



UNIVERSIDADE da MADEIRA

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS E GERMANÍSTICOS
MESTRADO EM CULTURA E LITERATURA ANGLO-AMERICANAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
LITERATURA NORTE-AMERICANA

Uma maneira de *ver* e *ler* John Ashbery
em *Houseboat Days*

Susana da Silva Gregório

FUNCHAL

2006

820(73)

GRE uma

+ c

T/M

60523



UNIVERSIDADE da MADEIRA

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS E GERMANÍSTICOS
MESTRADO EM CULTURA E LITERATURA ANGLO-AMERICANAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
LITERATURA NORTE-AMERICANA

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SECTOR DE DOCUMENTAÇÃO
E ARQUIVO

Uma maneira de *ver* e *ler* John Ashbery
em *Houseboat Days*

Orientador: Professor Doutor Mário Carlos Fernandes Avelar

Mestranda: Susana da Silva Gregório

FUNCHAL

2006

Agradecimentos

Esta dissertação só foi possível graças à colaboração, apoio e incentivo de pessoas, que de forma amiga e desinteressada, estiveram connosco. A todos eles expressamos o nosso agradecimento.

Em primeiro lugar, o nosso reconhecimento é dirigido ao Professor Doutor Mário Avelar, da Universidade Aberta, pelo acompanhamento e disponibilidade desde sempre manifestados, permitindo, assim, minorar a distância geográfica e facilitando a nossa comunicação. Agradecemos o rigor científico, a promoção da autonomia demonstrados na orientação deste trabalho e o incentivo fundamentais para a progressão do mesmo.

Aos professores deste Curso de Mestrado queremos expressar gratidão, pelos ensinamentos que em muito contribuíram para o nosso enriquecimento pessoal e académico, em especial à Professora Doutora Zina Abreu, da Universidade da Madeira, por toda a compreensão e por os actos de apoio visíveis.

Agradecemos igualmente ao Ashbery Resource Center pelo envio atempado de documentação com referências sobre o autor, que numa primeira fase do trabalho foram de extrema importância.

Às minhas colegas de Mestrado, em particular à Alice e à Ivete agradecemos a partilha de experiências.

Agradecemos ainda ao Centro de Ciência e Tecnologia da Madeira pela Bolsa Individual de Formação, que permitiu um maior aprofundamento da investigação.

À Mestre Ana Cristina Trindade, um agradecimento muito especial pelos aconselhamentos e sugestões sempre proveitosos favorecendo uma melhor articulação do discurso.

Ao Rui Barros agradecemos a sua generosidade, paciência e amizade constantes que tornaram possível este trabalho.

Finalmente, à nossa família, em particular à mana, que em muitas horas privámos da nossa presença, agradecemos a ajuda especial, interesse, acompanhamento e apoio imprescindíveis.

Abstract

John Ashbery is one of the most well-known poets of our time. He has lived in Paris in the 50s and during this period, a new literary group among others emerged. John Bernard Myers with the Tibor the Nagy Gallery in New York by publishing books by Ashbery, O'Hara, Kenneth Koch, promoted the *New York School of Poets*.

This group including James Schuyler demonstrated to have a cultural link conferring hereby a strong identification between them.

Through their innovative writing, collaboration and his close relationship to abstract painters, the *New York School of Poets* would remarkably start a new set of rules, rejecting the old forms and creating new ones. They put aside all that had been established showing that nothing has a permanent basis. These poets prove to be *avant-garde* artists, bringing up a new attitude towards the artistic life.

There is an intense creative process while writing or painting for there is a close connection with both the painters shown quite distinctively in their poetry. There is a mixture between all forms of Art and the act of producing writing for them.

Long-term with John Ashbery's career innumerable poetical works have been written and brought out to the readers by the literary critics, who would either admire or loathe his poetry, due to "Ashbery's difficult writing". It was only in 1975 that he achieved recognition when winning three major prizes with *Self Portrait in a Convex Mirror*. Until then his poetry had received little critical consideration. However his extensive career still produces controversy, what eventually makes him and his work unique.

Ashbery created a new type of writing, playing continuously with a spontaneous hybrid form, disjunctive sentences, without any syntactical coherence, mixing permanent forms, adding different ways of punctuating, filling up the succession of events as he goes on writing. As it is brought forward in this dissertation through the analysis of some poems in *Houseboat Days*, written in 1977, namely "Houseboat Days", "Pyrography", "Syringa", "On the Towpath", "And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name", "The Other Tradition", "Daffy Duck in Hollywood" and "Fantasia on 'The Nut-Brown Maid'".

John Ashbery as shown in this dissertation follows along through an experimental writing path that he himself made up as his own style. The use of unclear pronoun references, the way he suppresses names, (hence he names nothing objectively), the irony, the juxtapositions, sentences fragments, clichés, wordiness, the signifier that is never the significant, unattributed quotations, among other things, all these aspects make him so interesting and rather fascinating in such a way that enjoying his writing is inevitable.

The way his poems free-flow is also relevant they may even be compared to the dream structure, for the set where everything happens may be dissolved ongoing with something else.

A matter of general interest in Ashbery's poetry is his desire to communicate. As far as communicating goes still along with his writing this poet intends to bring something new, unknown to his readers.

The analysed poems show side by side his unusual writing together with his highly original and creative ideas, which make him absolutely new till nowadays, giving the reader, on one hand the sense of confusion, on the other hand, an open field of interpretations.

