aspecto do Maneirismo que Hocke releva, ligado à afetação, à inversão e à anti-naturalidade é o componente homossexual, ou andrógino das figuras da época, em parte produto deste mesmo auto-reflexão:

“Poderá o ‘maneirismo’ escapar ainda à obstinada necessidade de ultrapassar-se, que o leva à loucura, a ponto de admirar-se *a si mesmo* diante do espelho? O narcisismo é o pecado capital do maneirismo. Ele precisaria pôr-se diante do espelho, porém sem maquilagem.” (p. 279).

O encontro que se resolve em um auto-erotismo especular, desvinculado do exterior, é característico também do próprio Ashbery: uma indeterminação entre sujeito e objeto, interioridade e mundo, determinada pela introversão e, paradoxalmente, pelo desejo de apreender, conter, compreender o outro dentro do abraço do eu. Unidade impossível, pois o outro se esvai, recorta-se, fragmenta-se, como revela a angústia do poema. A insatisfação do indivíduo que procura reproduzir-se na imagem, no poema, para desocultar-se, ainda que deformado pelo convexo - como quem se vê dentro do próprio olho - ciente de que a forma do instrumento de visão determina o que se vê.

Finalmente, Hocke cita uma idéia de Heidegger que define o classicismo como a expressão da essência dos homens e coisas em sua clara ordem, enquanto o maneirismo expressaria a existência, misteriosa e cambiante. Um não existiria sem o outro, sendo que o grande artista consegue equilibrar, ou ao menos utilizar, em grande proporção, a ambos. Neste sentido, Ashbery seria preponderantemente “maneirista”, pois acredita mais na transitoriedade presente, inquirindo, em versos, a imobilidade dos símbolos transcendentais: “[nós] que vivemos/E queremos continuar vivendo sob as mesmas estrelas míopes que conhecemos/Desde a infância” (em “Uma onda”).

<sup>51</sup> João Adolfo Hansen, em seminário sobre “Pós-moderno e Barroco”, na FFLCH, em 1994.



A aproximação entre maneiristas e surrealistas se faz por intermédio de certos traços comuns, tais como a deformação, a hipérbole, o aspecto convulsivo e elástico, todos frutos do olhar interno, ou da mimese conforme a imaginação. A “técnica do turbilhão” pode lembrar o ideal de beleza de Breton, “explosivamente-fixa”. O florescimento do subjetivismo onírico aliado às associações mágicas, ao cultivo do fantástico, dos delírios e da exaltação da loucura, os estudos ocultistas... realmente alguns traços são comuns. Entre eles, não por acaso, as vanguardas sucedem o realismo-parnasianismo (acompanhados pelas doutrinas positivistas e cientificistas) enquanto o Maneirismo é precedido pela Renascença, também um momento de potencialização das luzes. Assim pensa Hocke mas não se pode exagerar tais aproximações, pois os maneiristas consideravam-se seguidores e aperfeiçoadores dos seus mestres renascentistas, sem poder imaginar que se encontravam na fronteira com o Barroco, enquanto as vanguardas tinham plena consciência da diferença em relação à tradição.

Hocke interpreta versos de Eliot como exemplo de pessimista mórbido atraído pela morte, tal como seus antecessores maneiristas. Ele tem razão relativa, no caso de Eliot, ao perceber que este poeta religa teologia e estética em seus “Four Quartets”. Mas, mesmo em relação a um poeta confessadamente religioso, com influências dos poetas metafísicos ingleses, e escrevendo sob o impacto da Segunda Grande Guerra, suas crenças não o fazem renegar a fragmentação e a dúvida. O lirismo de Eliot pode, em alguns momentos, utilizar formalmente a frieza brilhante dos conceptistas. O conjunto, porém, não reproduz a retórica contorcida dos virtuosos beletristas dos séculos XVI e XVII. Não há, em Eliot, o desejo do paradoxo de per si: as imagens tensas são fruto de uma autenticidade da expressão poética.

Em todo caso, o sentido expressivo por trás dessas tendências da arte pode ter, como fundo comum, um sentimento de mundo especialmente tenso, e a impressão acentuada de desordem. Por isso, o artista encastela-se e vive isolado, a contrapelo. Veja-se a minúscula janela do quadro, por onde só entra um naco de luz coada. À sua volta, o negror.

Mas, enquanto os maneiristas procuram criar através de um engenho deliberadamente artificioso, seguindo regras precisas sobre a criação artística, nos surrealistas e expressionistas valoriza-se a espontaneidade onírica. As máquinas de

metáforas, os truques com a perspectiva, as aberrações anamorfóticas podem assemelhar-se superficialmente às imagens ousadas das vanguardas, ou até aos jogos desautomatizadores dos surrealistas. No entanto, tratados casuístas e recursos de persuasão regulavam o “disegno interno”, calculadamente. Os antigos acreditavam na imutabilidade da essência em contraposição à abundância da aparência. Assim, a busca do ser divino e do ideal de origem, com todas as consequências de harmonia, simetria, regras, etc., pode se alterar a partir do Maneirismo mas não se perde, ainda que tensionada por contradições. “Toda proliferação”, diz Hansen, “estava articulada à lógica divina”: “em todos os discursos sempre se teatraliza a unidade pressuposta do infinito, de que as linguagens são um reflexo proporcionado.”<sup>52</sup> Sabemos do abalo progressivo que esses conceitos sofreram (e sofrem) nos últimos séculos. Por isso, o espírito que insufla as formas da arte apresenta fortes diferenças, ainda que, em comum, partilhem, com maior ou menor consciência, a crise que leva ao conflito. Ashbery não pretende igualar-se ou voltar ao Maneirismo, por isso ressalta o contraste.

A pecha de “maneirista” aplica-se comumente ao pós-moderno, por utilizar procedimentos das vanguardas, esvaziando-os de sua força vital e propósitos utópicos, parecendo, por isso, um desdobramento ornamental e estilizado das mesmas. Também a expressão “neo-barroco”, utilizada no texto sedutor e inteligente de Severo Sarduy, nos conduz a uma releitura do Barroco histórico a partir de parâmetros contemporâneos, que supõem encontrar, nas volutas e jogos de espelho da época, a mesma revolta contra o logocentrismo, o mesmo descentramento deslizante da pós-modernidade. De fato, há semelhanças aparentes, que podem ser avaliadas tanto como estilização preciosista quanto como dessemantização de uma forma com o fito de libertar o conteúdo de um entorno pré-determinado.

Hansen, no entanto, em seu texto “Pós-moderno e barroco” argumenta que somente a partir do Romantismo desenvolveu-se na arte a “subjetividade liberal”. Antes, a expressão sempre foi mediada por padrões estilísticos bastante rígidos. Aliado a isso, não havia, entre os renascentistas e barrocos, a exigência moderna da originalidade. Ao contrário, a autoridade da tradição subordina a arte à imitação do modelo divino. De novo, os pós-modernos parecem “imitar” os maneiristas ao

---

<sup>52</sup> **Idem, ibidem.**

exaltarem a contínua citação. Ao fazê-lo, deslocamos o lugar do eu, amainando a perspectiva, confundindo as linhas e incidindo em extensividade ilusória. Talvez fosse possível atribuir ao jogo de Velázquez com o olhar do espectador preocupações análogas a Borges em seus labirintos especulares. A diferença em relação a Ashbery é que, nele, a cicatriz de ser um pós-romântico nunca é ignorada.

Hansen destaca ainda três diferenças fundamentais entre as concepções artísticas dos séculos XVI-XVII e do XX: a proporção decorosa (o artifício retórico deve ter um efeito artístico de engenhosidade sem afetação: a maravilha verossímil), a emulação (o que parece plágio é na verdade mote, pois a idéia de poesia como expressão da interioridade individual é-lhes estranha: “repetição regrada do sistema na diferença da sua ocorrência.(...) apenas a imitação proporcionada como emulação pode produzi-la”) e o engenho (especulativo e retórico, produz agudeza, “ciência dos procedimentos e dos efeitos”). Cada uma dessas características formais corresponde a um aspecto essencial da visão de mundo coesa daquela época.

A relação com estas características é ambivalente, em especial no caso da emulação. Ashbery identifica-se por instantes com algumas qualidades do quadro de Parmigianino: por exemplo, o isolamento fora do tempo. Embora deseje violentamente expor-se ao lá fora, ao vento e à cidade, o poeta também vive insulado, protegido por seus sonhos. Por isso, a impressão final não é de afirmação triunfal do espaço descentrado e da identidade mutante como vitoriosas e superiores ao “quarto bolha”, que é a face angelical do jovem Parmigianino. Este desafio da morte provoca no leitor melancolia semelhante às folhas mortas sacudidas pelo vento mau de Verlaine.

Ashbery não pertence à linha da pós-modernidade que defende a morte radical do eu, a superficialidade vazia do simulacro, a proliferação contínua dos significantes. Vejo-o como um defensor da transformação da identidade, que passa pela absorção e transformação de parâmetros anteriores. Próximo dos expressionistas abstratos e longe da afirmação ultra-narcísica e no fundo, aterrorizante, de um Andy Warhol ao dizer:

“As pessoas sempre me chamam de espelho, e se um espelho olha um espelho, o que encontrará para olhar?”<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Reproduzido do diário de Warhol por Sabine Melchior-Bonnet em “Une leçon pour le regard” na revista citada acima, *TDC*, op. cit., p. 17.

### Considerações Finais(?):

"We shall very soon have the pleasure of recording  
 A period of unanimous tergiversation in this respect  
 And to make that pleasure the greater, it is worth while  
 At the risk of tedious iteration, to put first upon record a final protest:  
 Rather decaying art, genius, inspiration to hold to  
 An impossible 'calque' of reality, than  
 'The new school of the trivial, rising up on the field of battle,  
 A thing of sludge and leaf-mold,' and life  
 Goes trickling out through the holes, like water through a sieve,  
 All in one direction.

You who were directionless, and thought it would solve everything if  
 you found one,

What do you make of this? Just because a thing is immortal  
 Is that any reason to worship it? Death, after all, is immortal.  
 But you have gone into your houses and shut the doors, meaning  
 There can be no further discussion.

And the river pursues its lonely course  
 With the sky and the trees cast up from the landscape  
 For green brings unhappiness - *le vert porte malheur*.  
 'The chartreuse mountain on the absinthe plain  
 Makes the strong man's tears tumble down like rain.'

All this came to pass eons ago.

Your program worked out perfectly. You even avoided  
 The monotony of perfection by leaving in certain flaws:  
 A backward way of becoming, a forced handshake,  
 An absent-minded smile, though in fact nothing was left to chance.  
 Each detail was startingly clear, as though seen through a magnifying  
 glass,

Or would have to be an ideal observer, namely yourself -  
 For only you could watch yourself so patiently from afar  
 The way God watches a sinner on the path to redemption,  
 Sometimes disappearing into valleys, but always on the way,  
 For it all builds up into something, meaningless or meaningful  
 As architecture, because planned and then abandoned when completed,  
 To live afterwards, in sunlight and shadow, a certain amount of years,  
 Who cares about what was there before? There is no going back,  
 For standing still means death, and life is moving on,  
 Moving on towards death. But sometimes standing still is also life."

(John Ashbery, em "The Bungalows")

*a) Questões gerais:*

As correlações entre moderno e pós-moderno têm aberto à controvérsia uma série de pontos de discussão: haveria mais coeficiente de continuidade ou ruptura entre um e outro? Teriam as conquistas modernistas sido alijadas em nome de um maneirismo inconsciente, com conseqüente esvaziamento do potencial transformador das vanguardas? Será que o modernismo tornou-se um “estilo” a ser imitado por epígonos diluidores: “dominante mas morto” (Habermas), “vítima de institucionalização” (Eagleton)? Ou, ao contrário, é o moderno que se transforma sob nossos olhos críticos pós-modernos?

Ao mesmo tempo em que se evidenciam as profundas conexões, parece nítido o quanto o desenvolvimento ulterior do modernismo tem provocado uma nova, e às vezes antinômica, configuração. Tais temas de debate, e muitos outros, relacionados à cultura contemporânea, suscitam premente interesse. Responder ao desafio, ainda que de forma lacunar, é tarefa instigante e urgente.

