JOHN ASHBERY: TRÊS POEMAS

Daniel BENTO¹

RESUMO

O presente trabalho ocupa-se de três poemas de diferentes momentos da produção de John Ashbery (1927), procurando através deles abordar elementos do estilo desse importante poeta norte-americano.

Desde a década de 1950, John Ashbery (1927) integra o cenário da poesia norte-americana contemporânea. Se, por um lado, sua presença em meio século de produção e vinte livros de poemas é impossível de se questionar, por outro, é inegável também que o poeta tornou-se efetivamente “menos desconhecido” (Concagh, 1999, p.20) apenas com o livro *Self-portrait in a convex mirror* (1975), que lhe deu o Pulitzer, entre outros prêmios. E de lá para cá, Ashbery escreveu grande parte – a maior parte – de sua obra. Este trabalho pretende realizar uma breve abordagem do poeta através de três poemas de diversas épocas, posteriores ao *Self-portrait in a convex mirror*. São eles: “What is poetry” (de *Houseboat days*, 1977), “Bloodfits” (de *Your name here*, 2000) e “At north farm” (de *A wave*, 1984).

Polifonias de identidade

Uma característica marcante na poesia de Ashbery, que pode ser identificada em “What is poetry”, é a flutuação pronominal, ou o pronome

¹ Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

flutuante (floating pronoun). É fácil notar neste poema a flutuação entre “we” (nós), “they” (eles) e “you” (você ou vocês). O processo é marcado não apenas pela multiplicidade de pronomes, mas pelo fato de não se formar através deles uma identidade delimitada. Eles não se cristalizam, adquirindo assim capacidade de se fundir entre si. Como exemplo, a quem se refere “they” neste poema?

What is poetry

The medieval town, with frieze
Of boy scouts from Nagoya? The snow

That came when we wanted it to snow?
Beautiful images? Trying to avoid

Ideas, as in this poem? But we
Go back to them as to wife, leaving

The mistress we desire? Now they
Will have to believe it

As we believe it. In school
All the thought got combed out:

What was left was like a field.
Shut your eyes, and you can feel it for miles around.

Now open them on a thin vertical path.
It might give us – what? – some flowers soon?

(Extraído de *Houseboat days*, 1977)

Que é poesia

*A cidade medieval, com frisos
Dos escoteiros de Nagoya? A neve*

*Que veio quando quisemos que nevasse?
Imagens bonitas? Tentando evitar*

*Idéias, como neste poema? Mas nós
Voltamos a elas como a esposa, deixando*

*A amante que desejamos? Agora eles
Terão que acreditar*

*Como nós acreditamos. Na escola
Todo o pensamento foi penteado:*

*O que ficou era como um campo.
Feche os olhos, e você pode senti-lo por milhas.*

*Agora os abra numa fina trilha vertical.
Isso pode nos dar – quê? – umas flores logo?*

Ashbery já disse não ter noção muito clara de sua própria identidade (Concagh, 1999, p.75), aproveitando os pronomes como variáveis de uma equação. O resultado é uma espécie de solo que nos é freqüentemente tirado, um intercâmbio de pessoas que obscurece um sentido imediato do poema. Enfraquecendo-se a diferenciação entre nós, eles e você(s), indica-se uma impessoalidade. Ou melhor, talvez uma pessoalidade universal. Como se o “eu” nem existisse, ou como se pelo menos não existisse um “eu” que não pudesse ser também um outro, que não pudesse ser também um “eu”.

A perda de pontos de apoio na leitura de poemas de Ashbery não se

deve apenas a essa polifonia de identidade². A associação livre de idéias parece ter participação também, embora não seja aqui tão livre quanto no surrealismo. O automatismo não é pleno: Ashbery monitora sua escrita, mesmo sem planejá-la a priori.

Essa distração, o movimento da clareza à opacidade, faz-nos ter contato com uma conversa contínua, que nunca se encerra. A analogia à própria consciência fica explícita, ou ao diálogo interior incessante. Para demonstrar isso, é interessante verificar como se dá parte do processo de “What is poetry”, em que o autor utiliza, entre outras coisas, sua livre associação monitorada.

Reconstrução

Escoteiros em viagem que atrapalharam a visita de Ashbery à cidade de Chester (Inglaterra) e às suas fortificações. Escoteiros de Nagoya no elevador do Empire State Building, num lindo dia em que o poeta decide ir a seu topo, na época em que escreve “What is poetry”. Essa é a conexão original do início do poema, inimaginável.