Índice

Agradecimentos.....	ii
Abstract.....	iii
Introdução.....	3
1 - John Ashbery num Contexto Literário.....	6
1.1. - Os quatro poetas da <i>New York School</i>	6
1.2. - O movimento <i>Avant-Garde</i>	20
1.2.1. - Ashbery e a <i>Avant-Garde</i>	33
1.3. - A relação da poesia com a pintura.....	43
2 - A Escrita Experimental de John Ashbery em <i>Houseboat Days</i>	58
2.1. - John Ashbery e a sua produção literária.....	58
2.1.1. - A recepção crítica e literária de John Ashbery.....	60
2.2. - Os limites da linguagem de Ashbery.....	68
2.3. - A ironia na linguagem poética de Ashbery e a escolha de os seus títulos... ..	71
2.4. - Ashbery e os seus vários sujeitos.....	75
2.5. - A <i>misrepresentation</i> em “Houseboat Days”, “Pyrography” e “Syringa” ...	86
2.6. - A estrutura onírica em “On the Towpath” e “Pyrography”.....	99
2.7. - A comunicação em “And <i>Ut Pictura Poesis</i> Is Her Name”, “Pyrography”, “The Other Tradition”, “Daffy Duck in Hollywood” e “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’”.....	110
Conclusão.....	120
Bibliografia.....	125

À memória de meu Pai

“Meaning is nowhere *bound* to the
orbit of purpose, intention, or utility”.
(Kelly ed., 2000: 163)

Introdução

John Ashbery, um dos poetas mais consagrados do panorama literário americano, autor de mais de vinte livros de poesia, considerado um fenómeno cultural, um cronista do nosso tempo, pode ser considerado um visionário da nossa era. Apesar do seu reconhecido prestígio, o primeiro contacto que estabelecemos com o autor foi recente, quando, a título de curiosidade e despreocupadamente, lemos alguns dos seus poemas. Ficámos, então, imediatamente presas ao coloquialismo, (uma justificação possível para o título da dissertação), e o desejo de querer ler e perceber este autor, de uma forma mais, rigorosa, suscitou-nos interesse. De imediato pensámos que poderia ser uma tarefa demasiado árdua, mas também, pelo desafio, decidimos, talvez ingenuamente, trabalhar e investigar o autor.

Estamos conscientes de que a “dificuldade”, que tantos críticos apontam na sua poesia, que inicialmente nos atraiu, poderá acompanhar-nos ao longo desta dissertação. Contudo, estudar John Ashbery confere um prazer enorme, não só porque pesquisamos, analisamos e interpretamos as mensagens que consideramos implícitas nos seus poemas, mas também, por este ser um trabalho analítico que se prende com a análise de uma escrita que, por ser tão eloquentemente experimental, nos fascina, ou pelo menos não nos deixa indiferentes.

A escolha de *Houseboat Days* está intimamente ligada ao facto de, apesar de a obra ter sido escrita há quase trinta anos, continuar a surpreender-nos pela sua genialidade e pelo seu carácter inovador, principalmente para a época a que se reporta. Assim, serão objecto de análise nesta dissertação poemas como “Houseboat Days”, “Pyrography”, “Syringa”, “On the Towpath”, “And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name”, “The Other Tradition”, “Daffy Duck in Hollywood” e, finalmente, “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’”, que escolhemos por considerarmos que espelham a singularidade e magnitude da sua escrita. Tentaremos abordar estes poemas sob múltiplas perspectivas, recorrendo aos contributos de críticos literários consagrados, e que admiramos pelo trabalho rigoroso e sério que devotaram à análise da escrita de Ashbery.

Ao situarmos Ashbery num contexto literário, neste primeiro capítulo, torna-se pertinente reverter para o ambiente que se vivia na América dos anos cinquenta do século

passado, e, por conseguinte, para os movimentos e grupos artísticos emergentes neste período. Com efeito, a *New York School of Poets* engloba um estudo acerca da amizade, da colaboração artística, e de um regozijo de se estar vivo e de ser-se novo num momento onde a criatividade era levada ao limite. Neste ponto inicial, exploraremos não só a origem e a razão que levou a designar este grupo de quatro poetas, John Ashbery, James Schuyler, Kenneth Koch e Frank O'Hara, de *New York School of Poets*, mas também as incongruências a que este rótulo estava sujeito. Com a sua associação ao Expressionismo Abstracto, e aproximação à chamada segunda geração da *New York School of Painters* que, tal como a primeira, enveredaram por uma pintura abstracta, uma *action painting*, verificaremos de que forma se honraram os princípios deste movimento das artes plásticas. A fim de esclarecer a ligação cultural de estes quatro poetas, procuraremos delinear os trajectos de vida de cada um, os sítios que frequentaram e as experiências que partilharam, procurando estabelecer características comuns que os uniam enquanto grupo.