Neste capítulo pretendo apontar algumas relações entre a poesia de Ashbery e a pós-modernidade. Não tenho a intenção de mapear o mundo contemporâneo, descrevendo todos os aspectos de uma cultura em aberto. Muito do que é considerado “característica do pós-modernismo” não aparece em Ashbery. Outros traços comparecem matizados, e outros ainda, estão visivelmente presentes. A própria definição de pós-modernismo apresenta variantes no Brasil, nos E.U.A e na Europa. Trata-se de um espírito de época ainda se formando a partir das inovações tecnológicas e mudanças econômicas, de muitas formas polêmico e nada unívoco, como convém a esse tempo. Apesar das irregularidades de desenvolvimento, Ashbery representa uma das tendências da poesia contemporânea, que aqui gostaria de discutir, tendo como pano de fundo a cultura como “estrutura de dominâncias”.

Procurei teóricos representativos para auxiliar-me a cartografar aspectos relevantes da geografia cultural contemporânea, que discutem de forma inconclusiva e problemática. Alguns consideram o pós-modernismo como refazimento esmaecido dos “tiques” das vanguardas, enxergando na salada de estilos o pastiche e o uso do fragmento aleatório. Como tais recursos foram utilizados principalmente pelos grandes escritores modernistas,

hoje voltam como estilização de uma novidade gasta, num jogo descomprometido de linguagens. O que para a crítica marxista é tão desalentador, para certos desconstrucionistas seria uma grande ruptura libertadora: o “free-play”, a indecidibilidade, a superfície lúdica dos significantes a deslizar descolados da obrigatoriedade dos valores logocêntricos. Cada qual interpreta os fatos para justificar ideologias do que deveria ser a arte. Se para uns a experimentação com a ilogicidade é formalismo solipsista, para outros, o questionamento dos significados fixos deve ser amplo ao ponto da anulação da consciência valorativa.

Terry Eagleton e Frederic Jameson<sup>1</sup> procuram caracterizar criticamente a pós-modernidade, a partir de uma perspectiva marxista matizada pela discussão com teóricos de outras vertentes. Seus instrumentos de análise tornam clara a sua perspectiva. Há, em ambos, uma procura do mais típico, principalmente o que sobressai pela quantidade e evidência na cultura de massa.

Assim, eles preferem discorrer sobre os hotéis de Los Angeles aos novos conjuntos habitacionais de Paris, ou sobre Andy Warhol e não um figurativismo mais complexo (como o de Philippe Guston) ou ainda, a respeito de um Language Poet mediano, ignorando Ashbery. O que encontram é o mundo cinzento, globalizado e superficial dos simulacros, pseudo-espetáculos e pastiches. Para eles, assim como também para outros críticos marxistas, o pós-moderno seria mais uma “expressão de crise da cultura contemporânea mais do que a prometida transição para rejuvenescimento cultural” (Huysen).

Mas, se existem arquitetos que constroem os mais esquizofrênicos edifícios para a hiper massa, ou se há outros que pecam pelo exagero ornamental, apropriando-se de forma descontextualizada dos estilos mais diversos, também os há aqueles que recuperam particularidades étnicas e/ou do passado com vistas a ressituar o habitante da cidade em sua história. Não de maneira acriticamente nostálgica, renunciando à modernidade, mas com o fito de problematizá-la. Tive ocasião de ver em Londres e Paris bairros novos agrupando moradia, lazer e trabalho que conjugavam o estilo modernista a traços dos povos imigrantes que ali viveriam. As sinuosidades da mesquita árabe e as cores africanas, quando

---

<sup>1</sup> Terry Eagleton, “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo” em *Crítica marxista*, vol. 1, n.2 (São Paulo: Brasiliense, 1995) e Frederic Jameson, “O pós-modernismo e a sociedade de consumo” em Kaplan, E.A. (org.) *O mal estar no pós-modernismo: teorias, práticas* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993).

incorporadas ao vidro e ao concreto, modificam o sentido de unidade e desafiam noções estilísticas.

O trabalho de Jameson é, todavia, valioso como forma de situar-nos frente às ilusões de novidade, desafiando as posições de outros teóricos e apresentando dados significativos do capitalismo tardio. Esta palavra - “tardio” - com as suas conotações crepusculares, remete a toda sorte de analogias com a morte: da arte, das ideologias, da história, do eu. O próprio nome “pós-moderno” já aponta para a sobrevida requentada da festa. Reencarnamos, desiludidos, em pele envelhecida, os mesmos temas não resolvidos das vanguardas, sem a esperança no futuro e a energia transformadora que tinham: “Figures of the afternoon, of a century that extended” (“This Configuration”, *As We Know*). Se, em 1909, Marinetti propunha sair dos museus e destruir a “instituição-arte”, Ashbery, ao repropor o mesmo, o faz num tom desconfiado e ambíguo. Se os futuristas apagavam as estrelas com a eletricidade, Ashbery sabe que elas continuam ali, indiferentes e míopes. Há uma reatualização de temas das vanguardas, sim, mas em tom não diretamente utópico. Os experimentos com as quebras de sequência lógica já foram tentados antes, assim como a fragmentação, a metalinguagem... há a continuidade de uma tradição em nome da experimentação.

Onde colocar nossa leitura de Ashbery? Ao ler a obra de um poeta tão refinado, temos a impressão de que ele já conhece os lugares-comuns da crítica contemporânea, tanto a de orientação tipicamente pós-marxista, quanto as tendências pós-estruturalistas e desconstrucionistas. Já ruminou a poesia de seus antecessores e vai procurar caminhos para as assertivas auto-confiantes do passado, ainda que, na maior parte das vezes, não transponha o impasse. No mesmo período, a neo-vanguarda italiana vai invocar o espírito iconoclasta do futurismo para polemizar com o realismo pós-guerra, incorporando tanto o engajamento político destes quanto a experimentação formal daqueles. Quem sabe a recuperação da história seja um olhar para trás para sair de um beco.

A partir de nossa pesquisa, arriscaríamos generalizar a opinião de que, na arte, especialmente a mais complexa, não há ruptura e oposição violenta entre modernidade e pós, mas uma retomada de tendências latentes ou explícitas, como um último estertor do romantismo em fase de transformação. Concordamos, nesse aspecto, com a posição de

Lyotard, de que haveria uma recuperação auto-consciente de propostas modernistas. Seria exagero supor que esta anamnese desemboca no cumprimento das propostas modernistas de transformação da sociedade a partir da arte. Ao contrário, percebeu-se a dificuldade de tal projeto e o trabalho de desenvolvimento crítico se faz a partir das formas e conteúdos do “mundo da arte”. O termo de Lyotard, a partir da psicanálise - perlaboração - dá a medida exata do que está acontecendo: uma reescritura da modernidade, interiorização interrogativa que se volta para trás e para frente, desconstruindo o passado e procurando, com isso, a possibilidade de emancipação pela consciência<sup>2</sup>. Assim, Ashbery continua a pergunta central de Stevens sobre o nome dos seres e ainda revê o Surrealismo. Outros poetas retomam o objetivismo de Williams ou a exploração do acaso indicada por Tzara e Duchamp ... enfim, mais do que nunca a arte moderna, que começou sob o signo da auto-reflexão, ancora-se nas próprias questões. O entusiasmo revolucionário cedeu lugar ao momento de longa ruminação. O próprio Ashbery diz-se fascinado por formas poéticas do passado, não para repeti-las, mas sim transformá-las, ampliando suas possibilidades, como fez Stravinski com a música de Pergolesi e Tchaikovski.

Linda Hutcheon<sup>3</sup> assinala a tendência, na literatura narrativa, à “metaficção historiográfica”: romances como *A mulher do tenente francês* (John Fowles) e *Cem anos de solidão* (Gabriel Garcia Marques) retomam o passado reflexivamente, evidenciando como a história é, afinal, construção humana que podemos repensar. Ao estabelecer um contato misto entre “realidade” e “ficção”, modifica-se a percepção do leitor, que se questiona sobre o sentido dos acontecimentos e passa a ampliar o seu lugar no presente, abrindo formas alternativas de olhar a ligação entre os fatos. Ao mesmo tempo, essa relativização do passado abre espaço para a consciência do provisório, desmistificando a história “naturalizada” que nos é entregue pronta e alterando a relação com o presente.

Seria isso apenas um pastiche de estilos e estórias, ou por vezes um desafio lançado de dentro para fora sobre os limites da arte? Muito se tem falado sobre as citações e incorporações da literatura já existente na atual. No caso de “Self-Portrait”, o diálogo com a

<sup>2</sup> Ver Jean-François Lyotard, “Récritre la modernité”, exposto na Universidade de Wisconsin, Milwaukee e Madison em abril de 1986. O autor considera esse movimento de perlaboração uma resistência contra um outro pós-moderno supostamente inovador mas, de fato, alienado.

<sup>3</sup> Ver Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism (History, Theory, Fiction)* (Nova York e Londres: Routledge, 1988), p. 4.



obra de arte do passado e seus comentadores convida a participar da reflexão a visão de outros, que se incorporam à dinâmica do poema, para ratificar argumentos, multiplicando a perspectiva do eu-lírico. Não se afirma, aqui, um desprezo pela história ou igualmente redutor de diferenças: ao contrário, o interesse é tão profundo que, em vez de simples apresentação objetiva de objeto no passado, cria-se uma trama de relações que possibilitam trânsito duplo do eu lírico ao século XVI e vice-versa.

Hutcheon insiste de que não se trata apenas da inclusão da alteridade no discurso, mas uma descentralização que abre espaço para diferenças, questionando um sistema homogêneo totalizador. A literatura modernista também questionou este mesmo sistema mas, sem dúvida, a consciência da quebra é muito mais aguda hoje.

Charles Altieri considera Ashbery o mais importante poeta norte-americano contemporâneo, por aprofundar o questionamento modernista, reinterpretando as estratégias de resistência daquele período à opressão sobre a imaginação e à redução do espírito. Encontra em sua poética um perturbador desafio à dialética, ao não aderir à idéia de síntese, mas abrir-se à incompletude e à suplementação.<sup>4</sup>

Mas, desconfiamos, tal indefinição de conceitos não seria afinal um passo ainda mais extremo rumo à alienação, agora promovida à esquizofrenia dos significantes que deslizam sem aderir a valores e verdades, numa perfeita aderência ao mercado de consumo?

Ou, no caso da arte, será que a tentativa de apresentar alternativas inconclusivas não nos conduz à desconfiança em quaisquer soluções de direção única? Ao avançar e recair, negar e retomar continuamente o lugar do eu, não me pareceu que Ashbery pregava a “morte do sujeito” ou a “morte do autor”. A contestação traz em seu bojo a dupla impossibilidade de jogar fora ou aceitar totalmente o passado.

Ainda que discordem em vários aspectos, tanto Habermas quanto Huysen percebem na pós-modernidade a retomada crítica do passado, seja pela desconstrução da filosofia de Derrida, seja pela arqueologia do saber de Foucault, seja pela nova história ou pelos estudos político-literários de refacção do cânon. Não seria de estranhar que a arte também retomasse as vanguardas reflexivamente. Se os estudos se dirigem para aspectos irracionalizantes ou

---

<sup>4</sup> Charles Altieri, “Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem”, *Genre*, vol. 11 (Winter), 1987, p. 655 e 672.

individuais, sem o sentido teleológico das “narrativas mestras” e, muitas vezes, sem tomada de posição clara, se ampliam a indefinição dos conceitos que não apontam realmente para um projeto, mas com certeza, ao converter o passado em passados e tornar nossa relação com o presente multivalente, incidem sobre uma reconfiguração do futuro.

Além da desconfiança em relação à dita perlaboração, refere-se Eagleton a outros três aspectos interligados da arte contemporânea, para ele também signos de alienação.

Critica a “auto-referencialidade mimética”, como sinal de fetichismo, sem discriminar quando é lucidez, auto-análise, meditação. Na verdade, toda a arte moderna vive a crise reflexiva, num mundo em que perdeu o lugar e sentido. Por isso a necessidade de investigar origem e fim, que não são mais evidentes e precisam ser auto-justificados. Mas Eagleton considera a tendência à metalinguística apenas como característica própria da mercadoria a se auto-representar.