Devemos nos perguntar se esse tipo de depoimento anedótico é fundamental para a leitura de um poema. Adorno aborda a questão e nos alerta para a confusão entre intenção e conteúdo na arte, exemplificando o assunto nas vanguardas do século XX, mencionando o erro de Pierre Boulez: deixar-se influenciar pelos paradigmas dos meios utilizados e as “instruções de uso”, como se estes já fossem a obra de arte (s.d., p.172, 173, 376).

Entretanto, tomando-se o cuidado de evitar tanto um autoritarismo do autor quanto um “somente para iniciados” vanguardista, talvez seja possível, de fato, extrair das informações de processo criativo algo que auxilie uma abordagem desse poema. Mesmo se tais informações fossem total-

² Termo aqui empregado em concordância com o conceito musical de “polifonia”, isto é, a sobreposição de entidades melódicas distintas.

mente descartáveis, ainda assim teriam nos direcionado ao oposto: o foco apenas na obra. Mas esse não parece ser o caso aqui: elas acrescentam efetivamente a uma leitura.

Ashbery escreveu “What is poetry” e “Ut pictura poesis is her name” sob a influência de sua vida acadêmica, quando alunos perguntavam-lhe “que são poemas?”, “por que é um poema?”, “por que não é?”. Ele encontrou uma maneira bem-humorada de trabalhar essas questões em “What is poetry”, um poema de interrogação e especulação. “They” refere-se aos professores, gerando algumas das poucas afirmações contidas no poema. Há conexão inevitável com outro elemento, a escola, onde o pensamento é “alisado” ou arrumado como que por um pente (no inglês, *to comb out*).

Assim como a transição entre pronomes é suave, o mesmo pode ser dito em geral sobre a transição de imagens e idéias. Elas se conectam entre si como que através de objetos comuns, *pivôs*³, processo que na verdade exprime o fluxo do pensamento livre, ou mesmo a fragmentação que se experimenta em sonhos. Os escoteiros são como uma ponte entre duas experiências diferentes. Mais perceptível talvez seja o efeito dos “frisos”, conexão entre a cidade medieval e os escoteiros de Nagoya, evidente no poema mesmo antes de qualquer informação exterior e complementar.

“Now they will have to believe it” provoca um corte, uma mudança de colorido. A ironia da definição da poesia num poema continua, mas as indagações diretas cessam e o encadeamento de imagens sofre um obscurimento, temporariamente. O *fade out* está presente mesmo antes de “shut your eyes”, que mais propriamente é, em experiência, um *fade in*: a noção de um campo, mas não a visão dele.

Que nos dá o foco “numa fina trilha vertical”? A poesia previsível, “flores”? É isso que Daniel Kane (1999, p.1) pergunta a Ashbery, que se limita a dizer que é possível entender assim o poema, se assim se quiser. Mas poderia ser ironia do poeta, apenas aceitar uma sugestão

³ Aproveitando-se, novamente da música, o conceito de acorde *pivô*: um acorde comum a duas tonalidades, que serve de intermediário na transição de uma para outra.

tão explícita no poema? Certamente, afinal Ashbery considera que não existe algo que não deva ser usado ao se escrever, e que as “flores” não estão no texto necessariamente para trazer à tona os desgastes da poesia.

Na mesma entrevista, o autor diz ter ouvido um casal dizer numa loja o último verso do poema, antes de escrevê-lo. Trata-se de um processo de escuta acidental ou superabundante (*overhearing*), importante na produção e na própria estética do autor, presente, pelo menos, em dois dos três poemas aqui abordados.

A auto-reflexão e a meta-poesia, evidentes em “What is poetry”, são duas características fundamentais da poesia madura de Ashbery, que começa a se insinuar talvez a partir de *The double dream of spring* (1970).

Primeira leitura versus interpretação estável: um exemplo de oposição inexistente

Viviana Bosi Concagh considera “a abertura à experimentação de Ashbery e sua recusa a uma reflexão fechada” (1999, p.72) elementos de atração de sua poesia sobre os “language poets”. *The Tennis Court Oath* (1962) talvez seja, em sua produção, a ligação mais direta com esses poetas cujo desmontar e reconstruir da língua são algumas características fundamentais. Entretanto, não foi a última vez em que nele se leu aspectos dessa natureza. Ao se procurar mesmo aquilo que é mais recente e, portanto, menos analisado do autor, pode-se notar características que se relacionem a essa questão.

Bloodfits

As inevitable as a barking dog, second-hand music
drifts down five flights of stairs and out into the street,
adjusting seams, checking make up in pocket mirror.

Inside the camera obscura, jovial as ever,
dentists make all the money. I didn't know that then.
Children came out to tell me, in measured tones,
how cheap the seaside is, how the salt air reddens cheeks.