Não podemos referir-nos à *New York School of Poets* sem fazer uma abordagem, de carácter geral, à *avant-garde*. Assim, no segundo ponto deste capítulo, propomos a tarefa de definir o progressivo “movimento” *avant-garde* dos primórdios em que se associava a um termo militar, até ao século XX. Interrogamo-nos sobre o seu conceito, e de que forma se conceptualizou o termo. A este respeito subscreveremos Konstalanetz quando afirma: “One explanation for why avant-garde works should be initially hard to comprehend is not that they are intrinsically inscrutable or hermetic but they challenge the perceptual procedures of artistically educated people; it is their nature to forbid easy access or easy acceptance.” (Kostelanetz, 1982: 4) Tendo sido Ashbery um poeta *avant-garde*, tornar-se-á relevante referirmo-nos ao seu posicionamento face à mesma, assim como à rejeição dos parâmetros definidos pelo *New Criticism*. Por último, e de forma a finalizar este primeiro capítulo, parece-nos importante mencionar, em “A relação da poesia com a pintura”, a interligação entre estes dois tipos de arte, abordando de igual modo a definição histórica de arte moderna.

No segundo capítulo, indagaremos alguns aspectos da escrita experimental deste autor, quer com recurso a alguns críticos literários quer através dos poemas, de modo a ilucidar, com o maior rigor possível, aspectos importantes e recorrentes da sua escrita.

Dedicaremos o segundo ponto deste capítulo ao uso inesperado que Ashbery faz da linguagem, remetendo, para uma pluralidade de sentidos que a sua poesia evoca, e, para nenhum em particular. Analisaremos a forma libertadora que faz uso da sua linguagem e que culmina num estilo que para o leitor pode ser, simultaneamente, fascinante ou deturpador de significado.

Ashbery é por vezes acusado de ser um poeta que faz um uso constante da ironia. Analisaremos, portanto, de que forma a ironia se encontra presente nos seus poemas, nomeadamente no ponto subsequente, onde incluiremos uma reflexão sobre a escolha que Ashbery faz dos títulos dos seus poemas que nem sempre se encontram directamente relacionados com o conteúdo temático do mesmo.

Analisaremos, através dos seus poemas, em “Ashbery e os seus vários Sujeitos” o poliptoto, figura de estilo recorrente na escrita de Ashbery, que se prende com a indefinição do sujeito, com a utilização generalizada dos pronomes, tendo em consideração concepções filosóficas de sujeito poético, procurando definir qual destas concepções se poderá aplicar ao seu “eu poético”. Refira-se que, num período marcado pela repressão, a *misrepresentation* pode espoletar como forma de contornar a censura. Tendo como base a análise de Shoptaw, observaremos como os poemas “Houseboat Days”, “Pyrography” e “Syringa” *misrepresent*, ou seja, possuem um carácter deturpador. Faremos ainda uma abordagem de poemas como “Pyrography” e “On the Towpath à luz dos *hymn to possibility*, principalmente na forma como representam o próprio processo do sonho. Com efeito, num acto de fluidez os cenários surgem de repente, para imediatamente a seguir se dissolverem, tal como no sonho, surpreendendo o leitor desprevenido.

Por último, explanaremos em que medida os seus poemas poderão ser percebidos em termos de comunicação, objectivo a que Ashbery se propõe na sua poesia, procurando no leitor um papel obrigatoriamente activo, neste, e, em todo o processo literário.

1 - John Ashbery num Contexto Literário

1.1. - Os quatro poetas da *New York School*

“New York School are often figured as poets of fun, the excess of their writing and the jouissance of their social lives being taken as a kind of non-political protest at the puritanical conformism of the America 1950s.”
(Herd, 2000: 56)

Estamos em Nova Iorque, após a Segunda Guerra Mundial. Até então, a América tinha conhecido tempos bastante difíceis com a Grande Depressão. A recessão económica abalou profundamente o povo americano na sua auto-estima. A conjuntura económica-social desfavorável veio provar que os americanos estavam igualmente susceptíveis aos problemas da velha Europa. Durante a Segunda Guerra Mundial, com a derrota da França pelos Nazis, Paris deixara de ser o que até aí tinha sido, a Capital do Mundo da arte.

Com a vitória dos Aliados, a América renasce deste panorama negativo e um clima de paz regressa com um sentimento de contentamento e felicidade que parecia estar perdido. A arte começa, então, a assumir um papel de relevo, nomeadamente entre os imigrantes surrealistas que percepcionavam Nova Iorque como palco onde podiam florescer movimentos *avant-garde*. É nesta altura que emerge o Expressionismo Abstracto através de influências europeias e da tendência para a abstracção. Intimamente ligado a este movimento, surge a chamada *New York School of Poets*, da qual faziam parte John Ashbery, Frank O’Hara, Kenneth Koch e James Schuyler.

John Bernard Myers, director da *Tibor de Nagy Gallery*, recorreu à já existente *New York School of Painting* para estimular uma *New York School of Poets*, na esperança de que este último grupo obtivesse a notoriedade já alcançada pelos pintores: “It was here that the poets were validated as part of the avant-garde enterprise; it was here that a concord among poets and painters enjoyed a practical demonstration.” (Lehman, 1999: 20) Myers uniu os poetas Frank O’Hara, John Ashbery e Kenneth Koch com os pintores Larry Rivers, Jane Freilicher e Nell Blaine, tendo publicado edições limitadas de *chapbooks*. Estas publicações tiveram início em 1952 com *A City Winter*, de Frank O’Hara, seguido de

Poems, de Kenneth Koch e, um ano depois, *Turandot* e *Other Poems*, de John Ashbery. Para todos estes poetas, estas foram as suas primeiras publicações. Em 1954, Myers publicou *Semi-Colon*, coligindo as últimas experiências poéticas destes autores.