Em segundo lugar, reprova a inclusão da contingência e facticidade, desagradáveis para a nossa sensibilidade condicionada ao orgânico, coerente, bem construído, e aversa ao detrito sem sentido do cotidiano. Isso já era um traço do Modernismo, do qual Ashbery é continuador: blocos inteiros de fatos miúdos do dia a dia, matéria bruta inexplicável. O opaco, o peso do incompreensível.

Por último, vinculado aos outros dois, a auto-referencialidade da imagem, não apenas metalinguística ou fragmentária, mas como existência icônica independente, auto-suficiente e isolada. A sopa Campbell e sua falta de profundidade. Por se bastarem a si mesmos, tais objetos perdem os vínculos sociais. De cada um deles emana um brilho egoísta de superstar.

Entramos numa ratoeira esperta: a arte, figurativa ou abstrata, é factual e fortuita; além de não representar nada real, tendo em vista a irrealidade da própria sociedade - em que cada objeto se volta para si próprio, formando um conjunto de imagens pré-fabricadas, que só reverberam a si mesmas.

Ashbery comete, à sua maneira, os três “pecados” pois interpenetra blocos do cotidiano, abstração auto-centrada e reflexão sobre o fazer. Mas, o que em Warhol é celebração, em Ashbery e no figurativismo posterior ao pop (ex.: Kitaj, Johns, Guston e River) torna-se novamente mistério pouco penetrável à interpretação, perplexidade.

Poesia cheia de lugares-comuns, frases cotidianas, músicas populares, pedaços de experiência: ferramentas, estado bruto. Vozes muito diferentes podem caber no mesmo texto: o poeta escuta, receptivo ou crítico. Penso que a entrevista que concede a Poulin<sup>5</sup> sobre o poema “Leaving the Atocha Station” (ver anexo) esclarece bem essa “irrealidade contingencial”. Ashbery explica que Atocha, uma estação de trem na Espanha, nada significava para ele. Era apenas a experiência de sair de uma cidade desconhecida. Eagleton tem toda razão: o poeta até mesmo se esforça para ser contingente, em sua busca da sensação do real. É penoso para o leitor suportar tal fragmentação. Mas representa o mais fielmente possível a sensação de deixar uma estação de trem. O poema “reaches a pitch of distraction”<sup>6</sup>, mas, de fato, a dificuldade de compreendê-lo, assim como a muitos outros poemas de Ashbery, é correlata ao esforço de fazer sentido na vida. Estar numa cidade estranha indo para outro lugar estranho num mundo anti-odisséico:

... “os deslocados e incoerentes fragmentos de imagens que constituem o movimento do poema são provavelmente como a experiência que você tem de um trem saindo de uma estação sem nenhum significado especial. A sujeira, os barulhos, o deslizar parecem ser um movimento no poema. Ele estava possivelmente tentando expressar isto, não por si mesmo mas como um epitome de alguma coisa experimentada; penso que meus poemas são sobre isso. Quero dizer, não importa exatamente a experiência; o movimento de experimentar é o que estou tentando colocar no papel.”<sup>7</sup>

Conhecemos o impacto do trem e seu movimento nas vanguardas modernistas (em Blaise Cendrars, Apollinaire, Manuel Bandeira, na pintura surrealista e futurista, por exemplo). A arte em seu confronto com o mundo que a tecnologia criou. Aqui, o trem virou metáfora de uma forma de experimentar a própria subjetividade contemporânea, dispersa, eventual, real/irreal mas também: geral, concreta. A justaposição de várias unidades não significativas significa, numa tentativa de capturar e expressar uma experiência que vai além do indivíduo isolado. Chamar atenção sobre ela é, para Ashbery, uma forma dinâmica de poder ultrapassá-la. Um crítico mal-humorado escreveu sobre esse poema um ensaio chamado “If Only He Had Left From the Finland Station”, criticando a gratuidade da escolha. E, no entanto, até essa aparente arbitrariedade é representativa. Ashbery defende-se

<sup>5</sup> Em A. Poulin Jr., *op. cit.*, p. 242 e ss.

<sup>6</sup> Expressão de Richard Howard, citado nesta entrevista a Ashbery, p. 244.

<sup>7</sup> Outro trecho da mesma entrevista, p. 245

da pecha de “difícil”, “obscuro”, dizendo que não estamos preparados para o desafio da compreensão do próprio cotidiano, este sim, enigmático. Segundo ele mesmo, seus poemas tratam do ordinário, do que vemos ao levantar de manhã<sup>8</sup>: “se vamos/Ser capazes de escrever a história de nosso tempo, começando com o hoje,/Seria necessário redigir todos esses detalhes desimportantes”... “E não apenas os eventos principais mas a completa e incrível/Massa de tudo acontecendo simultaneamente”... (“Pyrography”).

Jameson não aprova as “teorias do fragmentário”, para ele sinal de alienação e entrega à reificação. Contrário a Lyotard, julga que a “guerra ao todo” nada mais é do que a abdicação da tentativa de compreender o capitalismo globalizado, complexo e abstrato.<sup>9</sup> Realmente, Ashbery explora o real por segmentos de sua percepção, por isso parece solipsista. Percebemos que essa desconfiança da totalidade leva-o, por vezes, a poemas intermináveis, em que não há clareza de limites, como uma perpétua digressão. O próprio poeta reconhece o tédio provocado por essa frouxidão de estilo. A irregularidade é a marca de Ashbery, como também a escrita prolixa, misturada, arbitrária. Sabemos que ele trabalha um pouco como os surrealistas, ao sabor do diário íntimo, com pinceladas de editorialização. Reconhecemos, por outro lado, o afincado fanático com que se dedica a escrever, e encontramos muitos poemas e ensaios em que essa descrição anterior não procede: há vários textos notáveis pela força da construção. Percebemos, através de suas declarações e leitura da obra, que ele está vivamente empenhado no que considera um projeto: embrenhar-se na dificuldade de apreender e representar o presente, acompanhar seus movimentos, e ser fiel ao ponto da transparência, aderindo ao real: “To see the present as it had never existed//Clear and shapeless, in an atmosphere like cut glass” (“The Lament upon the Waters”). Por que se empenharia tão obsessivamente em aderir ao fragmentário do presente e interrogar o tempo, se não houvesse por trás justamente o desejo contrário ao que atribui Jameson à arte pós-moderna?

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>9</sup> Ver o prófácio de Iná Camargo Costa e Maria Eliza Ccvasco, “Para a crítica do jogo alcatório dos significantes” em que as autoras sintetizam a direção geral da coletânea de ensaios de F. Jameson. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* (São Paulo: Ed. Ática: 1996), p. 6.

O poeta reflete sobre o espaço confinado que a arte contemporânea deve reconhecer, deixando de lado humildemente a megalomania dos teóricos que lhe atribuem responsabilidade por não reformar a injustiça social:

“Talvez nenhuma arte, por mais talentosa e bem intencionada que seja, possa suprir o que pedimos dela: não apenas a representação figurada de nossos dias mas a sua justificação e aplicação, tão próxima à realidade vivida que se evanece de repente num ribombo, com um alto brado.” (“O Recital”)<sup>10</sup>.

Reconhece, outrossim, que a arte não transmite mais o fluido mágico da religião das correspondências, como acreditavam os simbolistas. As obras de “baixa mímese” do mundo contemporâneo não oferecem uma configuração tão bem acabada e orgânica que possam sublimar a realidade, como anelava Axel.

Ashbery não se deixa conduzir nem conduz inteiramente. Aceita os limites entre o fazer e o entregar-se, observando que a totalidade está além do indivíduo, cuja vida contém escolha e destino:

“[...] Ninguém realmente sabe  
 Ou se importa em saber se este é o todo do qual partes  
 Foram concedidas - outrora - mas ir caminhando para frente é  
 A tradição, mais do que a sua preservação. Esta palha para  
 Brincar os mantêm entretidos e ocupados enquanto a grande e  
 Mais vaga substância pode decidir o que deseja - que mapas, que  
 Cidades modelo, quanto espaço livre. A vida, a nossa  
 Vida ao menos, está no meio. [...]”  
 (em “Patolino em Hollywood”)

Na aceitação do incongruente, funda o desafio de aceitar o movimento descontínuo da vida, sem perder a consciência da busca: “o que o poema procura conhecer é o imo temporal permeável e conflituoso da consciência humana no mundo.” Não busca tanto definições mas “aceita os detritos e a superfície mesclada da existência histórica.”<sup>11</sup>

Veronica Forrest-Thomson defende que a paródia radicalizada, não o realismo, pode levar a uma reflexão complexa sobre o real. Como espelhos sobrepostos que refletissem um objeto muitíssimas vezes, sob diferentes ângulos e tamanhos, distorcendo-o de todas as

<sup>10</sup> “The Recital” em *Three Poems* (Nova York: The Ecco Press, 1972, 3a. ed.), p. 113.

<sup>11</sup> S.P. Mohanty e Jonathan Monroc, “John Ashbery and the Articulation of the Social”, *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* (verão, 1987, vo. 17, 2), p. 51.

maneiras, a grande arte reconstrói, artificialmente, o real<sup>12</sup>. Isto nos remete a uma reflexão de John Barth, ao tentar defender a paródia pós-moderna. Ao lembrar a frase de Marx de que a história se repete como farsa, ele exemplifica com Dom Quixote “imitando” Amadis de Gaula: o fim do romance de cavalaria, e o começo de um vivíssimo gênero narrativo. Talvez essa busca intensa de representar a experiência em transição, a partir de fórmulas modernistas, parodiando ou pastichando estilos, seja a semente de algo inaudito.

O exemplo de paródia inconsciente dado por Eagleton é a comparação dos poemas sobre a produção fabril soviética de Maiakóvski e os sapatos brilhantes de Warhol: o primeiro é profético, o segundo decorativo. É verdade que a energia das vanguardas diminuiu, e não existem manifestos conclamando os poetas para novos desbravamentos. Mas não encontrei em Ashbery essa ingenuidade acintosa em relação à tradição. A elegância melancólica predomina sobre o desespero romântico, porém não há uma escolha fútil pela superfície em detrimento das dúvidas e contradições.

O lento desfazimento da “literariedade”, a aproximação cada vez mais visível de linguagem da vida e linguagem do poema, como se houvesse uma ampliação *ad infinitum* do território poético, é um sinal de continuidade do projeto surrealista, ainda que amortecido, sem a energia dos manifestos. A arte continua a buscar uma forma de reentrar na vida, não pela porta ruidosa da revolução, mas por um ampliamto discreto de seu território de percepção.

Outra reflexão importante de Eagleton refere-se à atualização constante do tempo implícita no termo “modernismo”: uma auto-consciência do agora e uma orientação para o futuro. Haveria o mesmo projeto em Ashbery? Em seu ensaio “The Invisible Avant-garde”<sup>13</sup>, ele critica o círculo de inovação compulsiva e propõe outro reequilíbrio. Ao lamentar o beco sem saída do jovem artista que encontra rápido demais uma multidão consumindo sua novidade, propõe uma experimentação rigorosa com as formas, até chegar a um conteúdo inaugural. Se tudo vira espetáculo, o artista jovem é absorvido tão rápido que precisa lutar contra si mesmo, para não acomodar-se às palmas fáceis: “Em outras palavras, terá a tradição finalmente conseguido absorver o talento individual?”, pergunta-se

<sup>12</sup> Citada por G. Ward, *op. cit.*, p. 108.

<sup>13</sup> Em J. Ashbery e T.B. Hess (eds.) *Avant-Gard Art* (Londres: Collier-Macmillan, 1967), p. 179-192.