Violently dented by storms, the new silhouettes
last only a few washings.
Put your glasses on and read the label. Hold that bat.
He'd sooner break rank than wind.
He's bought himself a shirt the color of Sam Rayburn Lake,
muddled ocher by stumps and land practices. Picnicking prisoners
never fail to enjoy the musk that drifts off it
in ever-thickening waves,
triggering bloody nostalgia
for a hypotenuse that never was.

(Extraído de *Your name here*, 2000)

Afins de sangue

*Inevitável como um cachorro latindo, música de segunda
fluindo cinco jogos de escadas abaixo, para a rua,
arrumando a barra, conferindo a maquiagem no espelho.*

*Dentro da câmara obscura, jovial como sempre,
dentistas ganham seu dinheiro. Eu então não sabia disso então.
Crianças vieram me avisar, em tons medidos,
o quanto o litoral é barato, como o ar salgado cora as bochechas.*

*Entalhadas violentamente por tempestades, as novas silhuetas
duram apenas algumas lavagens.*

*Ponha seus óculos e leia o rótulo. Pare com esse bastão.
Ele desapoiaria antes de ventar.
Ele comprou uma camisa na cor do lago Sam Rayburn,
ocre dissipado por podas e uso da terra. Prisioneiros em piquenique
nunca deixam de apreciar o almíscar que exala
em ondas que encorpam,
desencadeando nostalgia sangrenta
por uma hipotenusa que nunca foi.*

Qual o sentido de se ler um poema, se não há sentido nele? Esta é a pergunta que Charles Simic faz no *The New York review of books* (2000, p.5). Logo em seguida, responde: “é agradável e mesmo poético fazer uma caminhada sem destino em mente numa cidade estranha e terminar se perdendo” (idem).

Talvez “Violently dented by storms, the new silhouettes last only a few washings” seja a melhor expressão do que Simic nos diz. Uma construção estruturalmente tão simples, uma chance tão grande de que nela nos percamos. É difícil contemplar aqui uma imagem, reconstruir uma idéia, ou mais, ter pelo menos a *sensação* de reconstrução. Há, ao mesmo tempo, intensidades e ênfases subentendidas, difíceis de se determinar, pelo contexto global. Uma desconexão breve parece ser seu projeto, o leitor pode facilmente ter a impressão de ter perdido alguma coisa, de ter pegado o assunto no meio de sua discussão (em associação ao *overhearing* de Ashbery). E, neste breve lapso, pela ausência total do lugar-comum, estranha-se a própria língua, então, automaticamente revigorada.

Talvez esta seja apenas uma primeira leitura do trecho (e, de certa forma, do poema), que corre o risco de ser destruída pelas leituras seguintes, mais preparadas ou avisadas. Estas, tendendo à estabilidade, apagam possivelmente a primeira impressão de nossa memória; fazendo com que a “cidade” de Simic não seja mais tão estranha assim.

Uma mulher (possivelmente), jogos de escadas, dentistas ganhando dinheiro, litoral, silhuetas que não resistem a lavagens (lavanderia?), um lago no Texas e prisioneiros em piquenique. Temos muitas idéias que podemos associar, com diferentes graus de comodidade. Entretanto, por mais que crianças e bastão se relacionem (“stickball”) – assim como silhuetas e detalhes de uma camisa, camisa e lavagem –, a tendência é não conseguirmos reunir as diversas idéias numa relação bem estabelecida. Podemos construir fragmentos, agrupamentos de idéias; mas com relação ao todo, não se consegue chegar a ele através desses elementos.

Com isso, a “primeira leitura” parece então resistir, obrigando-nos a continuar com ela. A estranheza permanece e a surpresa da poesia ganha do nosso hábito divinatório, do impulso de cruzá-la com revelação ou verdade filosófica.

Consciência *versus* fenômenos externos

Em contraste, “At north farm” mostra-nos Ashbery criando um ambiente de ambigüidades menores, um poema de idéias. Duas estrofes, seis e oito versos. Cada uma reflete duas cenas distintas, relacionadas.

At north farm

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 will he know where to find you,
Recognize you when he sees you,
Give you 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?

(Extraído de *A wave*, 1984)

*Na fazenda norte*⁴

*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
Que a tigela de leite seja posta lá fora à noite,
Que pensemos nele, às vezes,
Às vezes e sempre, com sentimentos ambíguos?*

⁴ Tradução de Viviana Bosi Concagh. In: _____. op. cit. pp. 96-7.