Para além de responsável por estas publicações, Myers também demonstrou ser um acérrimo defensor da *avant-garde*, divulgando as produções artísticas na sua galeria e incentivando a parceria entre poetas e pintores: “It was the pleasure of being on the secret, among the select, in the know, ahead of the game: the pleasure of being avant-garde”. (*Ibidem*: 22)

À imagem de todas estas publicações, com um intuito, não de alcançar audiência, mas pelo prazer de se ser *avant-garde*, Myers também contribuiu para que fossem representadas peças de teatro como, *The Heroes*, de John Ashbery, *Red Riding Hood*, de Kenneth Koch, *Try! Try!*, de Frank O’Hara, *Presenting Jane*, de James Schuyler, *The Lady’s Choice*, de Barbara Guest, e *The Bait*, de James Merrill. Uma vez mais, está patente o acto de produção conjunta, pois todas estas peças de teatro tiveram a colaboração de pintores como Nell Blaine, Grace Hartigan, Larry Rivers, Elaine de Kooning, Jane Freilicher e Al Kresch, na realização dos cenários.

John Myers foi, deste modo, responsável por esta ligação entre pintores e poetas, reunindo-os tanto na sua galeria como no teatro. Nunca deixando de acreditar nesta união, publica em 1969 uma antologia intitulada *The Poets of the New York School*.

Apesar de Nova Iorque ter passado a ser um centro cultural de extrema importância e de ter sido celebrada por pintores e escritores, para David Lehman a designação *New York School of Poets* parece ser de alguma forma incongruente, uma vez que a ligação deste grupo de poetas a esta cidade poderia ser vista como uma mera casualidade. À excepção de Frank O’Hara, nenhum dos poetas que fazia parte deste grupo era natural de Nova Iorque ou fez os seus estudos nesta cidade, chegando até a estar dela ausentes durante longos períodos.

Ashbery cresceu numa quinta perto de Rochester, em Nova Iorque, tendo ido viver para Paris em 1955, onde passou os dez anos seguintes, correspondentes ao período áureo da *New York School*. Por seu turno, Schuyler era natural da parte ocidental de Nova Iorque, perto de Buffalo. Tentava evadir-se da cidade sempre que lhe era possível, tendo ido viver

durante alguns anos com a família de Fairfield Porter, em Southampton. A maior parte dos seus poemas estavam embebidos dum cenário pastoral evocador de Long Island. Já Koch era de Cincinnati. Foi professor em Columbia, embora o seu trabalho como poeta tivesse florescido enquanto vivia em Paris e Florença com a sua mulher, durante os anos cinquenta. Nos seus poemas, Koch descreve uma América irreal, fruto do seu imaginário. Tal como David Lehman terá afirmado: “The setting of his poems, such as “The Circus” and “The Railway Stationery,” is an America that doesn’t exist except in Koch’s vivid imagination.” (*Ibidem*: 26) Como se pode observar, nem para Schuyler nem para Ashbery nem mesmo para Koch, a América era um tema prático recorrente.

Só Frank O’Hara remete a sua poesia para o espaço geográfico e cultural específico de Nova Iorque, embora sem se diluir na massa urbana anónima. Paradoxalmente, considera esta cidade um local que favorece o encontro das pessoas e a criação de laços de amizade. Terence Diggory, todavia, afirma: “just as a communitarian vision begins to open up, however, Ashbery distances himself by claiming that the ‘New York’ quality he describes is specific to O’Hara’s verse, and does not justify application of the term ‘New York School’ to ‘widely dissimilar poets.’” (Diggory & Miller, 2001: 16) Para David Lehman este facto poderá justificar suficientemente a utilização do termo *New York School*.

Por seu turno, John Ashbery mostra renitência em aceitar este rótulo, considerando que esta foi uma mera designação dada a este grupo de poetas, já que a cidade escolhida seria para ele apenas um *anti-place*; o mentor deste termo foi sem dúvida Myers. Ashbery considera que “New York had little to do with it.” (Lehman, 1999: 27) Tudo isto se resume ao facto de três colegas, Koch, Ashbery e O’Hara, terem estudado em Harvard. Encontraram-se lá e começaram a escrever poesia, com o sentimento comum de que: “modern French poetry, modern music and modern painting seemed much more congenial to us than the American and English poetry we knew.” (*Ibidem*)

O crítico de dança Edwin Denby refere que a *New York School* surgiu em oposição à *School of Paris*, que herdou o nome de escolas antecessoras *School of Florence and Venice*. Segundo Denby, esta designação foi criada como uma homenagem às pessoas que “de-provincialized American painting”. (*Ibidem*: 28) Tal facto não teria acontecido devido

à cidade ser o tema central dos poemas, mas sim porque era lá que o fenómeno ocorria. Em “The Instruction Manual”, poema do primeiro livro de Ashbery, *Some Trees*, publicado em 1956, o autor remete para um desejo de evasão dum escritório monótono em Nova Iorque; tal facto pode provar que o uso deste termo acabou por ser interiorizado e, uma vez aceite pelo vocabulário crítico, não foi questionado.