Ashbery a respeito da inovação compulsiva que já virou tradição na arte moderna.. É necessário uma forma de resistência um tanto original: já que não podemos expressar novos conteúdos sem formas adequadas, talvez seja melhor experimentar com as formas incessantemente, seriamente, até que um novo sentido brote inintencionalmente. Já que, na arte, cada idéia pede uma forma própria, é possível que, ao desafiar os modos de representação convencional, o artista inaugure a matéria do futuro, que só os póstumos poderão avaliar<sup>14</sup>. O interessante dessa idéia é o reconhecimento de que o artista não pode, sosinho, modificar a significação das coisas, pois elas são alteradas por razões culturais e sócio políticas abrangentes. Mas, ao procurar captar essas mudanças, ele poderá expressá-las se estiver trabalhando seriamente na sua própria arte.

Ainda em relação ao modernismo, reflete Eagleton, a partir de Jameson:

“O modernismo é, entre outras coisas, uma estratégia pela qual a obra de arte resiste à mercantilização e se sustenta por um triz contra aquelas forças sociais que a reduziriam a objeto intercambiável. Nessa medida, as obras modernas estão em contradição com seu próprio status material, fenômenos auto-divididos que denegam em suas formas discursivas sua própria realidade econômica mesquinha. A fim de rechaçar tal redução ao status mercantil, a obra moderna põe entre parênteses o referente ou mundo histórico real, adensa suas texturas e desarranja suas formas para interceptar a consumibilidade instantânea, estendendo protetoramente sua própria linguagem ao seu redor para tornar-se um objeto misteriosamente autotélico, livre de qualquer trato contaminante com o real.”(p. 61).

Excelente descrição do orgulho solitário de Baudelaire, da superioridade elegante de um Valéry, do fogo rebelde de Rimbaud, do exoterismo de Yeats, do desprezo aristocrático pelas massas de um Eliot, da evanescência de Mallarmé. Tudo isso já foi soberbamente analisado por Adorno. No entanto, adverte Eagleton, tendo escapado da humilhação de tornar-se mercadoria em série, não escapou do fetichismo: “O autônomo, egoísta e impenetrável artefato moderno, em todo seu esplendor isolado, é a mercadoria enquanto fetiche resistindo à mercadoria como troca, sua solução tornada parte do próprio problema.” (p.62) Ao criar-se como “commodity absoluta”, na expressão de Ward, a arte libertou-se do peso da utilidade e mesmo da inteligibilidade: a gratuidade, o arbitrário podiam ser anunciados como valores (veja-se o esteticismo radical de tantos modernos).

<sup>14</sup> Ashbery, neste ensaio, diz ter-se inspirado nas idéias de Busoni que, no começo do século, já via crise iminente na música alemã. Segundo o autor, tanto os expressionistas, liderados por Schoenberg, quanto os neo-classicistas, liderados por Reger, estavam fadados a estiolar-se em breve. Era necessário buscar um novo paradigma de oposições complementares.

Para Eagleton, a derrota do modernismo deu-se quando as vanguardas perceberam que produziam “obras”, confinadas ao espaço do entretenimento. Os pós-modernos, segundo ele, assumiram sua condição de mercadoria de massa, encampando o *kitsch* e o *camp* como artísticos também, visto negarem qualquer vênua à hierarquização e aos valores humanistas “metafísicos”. Parece, à primeira vista, que estes artistas expressariam o sistema, ainda que por inércia, e não fariam antagonismo ativo a ele. Uma desmistificação sem perspectiva, um indivíduo sem história, levariam a deslocamentos apenas lúdicos, sem oposição clara ao que, de fato, é tão ambíguo.

A resistência de um escritor como Ashbery revela-se pela sua capacidade de esperar o que virá, forçando as possibilidades da experiência através de proposições insólitas ou dubitativas. Nesse sentido, ele continua o projeto surrealista, num mundo diverso em que os fluxos de momentos vividos por um sujeito provisório se casam a questões de fundo sobre a passagem do tempo.

Ao incorporar tantos traços da cultura de massa e, paradoxalmente, parecer cada vez menos um objeto acabado, consumível (vide instalações das Bienais feitas precariamente, para não durarem mais do que alguns dias), ao construir poemas abertos, esculturas desdobráveis, vídeos interagentes, happenings, etc., a arte pós-moderna não se encaminha para outro tipo de “resistência”? Lendo Ashbery, não temos a mesma impressão de acabamento primoroso e insubstituibilidade de cada palavra como em Baudelaire, Yeats, Rilke, Valéry, Eliot, Stevens ou João Cabral. Olhando/Participando das instalações de artistas plásticos contemporâneos, sabemos que nelas se inclui a possibilidade de alterá-las: não são construções definitivas. O próprio tema da dissolução do eu e da representação mantém relação umbilical com a sensação de um “work in progress”. Ashbery esclarece que seu poema está vinculado a um momento do real em mutação, por isso a dificuldade de interpretá-lo. Mas, o resultado final não é “arbitrário” porque ainda retém exemplaridade e distanciamento estético (aliás, ele deixa bem claro desejar esses dois atributos). Não há coesão, eternidade ou perfeição. O poema começa e termina em lugares meio aleatórios, tomando atalhos diversos nesse ínterim. Mas, não se trata do fim da idéia de “obra”, substituída pelo “texto” ou mesmo “intertexto” pois não vejo em Ashbery nem a expulsão completa do “mundo da vida” em nome da autonomia textual nem uma recusa total da arte.



O quadro de Parmigianino não é objeto estático de museu: se fosse, morreria. Por outro lado, sair do museu, para viver a arte na vida, seria uma proposta suicida agora. Nem negar nem afirmar mas sobreviver no escopo do possível.

Semelhante a um retrato de Kitaj: o homem e seus gestos casuais. E não a figura “posando” transfigurada, como um Modigliani. Há muito de Wallace Stevens e William Carlos Williams nessa atitude: uma descrição dos estados variáveis de existência das coisas e não tanto da essência dos seres. A paisagem misturada, todas as informações, memórias, gestos, acontecendo no mesmo nível. Não o cinzel artesanal de Valéry contra a indústria, nem a adesão de um Warhol ao fetiche e à tecnologia serializadora: outra resistência. Embora aparentemente menos radical que dadá, porque acredita na arte, a leitura de Ashbery é mais complexa. Dadá tornou-se um clássico e os surrealistas não realizaram seu próprio projeto de franquear o intervalo arte/vida. Não obstante, Ashbery enfatiza que sem eles não haveria a arte posterior tal como é, não tanto pela influência direta do movimento ou pelo valor artístico individual dos escritores, mesmo porque sabemos que eles não realizaram o que propuseram (escrita automática, liberação do desejo, anarquia, etc), e sim pelo sopro de liberdade, a inclusão dos sonhos, o alargamento do território da arte, que são o que herdamos deles. No entanto, ele compreende que o caminho poético não pode mais sofrer da ingenuidade das vanguardas. Ao dizer que a poesia é essencial e nunca morre, talvez ele a esteja colocando num lugar diferente da cultura burguesa, como parte inerente da vida humana, e não como “objeto”. A semente revolucionária dadá, declarando morte à instituição-arte, foi enxertada na planta e cresceu, ainda que o fruto seja híbrido.

Ler e reler, selecionar, reconstruir, refazer as sequências: não o objeto mas um “odradek”: pedaços ajambrados a trouxe-mouxe. Arte cada vez menos consumível e definitiva, instável: quem vai comprar uma escultura auto-destrutiva de Tinguely? Quem vai interpretar, apoderar-se, de um poema que nos escapa?

Como as instalações de terra em escala natural, de escultores norte-americanos contemporâneos, o poema projeta-se na paisagem em escala natural, na zona limítrofe entre ser e não ser um objeto. Lembra ainda a música contemporânea, que integra o ruído e o acaso, desacreditando um tanto da criação autônoma do indivíduo.

Claro que estas constatações nos recordam a dissolução da arte romântica em Hegel. A acidentalidade como fio predominante, pois rompeu-se a ligação da subjetividade com a transcendência, traz liberdade para debruçar-se sobre o inesperado e o prosaico, podendo “abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa; a representação passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vai-vem e um cruzamento de idéias e atitudes” que revelam, para o filósofo, um espírito inconsequente e caprichoso. Hegel não diminui o valor da arte em tempos medíocres, e ainda que reserve mais críticas do que elogios aos seus contemporâneos, pondera com certeza: “Só o presente existe em toda sua frescura, o resto murchou e morreu.”<sup>15</sup>

Eagleton considera ainda que o grande erro dos contemporâneos é confundir o “descrédito [de uma] epistemologia representacional específica” com a “morte da própria verdade”, “assim como às vezes toma a desintegração de certas ideologias tradicionais do sujeito pelo desaparecimento definitivo do sujeito”. Reconheço em Ashbery a inclinação que Eagleton condena de “renunciar a nossa paranóia epistemológica para abraçar a rude objetividade da subjetividade aleatória”. Será que a deliberada “falta de sentido” que Eagleton reputa ambígua - pois pode ser reacionária ou revolucionária - e as flutuações do eu, seriam fenômenos associados que não podemos caracterizar de antemão como positivos ou negativos? Se na arte isso se transforma em reflexão de uma experiência geral, porque a valorização extrema do modernismo, como se o contemporâneo estivesse necessariamente diminuído? (E desconfiamos do fundo lukacsiano da crítica...)

O estranho no texto de Eagleton é a generalidade com que trata do pós-moderno, sem citar um só artista, com a exceção de Warhol - o caso mais extremado de negatividade na linha de valores aos quais ele adere: indeterminação das fronteiras entre alta cultura e cultura de massas, negação da aura, recusa da profundidade, eliminação do sujeito, fetichismo, apolitização completa... Acaso é ele o representante mais significativo da cultura contemporânea? Podemos resumir o pós-moderno a uma tendência e apontá-la como geral? Ou ainda, se Ashbery e outros participam de algumas dessas características, devemos supô-las sempre um defeito intrínseco de nossa cultura?

---

<sup>15</sup> *Estética: A arte clássica e a arte romântica*, vol IV (Lisboa: Guimarães, 1972), p. 325.

As considerações taxativas da teoria acabam por demonstrar como negativas a sede modernista de auto-consciência e novidade, que parece ter se desregulado: desta vez, o reflexo crítico precede a criação artística. Ainda as linhas estão se tecendo, e já alguém petrificou todas as possibilidades cortando seus limites, fazendo os nós de arremate.

Em relação a Jameson, também ele desvaloriza como traços negativos da pós-modernidade certas características que encontramos igualmente em Ashbery.

Por exemplo, a reação contra o “cânone”, essa contínua reavaliação dos valores estéticos consagrados, inclusive os do Alto Modernismo. Na literatura norte-americana, o impulso de desbravamento, assim como o energético apelo ao indivíduo é, na verdade, tradicional. Whitman e Emerson, tão diferentes entre si, mantêm este forte traço comum. Ashbery começou a escrever mais ou menos na mesma época que Ginsberg - um tempo de iconoclastia que, não obstante, recuperava o espírito visionário, entre utópico e sarcástico, dos profetas fundadores. De fato, a luta pelos direitos das minorias é o desaguadouro lógico da atitude de “self-reliance”: uma ideologia mais complexa do que poderíamos supor de uma aparente democracia de massas. No subconsciente do individualista urbano norte-americano resiste o pioneiro solitário/solidário. O sonho americano não é meramente capitalista mas têm substratos messiânicos entranhados. Assim, apesar da estranheza da poesia de Ashbery, reconhecemos uma subcorrente whitmaniana, do homem que apela aos leitores para uma “conversão”. De fato, ele não representa, como os *beatniks*, a linha principal dessa tendência, haja vista a sutileza e evasividade de sua poesia. Mas, assim como outros poetas contemporâneos, a “revisão” do cânon que promovem parece-me mais uma atualização radicalizada das origens do que uma quebra completa.

Talvez a “eliotização” da crítica promovida pelos *New Critics*, contra a qual tanto se debateram os teóricos da literatura posteriores, porque representava o “establishment”, fosse uma temporária europeização da cultura norte-americana. Assim argumentava Wallace Stevens, ao propugnar uma volta às raízes nativas. No caso de Ashbery, mais complexo, mesclam-se as influências francesas, inglesas e norte-americanas, produzindo uma reatualização da tradição no melhor sentido poundiano e eliotiano.