Um movimento deliberado, inflexivelmente determinado (e intensificado) pela lucidez das imagens traçadas e pela indefinição de “alguém” e de “algum”, gera um efeito impressionante de ansiedade na primeira estrofe. Esse movimento é brechado nos seus últimos três versos, nas interrogações que repetem insistentemente “you” (três vezes). Fazem elas o mesmo em relação a “he” (“ele”). Mesmo assim, o efeito de ansiedade continua, em parte agora pela indefinição de “onde” (“where”) e “quando” (“when”). Mas “someone” (“alguém”), ao que parece, torna-se “he”. Torna-se pessoal, relacionando-se repetitivamente com “you”, também pessoal. A opacidade das partes converte-se em clareza e a clareza de imagens transforma-se em opacidade.

Tem-se após, na segunda estrofe, uma idéia infértil mas abundante de estabilidade. A tigela de leite à noite refere-se ao folclore nórdico, supostamente propiciando fartura. Novamente, uma pergunta muda o tom do poema, mas desta vez o processo é diferente: os primeiros versos da segunda estrofe são estáticos, em contraste com a anterior. Entretanto, justamente pela oposição entre movimento irascível, primeira estrofe, e alvo passivo, segunda, a ansiedade continua. Como as superstições, esse poema parece tratar da ansiedade perante as contingências, da neutralização de vetores de força, seja de forma direta ou indireta. É o que sua última pergunta sugere.

Longe de se pretender firmar uma imagem global da produção extensa e complexa de Ashbery através de apenas três pequenos poemas, procurou-se neste trabalho, por meio dos mesmos, apontar determinados aspectos fundamentais de sua produção. Há, nesse sentido, muito em comum entre eles, apesar de cada um poder destacar mais abertamente determinadas questões. “What is poetry” é exemplo consistente da associação tênue de fragmentos imagéticos, da conversa interior e das indeterminações do “eu”, pertinentes em Ashbery. “Bloodfits” destaca a importância dos pensamentos fugazes, das quebras de fluxo, da distração, do cuidadoso evitar de pontos de apoio e da rede de familiaridades que de maneira alguma se fundem, evitando-se o lugar-comum. “At north farm”, por sua vez, revela a

capacidade nem sempre aparente do poeta de lidar com a clareza de imagens, gerando, mesmo assim, opacidades. Ao mesmo tempo, assinala a tensão entre seus próprios movimentos internos diferentes. E, num certo sentido, demonstra aquilo que o próprio autor salienta como núcleo de sua produção (Concagh, 1999, p.102): a consciência individual em confronto com as contingências, os fenômenos externos.

ABSTRACT

BENTO, Daniel. John Ashbery: three poems. *Temporis(Ação)*. Goiás, v.1, n.7, Jan/Dez. 2003.

This present text deals with three poems from different moments of John Ashbery's (1927) oeuvre, in order to approach stylistic elements of this important American poet.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, s.d.

BROGAN, Terry V. F. (Ed.) *American poetry*. The Princeton handbook of multicultural poetry. Princeton; New Jersey: Princeton university press, 1996. pp. 23-41.

CONCAGH, Viviana Bosi. *John Ashbery: um módulo para o vento*. São Paulo: Edusp, 1999.

KANE, Daniel, Ashbery, John. *Daniel Kane interviews the poet John Ashbery*, February 22, 1999. Poets on Poetry, mar. 1999. Internet: http://www.writenet.org/poetschat/poetschat_jashbery.html

PERLOFF, Marjorie. *Normalizing John Ashbery*. Jacket magazine. Sydney, no. 02, jan. 1998. Internet: <http://www.jacketmagazine.com/02/perloff02.html>

SIMIC, Charles. *Tragicomic soup*. The New York review of books. New York, vol. 47, no. 19, 30 nov. 2000.

Internet: <http://www.nybooks.com/nyrev/WWWfeatdisplay.cgi?20001130008R>

TRANter, John. *Three John Ashberys*. Jacket magazine. Sydney, no. 02, jan. 1998. Internet: <http://www.jacketmagazine.com/02/3jas.html>

TRANter, John, ASHBERY, John. *John Ashbery interviewed by John Tranter*, New York city, 20 April 1985. Jacket magazine. Sydney, no. 02, jan. 1998. Internet: <http://www.jacketmagazine.com/02/jaiv1985.html>

. *John Ashbery interviewed by John Tranter (II)*, May, 1988. Jacket magazine. Sydney, no. 02, jan. 1998. Internet: <http://www.jacketmagazine.com/02/jaiv1988.html>

VENDLER, Helen H. *Soul says: on recent poetry*. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard university press, 1995. pp. 130-140.