Da mesma forma que se coloca a questão de saber se efectivamente a expressão será a mais adequada, críticos literários levantam a dúvida de se poder considerar ser esta uma escola ou não. Segundo Terence Diggory e Stephen Paul Miller, as vidas dispersas destes poetas parecem não justificar esta designação. Contudo, William Watkin acredita que existe um tecido cultural que acaba por ligar os quatro poetas num grupo. Três destes quatro poetas prestaram serviço militar nas Forças Armadas durante a II Guerra Mundial: Koch no exército, O’Hara e Schuyler na marinha. Esta experiência de guerra fê-los desejar a paz e um regresso a uma vida civil. Vivenciaram, posteriormente, um clima de euforia intelectual que lhes permitiu acreditarem na *pursuit of happiness*, uma busca da felicidade, que surge associada a uma vontade e a um desejo de uma nação a caminho da prosperidade: “Poetry was the music of Orphic praise or it was nothing. The aim was not to upbraid the reader but to communicate aesthetic experiences that stand in relation to poetry as the phrase ‘pursuit of happiness’ stands in relation to the Declaration of Independence.” (*Ibidem*: 32)

Esta geração pós II Guerra Mundial considera a procura da felicidade como um direito inalienável. O clima de vitória, a derrota do Fascismo e a sobrevivência à Grande Depressão, como acima foi referido, direccionaram a América para um quadro social, político e económico que favorecia um ambiente liberto de tensões, propício ao aparecimento das artes, como se de uma recompensa por se ter ganho a guerra se tratasse. Entre os sectores académicos, uma nova abordagem crítica terá impacto, a psicanálise freudiana, a qual se reflectia também nestes poetas: “the work of the New York Poets was haunted by Freudian daydreams and nightmares.” (*Ibidem*: 34)

Os quatro poetas acima referidos entregaram-se a projectos de *avant-garde*, continuando a escrever em colaboração com os pintores, com objectivos puramente artísticos. Sentiam que o valor de um poema assentava, não na nobreza de sentimentos que

poderiam estar por detrás da sua realização, mas sim no prazer que este dava ao leitor ao ser lido. Segundo eles, a poesia não teria necessariamente que estar limitada pela experiência de vida do poeta, devendo, em contrapartida ser uma composição com métodos linguísticos inovadores.

A poesia não se confundiria com a vida, mas sugeriria, de uma forma estética, a liberdade e a procura da felicidade. Esta procura incessante projecta-se, de uma forma bem patente nos poemas da *New York School*. Mais do que qualquer outro dos seus colegas, Ashbery, na sequência de uma tradição romântica, busca um estado de felicidade através da arte. Segundo Lehman, um defensor desta leitura: “In their treatment of themes of happiness, pleasure and joy, the last conceived as a state of creative inspiration, the New York School was another new manifestation of the Romanticism.” (*Ibidem*: 35)

Com o Romantismo do início do século XIX sentimentos como felicidade, alegria, contentamento e prazer constituíam objectivos a atingir para poetas como Wordsworth e Coleridge. Em contrapartida, para os poetas da *New York School*, alegria era sinónimo de imaginação. Como estetas, esperavam da arte aquilo que os intelectuais esperavam da política ou da religião. Não se limitavam a acentuar os aspectos positivos e a anular os negativos:

“As good as Schuyler is at capturing a moment of warmth and comfort, or O’Hara one of buoyancy and glee, or Koch one of orgasmic delight, or Ashbery one of spiritual exaltation, there is an air of profound sadness in Schuyler, of melancholy in O’Hara, of incurable nostalgia in Koch, and of wry resignation in Ashbery.” (*Ibidem*: 37)

O que os poetas aspiravam não era deste modo um patamar de felicidade que parecesse artificial, mas uma nova forma de escrita que, por sua vez, permitisse uma incursão na subjectividade sem incorrer em sentimentalismo. Tal perspectiva tornou-se, por vezes, uma tarefa difícil devido às circunstâncias de vida adversas. Schuyler sofreu de uma doença mental, tendo passado parte da sua vida adulta em instituições psiquiátricas. Esta experiência fá-lo descrever a felicidade de forma peculiar, como se pode observar em poemas como “Payne Whitney Poems”. Por seu turno, O’Hara vive com a sensação de que

ele próprio iria morrer cedo. O seu discurso aparece conotado com um certo desespero e até uma vontade de cometer o suicídio. Quando ainda frequentava a escola, escreveu no seu Diário “I often wish I had the strength to commit suicide, but on the other hand, if I had, I probably wouldn’t feel the need”. (*Ibidem*: 38) Já Ashbery opta por outro caminho. Ao ir para Paris, isolou-se dos amigos, casa e família, compreendendo, então que, por se encontrar desempregado, a sua carreira era um jogo. Por fim, Koch arrisca, conferindo à sua poesia um carácter divertido que adopta, em detrimento da seriedade de outros poetas que considerava serem, muitas vezes, depressivos, admirando a ousadia de quem olha para o lado feliz da vida.

Como acima foi referido, três destes quatro poetas cumpriram serviço militar, o que lhes terá motivado um desejo de paz. Circunstâncias sociais originam o aparecimento das artes, num clima em que a busca da felicidade era tema fulcral dos poemas. Outro aspecto comum a três destes poetas era a ligação com o mundo das artes plásticas, visto terem sido críticos de arte, curadores e terem também partilhado o seu quotidiano com pintores. Koch escrevia peças de teatro pelo prazer de poder partilhar o seu trabalho com os *New York Painters*, que se encarregavam de fazer os cenários para as peças. No entanto, ao contrário de Ashbery e Schuyler, para O’Hara a pintura fazia parte integrante, se não fundamental, da sua vida profissional.