Jameson verifica com simpatia o impulso contra o modernismo no que ele teria de dogmático universalizante mas considera perturbadora a fragmentação do cânon a partir dos

códigos e interesses particulares de grupos étnicos ou sexuais, desmembrando o corpo de valores culturais e negando a “razão iluminista etnocêntrica”. Ou cairemos em idioletos fanáticos, relativizando, em nome da democratização, as marcas tipicamente literárias e desfazendo-se o tecido crítico ou, após alguns excessos, conseguiremos uma diversidade expressiva que se articulará numa comunidade de debates mais rica, que inclui as diferenças, sem detrimento da comunicação.

No entanto, criticar os artistas contemporâneos a partir da suposição de que perderam a consciência histórica, alienando-se do sentido de continuidade é uma *boutade* de quem leu apressadamente. Ashbery pode dar essa primeira impressão ao leitor desavisado, por conta de sua estranheza. Seguidas leituras desfazem a sensação de arbitrariedade negligente. A sombra da morte, o senso de passagem e envelhecimento tira-lhe a vitalidade inconsequente da arte pop. O lado espirituoso e preciosista tem veios melancólicos que lhe dão gravidade.

Outras facetas complementares do capitalismo tardio que Jameson apresenta: desgaste da distinção entre cultura “alta” e “baixa”, resultando na incorporação da cultura de massa na arte e indiscriminação nos discursos teóricos, que tendem a mesclar vários campos do conhecimento: filosofia, antropologia, história, psicanálise, teoria literária, etc. (como Foucault e Derrida, por exemplo). Reconhecemos em Ashbery essas duas facetas matizadas. Bartheleme dá o nome de “dreck” a esses detritos da cultura popular e imagens desenraizadas da *mass media* que se confundem com outros códigos de discurso na literatura, retirando dela a legitimação como palavra superior e a ilusão de autoria. Assim como o eu não tem controle de todas as suas ramificações e possibilidades, a linguagem dita literária expande-se pela língua coletiva.<sup>16</sup> Complementar à incorporação de elementos da cultura de massa, vemos igualmente em Ashbery o gosto das citações (e alusões) eruditas, como se pudesse fazer da poesia uma experiência abrangente, que incluísse outros aspectos da vida, além dos tipicamente líricos. A reflexão filosófica, as menções à música e à alta literatura por excelência em “Auto-retrato”, provocam estranhamento na leitura, que obriga à parada, à retomada, à meditação. Assim também a arquitetura contemporânea critica o “elitismo” dos

---

<sup>16</sup> Citado por Charles Russell, *op. cit.* p. 266. Não demos destaque a esse traço de Ashbery no corpo do trabalho. Há vários poemas que incorporam trechos de canções de sucesso (como “Friends” e “The Songs We Know Best”) ou heróis de desenhos animados (como “Farm Implements and Rutabagas in a Landscape”, em que aparecem as personagens de Popeye)

prédios modernistas, e propugna a criação de laços entre cada edifício e o seu entorno, retomando aspectos do ambiente, ainda que, com isso, incorpore componentes popularescos. Há menos sentido de contraste entre a obra única, objeto utópico e contrastante, e a cultura de massa. Esta relação, de fato ambígua, não é tranquila.

Por outro lado, é impossível não perceber que o poema, mesmo sem alguns dos “pilotis” que o distinguiam da linguagem cotidiana degradada, não renuncia à dificuldade de acesso. Talvez por estar mais próximo do rés do chão, misturado às várias linguagens, tenha ficado até mais labiríntico. Se à primeira vista não apresenta aquelas características proeminentes de poema, de construção clara, precisa, sintética e paralelística, quando o observamos bem, percebemos nesse objeto meio informe um alto grau de densidade, e uma estrutura difícil de desvelar.

Um aspecto que não encontrei em Ashbery é o que Jameson chama de “espetacularização da cultura”: uma relação mais intensa com imagens produzidas pela mídia e pela informática do que com o “real”. Típica da chamada sociedade pós-industrial, ou do capitalismo multinacional, tal espetacularização seria um grau tão intenso de alienação que teria se perdido já o vínculo primeiro com a realidade, isto é, só nos seria dado enxergar pelo filtro de imagens “prêt-à-porter”. A rapidez e a quantidade superabundante de informações trazidas pela mídia, de tal ordem que não nos é facilitado concentrarmo-nos em meio à enxurrada atraindo a atenção momentaneamente para o cada vez mais espetacular, sem que isso constitua uma novidade real, em que poderíamos ancorar nossas vidas em meio ao redemoinho. Embora o poeta recuse um ponto de vista único, não se perde nem de longe na voragem imbecilizante, como a mídia: velocidade e descentramento não conduzem sempre a destruição da consciência.

Dore Ashton incide sobre um aspecto da pós-modernidade que poderia adequar-se em parte ao nosso poeta ao dizer: “estamos oprimidos por reflexões sobre reflexões. Intelectualmente, estamos vivendo em uma grande casa de espelhos. Mas, como em tudo, haverá, seguramente um retorno à chamada experiência direta.”<sup>17</sup> O perigo da multiplicação das imagens e reflexões sobre a vivência pode ser o excesso de sofisticação, um afastamento das matrizes naturais. Encontramos em Ashbery tanto o refinamento excessivo que conduz a

---

<sup>17</sup> Dore Ashton, *op. cit.*, p. 41.

um acúmulo de especulações, quanto o desejo da visão purificada da natureza e da cidade, da casa, da comida, do amor e suas dificuldades, que continuam sendo ainda as imagens do poeta para referir-se à vida e seus mistérios:

“You are wearing a text. The lines  
 Droop to your shoelaces and I shall never want or need  
 Any other literature than this poetry of mud  
 And ambitious reminiscences of times when it came easily  
 Through the then woods and ploughed fields and had  
 A simple unconscious dignity we can never hope to  
 Approximate now except in narrow ravines nobody  
 Will inspect where some late sample of the rare,  
 Uninteresting specimen might still be putting out shoots, for all we know.”  
 (em “Crazy Weather”, *Houseboat Days*)

Já no começo de seu prestigioso artigo, Jameson ressaltara a extensão e complexidade das manifestações contemporâneas. Duas tendências artísticas aproximar-se-iam de sua caracterização, apesar de diferentíssimas entre si: a arte pop e alguns happenings dos anos 70. Ashbery descende também de outra cepa, que o teórico desconsidera. Podemos localizá-lo próximo aos expressionistas abstratos e aos mais radicais descendentes do surrealismo, por exemplo Henri Michaux e Yves Tanguy.

Outro conceito desenvolvido por Jameson e retomado em Eagleton é o pastiche, que eles bem distinguem da paródia. Penso que Ashbery utiliza-se bastante de ambos, até mesmo de si mesmo (como, por exemplo, em “Some Words”). A imitação mímica de outros estilos é mesmo típica de vários escritores contemporâneos, tais como John Barth e Cabrera Infante - um virtuosismo formal sem a energia inovadora dos seus criadores. Assim, o fluxo de consciência, as justaposições, os cortes e flashbacks bruscos, o discurso indireto livre, as mudanças abruptas de tom, estilo e foco narrativo, tudo o que o modernismo “inventou” é retrabalhado e detalhado, de forma esmaecida, por um sujeito esvaziado de projetos e memórias fortes.

As observações sarcásticas de Eagleton e Jameson ao comparar o elogio da indústria em Maiakóvski e a produção de Warhol ilustram perfeitamente essa louca alienação: todos os grafismos inovadores dos futuristas foram apropriados pelos cartazes da propaganda, em cruel ironia. Também a moda retrô seria outra manifestação da tendência ao “museu

imaginário”, esvaziado de seu conteúdo espiritual. Jameson condena a reapropriação nostálgica do passado, feita de simulacros e estereótipos que a cultura de massa refaz mas que na verdade cada vez mais nos distancia do passado histórico: apenas a superfície retomada. Estas manifestações ditas artísticas serão lembradas como intermediárias e menores. Apenas aparentemente também poderíamos acusar Ashbery desse tipo superficial de intertextualidade, pois, como muitos pós-modernistas, retoma um outro artista (Parmigianino). Mas não reconheço nele esse mesmo espírito de pastiche. Ao contrário, sua relação com o passado tem a densidade do dilema da consciência, é um movimento de compreensão e reiteração de uma sofrida diferença.

Ashbery parece estar cômico do maneirismo crepuscular, por isso considero-o um artista de fronteira entre o formalismo esvaziado e um território desconhecido. Aliás, esse parece-me ser o verdadeiro pós-moderno: o que luta contra a mera diluição do modernismo e procura caminhos. A imagem de ocaso, fortemente ligada à idéia de fim de século e de esteticismo solipsista pode aplicar-se a artistas contemporâneos no sentido de esvaziamento do Modernismo, mas, no caso de Ashbery, sua reflexão sobre o passado foge ao pastiche e aos floreios de estilo por causa da seriedade com que busca, obsessivamente, pensar sobre o tempo e o sujeito.

Outra questão interessante é a pouca veemência da arte e da crítica: o que era objeto de escândalo até a década de cinquenta, já não choca os circuitos culturais. Como se a intensificação radical tivesse levado a fluidez tamanha que se desistiu de qualquer confronto. Jameson lembra alguns artistas considerados precursores do pós-modernismo: Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp. Mas, se antes sua obra era vista como feia, esquisita e escandalosa, hoje justamente são considerados a espinha dorsal das artes. Enfim, houve um alargamento dos limites do aceitável, de forma que a oposição como parâmetro de renovação, não funciona mais. O autor relaciona diretamente esse fenômeno à dilatação e variedade do mundo do consumo. Mas, parece-me fenômeno apenas paralelo: trata-se de um afrouxamento dos valores, que leva a uma lassidão das formas e conteúdos. Os contrastes de tom se amainam, visto que a cultura já experimentou todo tipo de dissonância. De um lado o minimalismo ou, de outro, a superfície extensa e variável convivem lado a lado. Vemos em muitos artistas o acolhimento de traços da matriz modernista, mas

estilizados, como referências sutis. Ao que parece, a suavização do tom em Ashbery advém desse armanejamento de muita informação cultural, que ele vai ruminando, à procura de absorção lenta.

Jameson lamenta a esquizofrenia da cultura em que se rompem as relações internas entre os significantes, que ficam amontoados sem fazerem parte de uma cadeia de significação: “a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa,” através da linguagem. “Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes não relacionados no tempo.” O autor destaca a “materialidade esmagadora” e a “intensidade intoxicante” dessa percepção em que presente está isolado, rompido da práxis, como um “fragmento hipnotizante.”

Depois:

... “a obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. Teorias da diferença têm, no entanto, procurado enfatizar a disjunção até o ponto em que os materiais do texto, inclusive as palavras e as sentenças, tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória, em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros.”

Ressalva, porém, ao final, sem exemplificar em particular:

“Mas, nos mais interessantes trabalhos pós-modernistas, pode-se detectar uma concepção mais positiva de relação, uma concepção que restaura a tensão própria à noção de diferença. Essa nova modalidade de relação pela diferença pode, algumas vezes, configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento e de percepção; mais frequentemente, ela toma a forma de um imperativo impossível no sentido de se atingir uma nova mutação de algo que talvez não se possa mais chamar de consciência.”