O’Hara serviu, muitas vezes, de modelo para pintores como William de Kooning, Fairfield Porter, Larry Rivers, Jane Freilicher, John Bulton, Grace Hartigan, Philip Guston, Alice Neel, Elaine de Kooning e Alex Katz; todos eles gostaram de o retratar. O’Hara não se limitou, todavia, a posar para os pintores, intervindo activamente como crítico de arte. Trabalhou para a revista *Art News*, de 1953 até 1955 como curador associado. Entre 1952 e 1966, ano em que faleceu, trabalhou para o *Museum of Modern Art*, primeiramente, como assistente no *International Program* e posteriormente como curador. Organizou, igualmente, várias exposições para o museu e, estando na altura da sua morte, a elaborar uma retrospectiva de Jackson Pollock.

Schuyler esteve igualmente ligado a vários pintores, tanto no estúdio como nas galerias. Devido à sua estada em casa de Fairfield Porter, acabou, também ele, por ser

retratado pelo pintor. Schuyler foi funcionário do *Museum of Modern Art* e em 1955 começou, tal como O'Hara, a escrever para a *Art News*, função que cessou em 1975.

Ashbery estava em Paris, sem emprego, quando decidiu aceitar um trabalho como crítico de arte no *Herald Tribune*. Foi editor executivo da *Art News* até 1972 e co-editou com Thomas Hess várias colectâneas de crítica de arte. Entre 1963 e 1966 foi editor da revista *Art and Literature*, e de 1980 a 1985 trabalhou na *Newsweek*. Em 1989, publicou *Reported Sightings*, uma colectânea das suas críticas de arte.

À semelhança de Barbara Guest, todos estes poetas trabalharam na *Art News*. Esta revista era considerada: “the house organ of abstract Expressionism and Tom Hesse’s taste and sensibility matched that of the poets – They were all in awe of the Kooning.” (*Ibidem*: 46)

Os quadros que estes poetas admiravam funcionavam, igualmente, para enriquecimento e inspiração das suas noções estéticas, o que fazia com que as suas críticas de arte tivessem um nível teórico mais profundo. Schuyler refere: “The first painter I ever knew was my stepfather. We didn’t get along. My favourite painter is Fairfield Porter, with whom I get along.” (McClathy ed., 1990: 257) Por seu turno, Ashbery considera o seu amigo Fairfield Porter como um grande pintor: “Porter was of course, only the latest of a series of brilliant know-nothings who at intervals have embodied the American genius, from Emerson and Thoreau to Whitman and Dickinson down to Wallace Stevens and Marianne Moore.” (*Ibidem*: 249)

Apesar desta admiração profunda por Fairfield Porter, Jane Freilicher era considerada a musa inspiradora por Schuyler e Ashbery. Já Frank O'Hara revia-se na chamada *Action Painting* de Franz Kline e Jackson Pollock: “It is the latter which is characteristic of Pollock, who was its agent, and whose work is its evidence. This creative insight is the greatest gift an artist can have, and the greatest burden a man can sustain...”. (*Ibidem*: 197)

Mais um aspecto comum a três destes poetas, à excepção de Schuyler, foi o facto de terem frequentado Harvard. Em Harvard deixara de prevalecer a concepção de uma universidade onde as entradas eram restritas a uma elite, tendo começado a vigorar um novo modelo. Judeus, como Koch, foram admitidos em números nunca antes vistos.

Católicos irlandeses, como O'Hara, e estudantes provenientes de classes trabalhadoras e veteranos de guerra, puderam igualmente entrar na instituição. Koch licenciou-se em 1948, Ashbery em 1949 e O'Hara em 1950, altura em que se começavam a operar essas transformações na universidade.

Ashbery foi o primeiro a entrar em Harvard, em 1945, com 18 anos, vindo da *Deerfield Academy*. Koch entrou no ano seguinte, já com 21 anos e veterano de combate. Depressa ambos ficaram amigos nas reuniões da Revista Literária de Harvard, intitulada *Advocate*. Koch entrou para o editorial da *Advocate* pouco tempo depois de estar em Harvard e propôs a Ashbery que fizesse parte da equipa que compunha a revista. Na altura, esta atravessava problemas financeiros e foi feito um donativo que em contrapartida proibia a permanência na revista de judeus, homossexuais e alcoólicos. Ironicamente, a maior parte das pessoas que fazia parte da *Advocate*, enquadrava-se num ou noutro perfil. Ashbery nunca se manifestou em relação à sua orientação sexual, embora três dos poetas da *New York School* fossem homossexuais. Ashbery acreditava que, se o mencionasse, nenhum heterossexual, incluindo Koch, o aceitaria, receando ser alvo de discriminação. Koch garantiu que Ashbery não era homossexual, ameaçando ele próprio despedir-se. Finalmente, acabou por conseguir que Ashbery fizesse parte da revista como escritor assíduo, fomentando-se desta forma a amizade entre ambos.

Em 1949, Ashbery conhece O'Hara na *Mandrake Book Shop*. Ashbery já o conhecia anteriormente pelos poemas e histórias que tinham sido publicados na *Advocate*. Enquanto esteve em Harvard, O'Hara era conhecido por dar grandes festas. Era bastante divertido e gostava de ser o centro das atenções. O facto de ser homossexual era do conhecimento de todos. Frank O'Hara perdeu o pai quando ainda frequentava a universidade. Durante esse período, David Lehman descreve-o como se estivesse: “in a soul-searching mood.” (Lehman, 1999: 54) A sua poesia era descrita com sendo portadora de uma causa nobre que justificava as dores da existência; era esta causa que o fazia querer continuar a viver, embora não quisesse ser escravo da vida.

Koch foi o primeiro a licenciar-se. Mudou-se para Nova Iorque em 1948 e foi viver para o mesmo prédio de Jane Freilicher, por quem nutria um interesse especial. Através de Freilicher, Koch conheceu outros pintores como Nell Blaine e Larry Rivers, todos eles

partilhando princípios estéticos de composição e estrutura. Além disso, todos tinham sido alunos de Hans Hofmann, tendo tentado absorver os princípios do Expressionismo Abstracto.

Tanto os poetas como os pintores viviam a vida de forma enérgica como se de um poema se tratasse, sempre em movimento e num contínuo processo de revisão. Cada um desejava prosseguir a vida com uma energia que conduzisse o trabalho e a distração a um processo contínuo: “It was understood that poets and painters formed the natural audience for each other’s work and that the audience’s role included that of participation.” (*Ibidem*: 55)

Em 1949, foi negada a Ashbery a admissão ao “University Graduate Program in English”; no entanto, acabou por ser aceite no “Columbia English Department” (*Ibidem*: 56) Este incidente acabou por ser o elo da sua ligação com Koch, devido ao facto de Ashbery ter ido viver para Nova Iorque. Koch apresentou-o aos seus novos amigos pintores e introduziu, desta forma, Ashbery no mundo da arte moderna.

É numa festa dada por Ashbery que O’Hara conhece Larry Rivers, com quem acaba por ter um relacionamento, “Rivers,... became O’Hara’s lover, collaborator and confidant”. (*Ibidem*: 57) O’Hara vivia sempre no limiar das suas emoções, por isso, transpunha para a sua poesia o grande entusiasmo e vitalidade que lhe eram próprios. Durante um longo período, a dúvida sobre o que é que O’Hara pudesse ter sido se não tivesse morrido perdurou. Apesar de toda a sua jovialidade, Koch não cedeu, no início, aos encantos de O’Hara, considerando até os seus poemas pouco sublimes e carregados de coloquialidade.

O escritor Joe Le Suer, que viveu com O’Hara durante 10 anos, fazia referência a O’Hara, Freilicher, Ashbery e Koch como pertencentes a uma escola, “like a high school clique” (*Ibidem*: 60), com um código de linguagem próprio, que só os eleitos poderiam decifrar.

Barbara Guest foi recrutada para a escola por Freilicher. Também Larry Rivers cedeu aos encantos da pintura, apesar de ser saxofonista. Ao observar Freilicher a pintar, operou-se nele uma mudança que o fez querer iniciar-se naquela arte. Em 1952, terminou a relação amorosa existente entre Rivers e Freilicher, quando esta o abandonou por outro

homem, o que levou Larry Rivers a uma tentativa de suicídio. É O'Hara que o leva para o hospital e consegue que ele vá para a casa de Fairfield Porter, em Southampton.

Outra pintora também ligada à música, por quem Larry Rivers sentia grande empatia, era Nell Blaine. Foi através dela e no seu apartamento que Rivers travou conhecimento com outros artistas, escritores e fotógrafos. Nell considerava Ashbery bastante amável e algo triste; segundo ela, este facto talvez se devesse à sua vida afectiva. Por seu turno, O'Hara era extrovertido e agressivo. Até à sua morte em Novembro de 1996, Nell Blaine continuou a pintar brilhantemente.

Apesar de os poetas e pintores se reunirem, por exemplo, dando festas em casa, existiam outros lugares de encontro privilegiados, como o *San Remo Bar* e a *Cedar Tavern*. Este último local, também frequentado pelos pintores, era onde os poetas partilhavam os seus últimos poemas.

De acordo com Lehman, *Cedar Tavern* era um local relativamente pequeno, sem nenhuma particularidade e, possivelmente por isso mesmo, diferente. Não tinha *jukebox*, nem sequer televisão, os empregados eram indiferentes e nem a própria comida era boa. Contudo, os pintores sentiam-se bem ali, talvez por toda aquela banalidade conferir um certo anonimato, que acabava por trazer vantagens. Mais tarde, quando o bar passou a ser conhecido como o bar dos pintores, os turistas deslocavam-se lá só para os ver e conhecer, como se fosse um lugar de peregrinação.

Se a *Cedar Tavern* era um núcleo fulcral da cena artística, também *San Remo Bar* teve um papel preponderante como local escolhido para o encontro de novos artistas. Inaugurado em 1925, este era um bar frequentado pela classe trabalhadora. John Ashbery frequentava-o assiduamente, tal como a maioria dos seus amigos. Ronald Sukenick faz referência ao bar, designando-o: “an actual Village-Bohemian-Literary-artist-underground-mafioso-pinko-revolutionary-subversive-intellectual-existentialist anti- bourgeois Café”. (*Ibidem*: 69)

O bar começou a ser conhecido quando Mary Macarthy escreveu no *New York Post* acerca do local e dos seus frequentadores, não para o elogiar, mas para o denegrir, fazendo uma distinção entre os intelectuais dos anos trinta, cujos ídolos eram John Cage e John Coltrane, e esta nova geração. “But just as *Life* in 1949 had intended to mock but had

effectively publicized the possibility that Jackson Pollock was America's greatest living painter.” (*Ibidem*: 70) O que, inicialmente, tivera o intuito de ridicularizar, obteve o efeito contrário, publicitando-o. Considerado um prestigiado pintor e, também ele, frequentador do bar, Pollock contribuiu igualmente para este facto. O *San Remo* não tinha qualquer carácter simbólico, era apenas o local onde se podiam encontrar, de forma livre e despreocupada.