“O espectador... é convidado a... elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra “collage” é uma designação ainda muito fraca”.<sup>18</sup>

Essas percepções de Jameson sobre a mudança no caráter da percepção também são aplicáveis aos edifícios pós-modernos que, diz ele, forçam-nos a transformar nossa relação dos sentidos do corpo com o espaço, como se houvesse um imperativo de transformação do eu, ainda não adaptado a um novo meio-mensagem. Esse espaço estranho que não é

---

<sup>18</sup> F. Jameson, “A lógica cultura do capitalismo tardio”, *op. cit.*, p. 53 c 57.



individual nem coletivo, nos sentidos conhecidos desse termos, pede outras formas de representação, que a escrita de Ashbery busca alcançar.

b) *Morte do sujeito?*

“[...] medo de envelhecer  
sozinho, e de não encontrar ninguém no fim da tarde  
do caminho, salvo outro eu mesmo”  
(John Ashbery, em “Medo da morte”)<sup>19</sup>

Charles Russell, em sua apresentação sintética do pós-modernismo<sup>20</sup>, considera-o resposta crítica à sociedade, mas sem pretensões de conhecimento global de si e do mundo. Ao não acreditar que haja uma perspectiva privilegiada para avaliar, prefere antes abandonar a arte à linguagem, na esperança que da natureza virtual da língua surjam variáveis novas. Assim, o descentramento dissolve as fronteiras e as oposições, no jogo das múltiplas possibilidades. O autor sublinha a “natureza problemática da presença subjetiva”, agora “sujeita a condições de constantes mudanças”, por isso presta a abandonar o “conceito de identidade integral”. Os exemplos que apresenta, todos de romancistas norte-americanos (Burroughs, Sukenick, Federman, Barthelme) ratificam a idéia do fluxo, do acaso, da “lei dos mosaicos: uma forma de lidar com partes na ausência dos todos”. A dificuldade de mediações representadoras torna os textos uma tentativa (baldada) de presentificação, imediaticidade.

Relativizamos esse quadro radical e concordamos, nesse sentido, com a leitura de Jane Flax, para quem o eu não é mais percebido como unitário mas como um “terreno de lutas, dentro de uma fronteira”. Sem abandonar totalmente a idéia de sujeito, inclui-se nele a fragmentação social. A memória e as diferenças culturais continuam presentes. A autora julga que a crítica ao eu iluminista não significa sua completa destruição (o que seria

---

<sup>19</sup> “[...] fear of growing old  
Alone, and of finding no one at the evening end  
Of the path except another myself”  
(em “Fear of Death”, *Self-Portrait in a Convex Mirror*).

Tradução de Néelson Asher.

<sup>20</sup> Charles Russell. “Postmodernism and the Neo-Avant-Garde” em *Poets, Prophets and Revolutionaries (the Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism)*. (Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 239 em diante.

perigoso em termos sócio-políticos), mas um grau de flexibilização e ambiguidade.<sup>21</sup> As consequências dessa mudança de atitude não são ainda mensuráveis em toda sua extensão: em contraposição à modernidade, onde os valores máximos eram a originalidade, a auto-expressão, a liberdade criativa, tal fusão e mistura de elementos modifica grandemente nossa visada estética.

Há diferenças significativas entre as formas de ampliação ou esfacelamento do eu. Por exemplo, a desmistificação do ego levada a cabo pelo Nouveau Roman pouco se assemelha ao trabalho de Ashbery. Há coincidências externas como a fragmentação da narrativa e a ausência de clímax. Mas, o eu lírico de Ashbery está em constante construção: não é posto entre parênteses para acentuar a objetividade, como em Robe-Grillet, nem se impõe fixamente, relacionando-se com o mundo em termos provisórios: “O mundo é um numeral/Como nós, e como nós ele não pode nem ficar inteiro nem desaparecer” (“A Wave”). Também não existe, em Ashbery, a geometria obsessiva aliada aos lances lúdicos do OULIPO. Ou, ao contrário, a crença ingênua na possibilidade da confissão visceral, na espontaneidade, como na contracultura dos anos 60-70. Se a estética da expressão se esmaece, conforme nota Jameson, da mesma forma o objetivismo perde a clareza. Na sua poesia, não encontramos nem a confissão nua nem a descrição imagista.

Ora, uma das questões mais relevantes do delineamento do pós-moderno é a discussão da “morte do sujeito”. Teóricos como Lasch e Lipovetski já analisaram a transformação do indivíduo no capitalismo tardio: o sujeito autônomo e coeso, típico do capitalismo à la século XIX, dá lugar a um amálgama de sensações em mutação, alguém polivalente e adaptável, que se amolda rapidamente a novas tendências. A identidade seria uma “mistificação social”, que já não funciona como ferramenta de análise, pois nenhum artista teria ainda um mundo particular tão completo e orgânico quanto um Picasso, um Yeats, um Proust. Em contrapartida, também não há um sujeito suficientemente completo e coerente para interpretar um texto em sua totalidade. Nada poderia ser mais alienado das mutações constantes do real do que um texto que não “difere”, isto é, que não apresenta lacunas ou ambiguidades que permitam leituras posteriores e casamentos futuros.

---

<sup>21</sup> Janc Flax. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism & Postmodernism in the Contemporary West* (Berkeley, Los Angeles, Toronto: University of California Press, 1990), p. 218-9.

Na encruzilhada entre um sujeito interiorizado, autônomo, e o sujeito disperso, flutuante, Eagleton sugere uma posição próxima a Derrida, quando este declara a impossibilidade de descartar a metafísica em nome da desconstrução: não é possível um sem o outro.

Ao mesmo tempo, penso que uma análise consistente da cultura do final do século XIX ao XX poderá encontrar desde o início deste período esta tendência à desagregação do sujeito. Desde Rimbaud, passando por Maiakóvski, Pessoa e Pound (só para exemplificar com poetas muitíssimo distantes entre si), o eu lírico romântico foi desconjuntado, distanciado, mascarado. As suas muitas vozes, desde o eu coletivo, as personas, a despersonalização, a alteridade, etc. prenunciam, por exemplo, a radicalização objetivista do Nouveau Roman. Na raiz das flutuações do eu em Ashbery, a poesia imagista e concreta de um W.C. Williams. A “morte do autor” anunciada por Foucault e Barthes já começou em Mallarmé e Flaubert. Esse eu “cozinha, mistura, teatro” de que falam os dadaístas, se era escândalo divertido para eles, agora virou teoria mal-humorada.

A luta trágica no “Coup des dèš” entre o mestre e a borrasca, em que há um naufrágio e uma transfiguração em número, constelação, lance do acaso, não é simplesmente a “morte do autor” mas a transfiguração, a síntese entre o timoneiro e o mar. Ou, quando Adorno apresenta Valéry como exemplo de artista lugar-tenente, que ocupa um lugar supra-pessoal na sociedade, não está “matando” o sujeito mas universalizando-o. Senão, como explicariamos Dostoiévski czarista e ortodoxo na vida pessoal, e tão polifônico na obra? A despersonalização literária é tema estético desde Horácio, pelo menos. A partir do Simbolismo, vem sofisticando-se.

No entanto, há dois temas diferentes imbricados: paralela à “morte do autor”, que não parece ser tanta novidade, há a “morte do sujeito”, ou sua transformação. Mohanty e Monroe, ao analisarem o longo poema “A Wave”, concluem que o poema “intenta um empenho contínuo de prefigurar a experiência de um eu socialmente situado que não sofreria o isolamento monádico que atualmente caracteriza a existência do eu em sociedade. Imaginando o eu não como um fato realizado, imutável, uma entidade transcendental a ser celebrada ou lamentada, mas como um projeto de risco (Myself...being the place I have to get to/Before nightfall...without knowing out there in the dark”), Ashbery aponta o caminho

para uma redefinição do eu na sociedade análoga à forma pela qual a função da poesia é repensada.”<sup>22</sup>

Em vez de afirmar ou negar a “morte do eu”, Ashbery vai ampliar o seu espaço. O mesmo se dá na relação com o “você”, e, em consequência, com a linguagem. Considera sua poesia uma “autobiografia coletiva”, que define como “one-size-fits-for-all-confessional-poetry”.<sup>23</sup>

Por causa da fenda do eu, nunca mais voltaremos à inocente plenitude da memória. Tentar evocar ficou impossível. Tudo precisa ser, por isso, de-definido. No presente descentrado, há espaço para fragmentos flutuantes do passado. Uma estranha sincronia polifônica. Por isso, Jameson diferencia a obra modernista, que é sinédoque de um todo, da pós modernista, que caminha para o nominalismo do aqui e agora. A consequência deste ocaso do sujeito para ele só pode ser o pastiche. Como já dissemos, não encontramos em Ashbery nem esse nominalismo amnésico nem o pastiche acritico.

Um outro veio: descrevendo uma bifurcação, o poeta conta como explorou um caminho e depois o outro, um mais simples e o outro intrincado e cheio de voltas, “cuja mistura intolerável de realidade e fantasia havia te impulsionado à estrada, que agora which se tornou um círculo completo” (em “The System”, *Three Poems*). Ashbery sugere a inutilidade da escolha entre o real e a imaginação, pois ambos entrelaçam-se ao fim, se percorridos até as últimas consequências. Ao mesmo tempo, esse texto relativiza a noção da vontade excludente do eu, que deve tomar um só caminho em detrimento de outros. Nessa direção:

“The rise of capitalism parallels the advance of romanticism  
 And the individual is dominant until the close of nineteenth century.  
 In our time, mass practices have sought to submerge the personality  
 By ignoring it, which has caused it instead to branch out in all directions  
 Far from the permanent tug that used to be its notion of “home.”  
 (em “Definition of Blue”)

Estas definições tão generalisantes e prosaicas, contrastadas com o título paradoxal, resultam num tom misto de paródia de manual e até cansaço com o óbvio. A conclusão, por

<sup>22</sup> S.P. Mohanty e J. Monroc, *op. cit.*, p. 47.

<sup>23</sup> Na entrevista a Franco Marcenco, “La grande insalata”, *L'Indice*, 9 (outubro 1994), p. 17.

sua vez, positiva e menos clichê, esclarece o que Ashbery considera ser a individualidade contemporânea. Assim, uma nova poética para uma nova personalidade.

O poeta Robert Creeley reflete que a forma comunal de eu que aparece em Ashbery poderia ser uma saída para o dilema pós-moderno, no qual o eu, como entidade social, não é mais representado pela escrita<sup>24</sup>. Ao dizer isso, ele com certeza já concluiu que a arte pós-moderna perdeu a força de representação, visto que a própria sociedade fragmentou-se de tal forma que um indivíduo pode comunicar a um grupo restrito apenas. Este eu ondulante de Ashbery, por não contar uma história completa nem olhar de uma perspectiva unívoca talvez possa preencher muitos lugares sociais.

c) *Nota conclusiva:*

“O mundo não é o que penso mas o que vivo, estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.” (Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, p. 14)

“Long ago was the then beginning to seem like now  
As now is but the setting out on a new but still  
Undefined way. *That* now, the one once  
Seen from far away, is our destiny  
No matter what else may happen to us. It is  
The present past of which our features,  
Our opinions are made.”

. . . .  
“As we not give up that inch, breath  
Of becoming before becoming may be seen,  
Or come to seem all that it seems to mean now.”

. . . .  
“There is a grain of curiosity  
At the base of some new thing, that unrolls  
Its question mark like a new wave on the shore.”

. . . .  
“We live in the sigh of our present.”

. . . .  
“[...] It would be tragic to fit  
Into the space created by our not having arrived yet,  
To utter the speech that belong there,  
For progress occurs through re-inventing  
These words from a recollection of them,  
In violating that space in such a way as

<sup>24</sup> Robert Creeley, “The Self in Postmodern American Poetry”, *apud* S. Fredman, *op. cit.*, p. 117.

To leave it intact. Yet we do after all  
 Belong here, and have moved a considerable  
 Distance; our passing is a façade.  
 But our understanding of it is justified.”  
 (John Ashbery, em “Blue Sonata”)

A possível novidade delineada ainda não se consolidou pois estaria “mais no conceito do que na realização”. O excesso de informação pouco analisada que abraçamos sugere o chiste de Nietzsche sobre os filólogos alemães de seu tempo, que pareciam asnos carregando um tesouro, levando preciosidades de um lado a outro sem poder avaliá-las. Lembro também dos versos corrosivos de Eliot em “The Waste Land” sobre Madame Sosostriis, a esperta cartomante que decifra os arcanos do tempo sem conceber, em sua futilidade, a carga secreta de suas profecias. Tal é o limite do leitor de literatura contemporânea, rodeado por fragmentos do “museu de tudo”. O presente não mapeado assemelha-se mais a um caos criativo e a um magma informe.

Sentimo-nos perplexos com o desafio de Habermas, ao censurar o Surrealismo (e, por extensão, os seus sucessores, nos quais Ashbery em parte se inclui) por não conseguir, de um lado, aliar-se com as esferas cognitiva e ética, na sua luta por expressão no mundo da vida, e, de outro, por não acreditar na totalidade e disseminar o acaso e o inconsequente. Um fato vincula-se ao outro. Não são causas mas sintomas da alienação provinda da especialização dessas esferas, a partir do Iluminismo. Não pode a arte, sozinha, assumir o papel de religar campos já compartimentados, num mundo de fundas divisões. É bem verdade que a arte pode emprestar temas e interesses da ciência e da política. Mas, vem se consumando desde o Romantismo a separação, sempre problemática. Se o Surrealismo expressa a incoerência, o fragmentário, as pulsões ilógicas, expõe mais claramente a cisão, e propõe, à sua maneira, a reunificação.

Parece-nos um exagero alarmista a caracterização de Jameson do pós-moderno como “colapso do estilo individual” substituído pela imitação dos mortos, no “museu imaginário da cultura global”. Para ele, haveria uma “canibalização aleatória” de tudo, provocada pelo apetite consumidor dos fragmentos de cada meio criador. É inegável esse processo em muitos estratos da cultura de massa, ao, por exemplo, pasteurizar todas as vivências típicas

dos grupos étnicos, reduzindo o discrepante e vendendo o exótico, depois de submetê-lo ao “padrão de qualidade” dos meios de comunicação.

Mas acreditar que a própria arte se tornou uma colagem de citações, sem uma dinâmica pessoal, cultural e linguística que lhe conferem um nível de mensagem e projeto, e que seja possível reduzir toda produção criadora ao “surrealismo sem inconsciente” dos video-clipes, é terrivelmente desalentador. E não corresponde ao que vemos, na pintura, na literatura ou na música.

Indeterminado não significa arbitrário. Significa perceber que o sujeito descentrado acompanha um mundo de várias redes de sentido superpostas: “Você é este sonho, e ele é a sua sétima camada” (em “Mais aventuras agradáveis”, *A Wave*).

Possivelmente, desde o movimento rebelde da mão no Maneirismo, o sujeito constrói e destrói a própria autonomia, anunciando e escondendo o próprio eu, e desejando libertar-se do isolamento que o constituiu como centro, conquistando “The long sweetness of the simultaneity, yours and mine, ours and mine” (em “Here Everything is still Floating”, *Shadow Train*). O poeta desafia o lugar-comum do sujeito e procura outras formas de fazer sentido.

Para finalizar, quero ler um último trecho de Ashbery, em “A Wave”, que poderia servir como síntese de sua poesia e, quem sabe, deste trabalho:

“[...] Isn’t this ‘sense’ -  
 This little of my life that I can see - that answers me  
 Like a dog, and wags its tail, though excitement and fidelity are  
 About all that ever gets expressed? What did I ever do  
 To want to wander over into something else, an explanation  
 Of how I behaved, for instance, when knowing can have this  
 Sublime rind of excitement, like the shore of a lake in the desert  
 Blazing with the sunset? So that if it pleases all my constructions  
 To collapse, I shall at least have had their satisfaction, and known  
 That it need not be permanent in order to stay alive,  
 Beaming, confounding with the spell of its good manners.”

Bibliografia:

## A) De John Ashbery:

- Ashbery, J. *Some Trees*. Apresentação de W.H. Auden. Nova York: Ecco Press, 1956 (inclui *Turandot and Other Poems*, originalmente impresso em Nova York: Tibor de Nagy Gallery, 1953).
- \_\_\_\_\_ *The Tennis Court Oath*. Middleton: Wesleyan U.P., 1962.
- \_\_\_\_\_ *Rivers and Mountains*. Nova York: Ecco Press, 1966.
- \_\_\_\_\_ e Hess, T.B. (eds.) *Avant-Garde Art*. Art News Series. Collier- Macmillan, 1967.
- \_\_\_\_\_ *A Nest of Ninnies* (romance escrito com James Schuyler). Vermont: Z Press, 1969.
- \_\_\_\_\_ *The Double Dream of Spring*. Nova York: Ecco Press, 1970.
- \_\_\_\_\_ *Three Poems*. Nova York: Viking Press, 1972.
- \_\_\_\_\_ *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Nova York: Viking Press, 1975.
- \_\_\_\_\_ *The Vermont Notebook*. Los Angeles: Black Sparrow, 1975.
- \_\_\_\_\_ *Houseboat Days*. Nova York: Viking Press, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Three Plays*. Vermont: Z Press, 1978.
- \_\_\_\_\_ *As We Know*. Nova York: Viking Press, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Shadow Train*. Nova York: Penguin Books, 1981.
- \_\_\_\_\_ *A Wave*. Nova York: Viking Press, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Selected Poems*. Nova York: Viking Penguin, 1985.
- \_\_\_\_\_ *April Galleons*. Nova York, Viking Penguin, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Reported Sightings: Art Chronicles (1959-1987)*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Flow Chart*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Hotel Lautréamont*. Nova York: Alfred. A. Knopf, 1992.
- \_\_\_\_\_ *And the Stars Were Shining*. Nova York: Noonday, Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Can You Hear, Bird*. Manchester: Carcanet, 1996.



## B) Traduções:

- Darras, J. *Arpentage de la poésie contemporaine*. Amiens: Les Trois Cailloux, 1987.
- Echavarren, R. (prólogo, seleção e tradução). *Como un proyecto del que nadie habla' / Like a Project of Which No One Tells*. México: El Tucán de Virginia, 1993.
- Feijó, A. M. *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- Martory, P. e Talvaz, A. *Quelqu'un que vous avez déjà vu*. Paris: P.O.L., 1992.
- Marias, J. *Autorretrato en espejo convexo*. Madri: Visor Libros, 1990.

## C) Sobre Ashbery:

- Allen, D. e Butterick, G.F. (eds.) *The Postmoderns - The New American Poetry Revised*. Nova York: Grove Press, 1984.
- Bloom, H. (ed.) et alii. *John Ashbery (Modern Critical Views)*. Nova York: Chelsea House, 1985.
- Fredman, S. *Poet's Prose - the Crisis in American Verse*. Cambridge: Cambridge U.P., 1990.
- Gray, R. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Nova York: Longman, 1990.
- Hall, D. (ed.) *Contemporary American Poetry*. Londres: Penguin, 1972.
- Hartley, G. *Textual Politics and the Language Poets*. Bloomington: Indiana U.P., 1989.
- Myers, J.B. *The Poets of the New York School*. Philadelphia: Pennsylvania U.P., 1969.
- Perkins, D. *A History of Modern Poetry*, vol II. Cambridge, Mass. e Londres: Belknap Press.
- Perloff, M. *The Poetics of Indeterminacy (Rimbaud to Cage)*. Princeton: Northwestern University Press, 1993.
- Pinsky, R. *The Situation of Poetry (Contemporary Poetry and its Traditions)*. Princeton: Princeton U.P., 1978.
- Ward, G. *Statutes of Liberty - The New York School of Poets*. Nova York: St. Martin's Press, 1993.

## D) Artigos:

- Altieri, Ch. "Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem", *Genre*, vol 11, Winter 1978, p. 653-687.
- Antin, D. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry", *Boundary*, vol. 2, 1, Fall 1972, p. 98-133.
- Ascher, N.; Campos, H. de; Jaguaribe, M.; Salomão, W.; Cícero, A. "A poesia de três Joões" (artigos e traduções), *Mais!, Folha de São Paulo*, 24/18/93, p. 4, 6-7.
- Ash, J. "John Ashbery in conversation with John Ash". *PN Review*, 46, 1985, p. 31-34.
- Ashbery, J. "Brooms and Prisms". *Art News*, n. 65, 1966, 5 pp.
- Ashton, D. "Algunas ideas perplejas al acabar el siglo". *Vuelta*, n. 212, julho/1994, p. 36-42.
- Bleikasten, A. "Une poésie presque de silence: John Ashbery". *Quinzaine Littéraire*, n. 618, fevereiro/1993, p. 5-8.
- Camargo, M. A. "John Ashbery, uma voz pós-moderna na América". *Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade*, Caderno 2 (org. Eloá Heise). São Paulo: ANPOL, Depto. de Letras Modernas, FFLCH USP, 1996.
- Corn, A. "A Magma of Interiors". *Parnassus: Poetry in Review*, 1, Parte 4, Fall/Winter 1975, p. 223-233.
- Edelman, L. "The Pose of Imposture: Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'", *Twentieth Century Literature*, vol. 32, 1, 1986, p. 95-114.
- Hansen, J. A. "Pós-moderno e Barroco". Texto apresentado em seminário da pós-graduação, na FFLCH-USP, 1993, 28 pp.
- Labrie, R. "John Ashbery: An Interview", *The American Poetry Review*, vol. 6, 2, Maio-Abril 1977, p. 29-33.
- Lacan, J. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos*, vol. 1. México: Siglo Veintiuno, 1971, p. 86-93.
- Lehman, D. "John Ashbery: The Pleasures of Poetry", *New York Times Magazine*, 16 de dezembro/1984, 6 pp.
- Lieberman, L. "Unassigned Frequencies: Whispers Out of Time", *The American Poetry Review*, vol. 6, 2, abril 1977, p. 4-18.

- Marengo, F. "Entrevista: La grande insalata", *L'Indice*, 9, ano XI, outubro 1994, p. 17-19.
- Mohanty, S.P. e Monroe, J. "John Ashbery and the Articulation of the Social", *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, vol. 17, 2, Summer 1987, p. 37-63.
- Munn, P. "An Interview with John Ashbery", *New Orleans Review*, vol. 17, 2, Summer 1990, p. 59-63.
- Perloff, M. "'Tangled Versions of the Truth': Ammons and Ashbery at Fifty", *The American Poetry Review*, vol. 7, 5, Set-Out. 1978, p. 5-11.
- Poulin Jr., A. "The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery". *The Michigan Quarterly Review*, v. 20, 3, Summer 1981, p. 242-255.
- Revel, E. e Melchior-Bonnet, S. "Le miroir dans la peinture, une leçon pour le regard", *Textes et Documents pour la Classe*, 706, 15-31 dez., 1995, 38 pp.
- Stamelman, R. "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'", *New Literary History: a Journal of Theory and Interpretation*, v. 15, 3, p. 607-630.
- Tranter, J. "An interview with John Ashbery", *Scripta*, vol. 4, 1, 1986, p.93-102.
- Yau, J. "Poets and Art". *Artforum*, v. 23, 1983, p. 85-88.

E) Alguma bibliografia geral:

- Adorno, Th. W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- Allen, D. e Tallman, W. (ed.) *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York: Grove Press, 1973.
- Auden, W.H. *Poemas* (trad. e introd. de José Paulo Paes e João Moura Jr.). São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- Bachelard, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Baudelaire, Ch. *Oeuvres Complètes*. Paris: Louis Conard, 1917.
- Benjamin, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie (Escritos escolhidos)* (org. Willi Bolle). São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.
- Bernard, S. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- Bowra, C.M. *The Creative Experiment*. Londres: Macmillan, 1967.

- Bürger, P. *Teoria da vanguarda* (tradução comentada de José Pedro Antunes). Dissertação de Mestrado, IEL, UNICAMP, 1989.
- Derrida, J. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Eagleton, T. *Against the Grain (Essays 1975-1985)*. Londres e Nova York: Verso, 1991.
- Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford e Cambridge, Mass.: Blackwell, 1992.
- Eliot, T.S. *To Criticize the Critic (and other writings)*. Londres: Faber and Faber, 1978.
- Foster, H. (org.) *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Port Townsend: The Bay Press, 1983.
- Friedrich, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Giampaolo, M. di. *Parmesan (catalogue complet)*. Paris: Bordas, 1992.
- Hamburger, M. *La verdad de la Poesia (tensiones en la poesia moderna de Baudelaire a los años sesenta)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hauser, A. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Hegel, W.F. *Estética: A arte clássica e a arte romântica*, vol. IV. Lisboa: Guimarães, 1972.
- Hocke, G. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva.
- Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism (History, Theory, Fiction)*. Nova York e Londres: Routledge, 1995.
- Jameson, F. *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- Kaplan, E.A. (org.) *O mal estar no pós-modernismo. Teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- Lipovetski, G. *L'ère du vide (Essais sur le individualisme contemporain)*. Paris: Gallimard, 1983.
- Lyotard, J.-F. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Messerli, D. (ed.) *"Language" Poetries, An Anthology*. Nova York: New Directions, 1984.

- O'Hara, F. *Selected Poems*. Londres: Penguin, 1994.
- Ovídio. *As metamorfoses* (trad. de David Jardim Júnior). Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- Paz, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Perloff, M. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- Picó, J. (org.) *Modernidad y Postmodernidad*. Madri: Alianza Editorial, 1988.
- Ricoeur, P. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- Roussel, R. *La vue*. Montreuil: Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- Russell, Ch. *Poets, Prophets and Revolutionaries (the literary avant-garde from Rimbaud through Postmodernism)*. Nova York e Oxford: Oxford U.P., 1985.
- Stevens, W. *Poemas* (trad. e introd. de Paulo Henriques Britto). São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

ANEXO

## **These Lacustrine Cities**

These lacustrine cities grew out of loathing  
Into something forgetful, although angry with history.  
They are the product of an idea: that man is horrible,  
    for instance,  
Though this is only one example.

They emerged until a tower  
Controlled the sky, and with artifice dipped back  
Into the past for swans and tapering branches,  
Burning, until all that hate was transformed into useless love.

Then you are left with an idea of yourself  
And the feeling of ascending emptiness of the afternoon  
Which must be charged to the embarrassment of others  
Who fly by you like beacons.

The night is a sentinel.  
Much of your time has been occupied by creative games  
Until now, but we have all-inclusive plans for you.  
We had thought, for instance, of sending you to the middle  
    of the desert,

To a violent sea, or of having the closeness of the others be air  
To you, pressing you back into a startled dream  
As sea-breezes greet a child's face.  
But the past is already here, and you are nursing some private project.

The worst is not over, yet I know  
You will be happy here. Because of the logic  
Of your situation, which is something no climate can outsmart.  
Tender and insouciant by turns, you see

You have built a mountain of something,  
Thoughtfully pouring all your energy into this single monument,  
Whose wind is desire starching a petal,  
Whose disappointment broke into a rainbow of tears.

## *Wet Casements*

*When Eduard Raban, coming along the passage,  
walked into the open doorway, he saw that it  
was raining. It was not raining much.*

Kafka, *Wedding Preparations in the Country*

The conception is interesting: to see, as though reflected  
In streaming windowpanes, the look of others through  
Their own eyes. A digest of their correct impressions of  
Their self-analytical attitudes overlaid by your  
Ghostly transparent face. You in falbalas  
Of some distant but not too distant era, the cosmetics,  
The shoes perfectly pointed, drifting (how long you  
Have been drifting; how long I have too for that matter)  
Like a bottle-imp toward a surface which can never be approached,  
Never pierced through into the timeless energy of a present  
Which would have its own opinions on these matters,  
Are an epistemological snapshot of the processes  
That first mentioned your name at some crowded cocktail  
Party long ago, and someone (not the person addressed)  
Overheard it and carried that name around in his wallet  
For years as the wallet crumbled and bills slid in  
And out of it. I want that information very much today,

Can't have it, and this makes me angry.  
I shall use my anger to build a bridge like that  
Of Avignon, on which people may dance for the feeling  
Of dancing on a bridge. I shall at last see my complete face  
Reflected not in the water but in the worn stone floor of my bridge.

I shall keep to myself.  
I shall not repeat others' comments about me.



## Worsening Situation

Like a rainstorm, he said, the braided colors  
Wash over me and are no help. Or like one  
At a feast who eats not, for he cannot choose  
From among the smoking dishes. This severed hand  
Stands for life, and wander as it will,  
East or west, north or south, it is ever  
A stranger who walks beside me. O seasons,  
Booths, chaleur, dark-hatted charlatans  
On the outskirts of some rural fete,  
The name you drop and never say is mine, mine!  
Some day I'll claim to you how all used up  
I am because of you but in the meantime the ride  
Continues. Everyone is along for the ride,  
It seems. Besides, what else is there?  
The annual games? True, there are occasions  
For white uniforms and a special language  
Kept secret from the others. The limes  
Are duly sliced. I know all this  
But can't seem to keep it from affecting me,  
Every day, all day. I've tried recreation,  
Reading until late at night, train rides  
And romance.

One day a man called while I was out  
And left this message: "You got the whole thing wrong  
From start to finish. Luckily, there's still time  
To correct the situation, but you must act fast.  
See me at your earliest convenience. And please  
Tell no one of this. Much besides your life depends on it."  
I thought nothing of it at the time. Lately  
I've been looking at old-fashioned plaids, fingering  
Starched white collars, wondering whether there's a way  
To get them really white again. My wife  
Thinks I'm in Oslo—Oslo. France, that is.

## As One Put Drunk into the Packet-Boat

---

I tried each thing, only some were immortal and free.  
Elsewhere we are as sitting in a place where sunlight  
Filters down, a little at a time,  
Waiting for someone to come. Harsh words are spoken,  
As the sun yellows the green of the maple tree. . . .

So this was all, but obscurely  
I felt the stirrings of new breath in the pages  
Which all winter long had smelled like an old catalogue.  
New sentences were starting up. But the summer  
Was well along, not yet past the mid-point  
But full and dark with the promise of that fullness,  
That time when one can no longer wander away  
And even the least attentive fall silent  
To watch the thing that is prepared to happen.

A look of glass stops you  
And you walk on shaken: was I the perceived?  
Did they notice me, this time, as I am,  
Or is it postponed again? The children  
Still at their games, clouds that arise with a swift  
Impatience in the afternoon sky, then dissipate  
As limpid, dense twilight comes.  
Only in that tooting of a horn  
Down there, for a moment, I thought  
The great, formal affair was beginning, orchestrated,  
Its colors concentrated in a glance, a ballade  
That takes in the whole world, now, but lightly,  
Still lightly, but with wide authority and tact.

The prevalence of those gray flakes falling?  
They are sun motes. You have slept in the sun  
Longer than the sphinx, and are none the wiser for it.  
Come in. And I thought a shadow fell across the door  
But it was only her come to ask once more  
If I was coming in, and not to hurry in case I wasn't.

The night sheen takes over. A moon of cistercian pallor  
Has climbed to the center of heaven, installed,  
Finally involved with the business of darkness.  
And a sigh heaves from all the small things on earth,  
The books, the papers, the old garters and union-suit buttons  
Kept in a white cardboard box somewhere, and all the lower  
Versions of cities flattened under the equalizing night.  
The summer demands and takes away too much,  
But night, the reserved, the reticent, gives more than it takes.

## *The Other Tradition*

They all came, some wore sentiments  
Emblazoned on T-shirts, proclaiming the lateness  
Of the hour, and indeed the sun slanted its rays  
Through branches of Norfolk Island pine as though  
Politely clearing its throat, and all ideas settled  
In a fuzz of dust under trees when it's drizzling:  
The endless games of Scrabble, the boosters,  
The celebrated omelette au Cantal, and through it  
The roar of time plunging unchecked through the sluices  
Of the days, dragging every sexual moment of it  
Past the lenses: the end of something.  
Only then did you glance up from your book,  
Unable to comprehend what had been taking place, or  
Say what you had been reading. More chairs  
Were brought, and lamps were lit, but it tells  
Nothing of how all this proceeded to materialize  
Before you and the people waiting outside and in the next  
Street, repeating its name over and over, until silence  
Moved halfway up the darkened trunks,  
And the meeting was called to order.

I still remember  
How they found you, after a dream, in your thimble hat,  
Studious as a butterfly in a parking lot.  
The road home was nicer then. Dispersing, each of the  
Troubadours had something to say about how charity  
Had run its race and won, leaving you the ex-president  
Of the event, and how, though many of those present  
Had wished something to come of it, if only a distant  
Wisp of smoke, yet none was so deceived as to hanker  
After that cool non-being of just a few minutes before,  
Now that the idea of a forest had clamped itself  
Over the minutiae of the scene. You found this  
Charming, but turned your face fully toward night,  
Speaking into it like a megaphone, not hearing  
Or caring, although these still live and are generous  
And all ways contained, allowed to come and go  
Indefinitely in and out of the stockade  
They have so much trouble remembering, when your  
forgetting  
Rescues them at last, as a star absorbs the night.

# Leaving the Atocha Station

The arctic honey blabbed over the report causing darkness  
And pulling us out of there experiencing it  
he meanwhile . . . And the fried bats they sell there  
dropping from sticks, so that the menace of your prayer  
folds . . .  
Other people . . . flash  
the garden are you boning  
and defunct covering . . . Blind dog expressed  
royalties . . .  
comfort of your perfect tar grams nuclear world bank tulip  
Favorable to . . . near the night pin  
loading formaldehyde. the table torn from you  
Suddenly . . . and we are close  
Mouthing the root . . . when you think  
generator homes enjoy leered  
The worn stool blazing pigeons from the roof  
driving tractor to squash  
Leaving the Atocha Station . . . steel  
infected bumps the screws  
everywhere . . . wells  
abolished top ill-lit  
scarecrow falls . . . Time, progress and good sense  
strike of shopkeepers dark blood  
no forest you can name drunk scrolls  
the completely new Italian hair . . .  
Baby . . . ice falling off the port  
The centennial . . . Before we can  
old eat  
members with their chins  
so high up . . . rats  
relaxing the cruel discussion  
suds . . . the painted corners  
white . . . most aerial  
garment crow  
and when the region took us back  
the person left us like birds  
it was fuzz on the passing light  
over disgusted heads, far into amnesiac  
permanent house depot . . . amounts he can  
decrepit mayor . . . exalting flea

for that we turn around  
experiencing it is not to go into  
the epileptic prank forcing bar  
to borrow out onto tide-exposed fells  
over her morsel, she chasing you  
and the revenge he'd get  
establishing the vultural over  
rural area cough protection  
murdering quintet. . . Air pollution terminal  
the clean fart genital enthusiastic toe prink album serious  
evening flames  
the lake over your hold . . . personality  
lightened . . . roar

You are freed  
                  including barrels  
head of the swan   forestry  
the night and stars fork  
That is, he said  
                  and rushing under the hoops of  
equations probable  
                  absolute mush   the right  
entity        chain store       sewer opened their books  
                  The flood dragged you  
                  I coughed to the window  
last month:   juice, earlier  
like the slacks                   to be declining  
                  the peaches               more  
                  fist  
sprung expecting the cattle  
false loam                   imports  
                  next time around

### Resumo:

“John Ashbery: um módulo para o vento”

Viviana Bosi Concagh

O eixo do trabalho consiste na tradução e análise interpretativa do poema “Self-Portrait in a Convex Mirror” (1975), de John Ashbery, poeta norte-americano contemporâneo. Encontro na sua poesia uma densa matriz, ao tratar problemas centrais da arte deste fim de século, tais como as dificuldades na correspondência entre o eu e sua representação, instante e sucessão temporal, experiência e sentido, identidade e alteridade. Proponho-me a apresentar uma leitura desse autor que nos faça refletir sobre a subjetividade contemporânea e nos conduza, a partir da poesia, a interrogar a natureza da cultura de nosso tempo.

Começo por levantar as dificuldades de leitura, tendo em vista a sua desconfiança em relação à perspectiva fixa: Ashbery problematiza a apreensão da realidade em seu constante devir. A seguir, procuro situar a obra do poeta na poesia moderna, pesquisando relações com a tradição norte-americana, discutindo vínculos com o Surrealismo, levantando e problematizando estas e outras correspondências. Faço também uma introdução geral à sua obra, realçando traços recorrentes, e buscando formas de caracterizá-la.

Considero “Self-Portrait” um intérprete da cultura, síntese desdobrável do presente. A partir dele, discuto a relação difícil entre imagem e sujeito, arte e vida, passado-presente-futuro, moderno e pós-moderno. Procuro as raízes do poema na crise da representação maneirista, pensando no quadro de Parmigianino (com quem dialoga o poema), assim como nas rupturas e continuidades da literatura a partir do Romantismo.

A arte de Ashbery tematiza o impasse entre movimento e forma, a vida e sua representação.