Determinado dia, quando Schuyler e O'Hara se dirigiam para o *San Remo* falando da sua poesia, O'Hara referiu-se a Ashbery como “o poeta”. De acordo com Lehman, Schuyler não gostou de ouvir aquela referência a Ashbery, pois, também ele, se considerava um poeta. O'Hara, ao referir-se a Ashbery como “o poeta”, fazia com que ele parecesse o único, ou como se existisse um patamar superior ao qual os poetas tinham que aceder para serem considerados como tal.

Existia uma efectiva competitividade entre eles. Todavia, esta competitividade era amigável, um misto de respeito e admiração. Não se tratava apenas de competição, mas também de uma colaboração que funcionava como um laço que unia Ashbery, O'Hara, Schuyler e Koch de forma tão fechada que lhes conferia uma identidade própria enquanto grupo ou força colectiva. No entanto, se neste círculo fechado cada um desempenhasse um papel, Ashbery seria “that of the Poet”, enquanto O'Hara seria “the Hero”. (*Ibidem*: 72) O'Hara era, sem dúvida, o animador, devido à sua capacidade de conciliar a poesia, a *action painting*, o jazz e a dimensão social das festas. A sua personalidade contagiante e o seu gosto incessante pela arte faziam dele o centro das atenções. O'Hara tinha efectivamente uma filosofia de vida efusiva à qual se entregava sem quaisquer limites; tinha acima de tudo a capacidade de ser ele próprio.

Por seu turno, Koch tinha o dom de fazer com que as pessoas se apercebessem de que a poesia podia ser simultaneamente divertida e séria, sublime e ridícula. A sua função de professor era algo de natural. Em 1960, leccionou escrita criativa na Universidade de Columbia. Koch era bem humorado, sempre pronto a fazer algo de inesperado, como imitar um ditador alemão. No âmbito da *New York School*, Koch desempenhou um papel bastante activo na promoção da estética de grupo.

Para além de ser considerado o leitor ideal, a quem todos confiavam os seus poemas e respeitavam a sua opinião sensata, Schuyler era, acima de tudo, o editor por excelência. Um exemplo disso será a *Locus Solus*, onde deu provas de ser um editor capaz, responsável pela primeira e quinta edições. Apenas cinco números foram publicados, o primeiro número da *Locus Solus* ilustra a identidade de grupo, contendo produções literárias de Koch, Ashbery, O'Hara, Edwin Denby, Fairfield e Anne Porter. A segunda edição era dedicada a colaborações entre os poetas. Estes dois números constituem uma excelente introdução à poesia da *New York School*: "If Koch was the professor and Schuyler the editor, Ashbery was simply 'the poet'". (*Ibidem*: 76)

Ashbery foi o único que embarcou numa aventura em busca de algo, ausentando-se de Nova Iorque durante dez anos e tendo ido viver para Paris, como já foi referido. A questão que se coloca é a de saber qual terá sido o motivo que o levou a trocar Nova Iorque por Paris, numa altura em que Nova Iorque era o centro da cultura ocidental, onde o mundo das artes florescia.

A viagem e estada de Ashbery em Paris permitiu-lhe incorporar o verdadeiro espírito *avant-garde*, nomeadamente no que se prende com a convicção dum espírito individualista sem lugar a barreiras ou conformismos. Ao trocar Nova Iorque por Paris, Ashbery veio provar que a *New York School* não era um movimento circunscrito (de província), muito pelo contrário, com a sua ausência, Ashbery conferiu a este movimento um carácter internacional.

Nenhum dos poetas se sentia realizado com a noção de que a poesia estaria limitada a uma só forma, a lírica. Assim sendo, procuravam formas e estéticas diferentes, enveredando pela colaboração e mesmo por actos de produção conjuntos. O'Hara colaborou com Larry Rivers em litografias, com Grace Hartigan em pinturas, com Alfred Leslie em filmes, com Joe Brainard em desenhos, colagens e banda desenhada e com Norman Bluhm em *poem paintings*. Em 1961, Koch colaborou com Larry Rivers na execução de uma série de mapas e outras criações mais abstractas. Koch gostava de todo o tipo de colaboração, principalmente com pintores em peças de teatro.

Inspirados pelos poetas, os pintores não se cingiam a uma forma de arte, acabando eles próprios por escrever livros de poesia como foi o caso de Joe Brainard e Alfred Leslie.

Uma obra de arte feita em colaboração entre artistas era algo de bastante em voga nos anos sessenta, tornando-se uma característica da *avant-garde*. Quando estiveram juntos na Europa, Koch e Ashbery tiveram oportunidade de escrever vários poemas em conjunto.

O trabalho de maior extensão desenvolvido em parceria foi o romance intitulado *A Nest of Ninnies*, que Schuyler e Ashbery decidiram escrever em conjunto no Verão de 1952, tendo-o terminado apenas 17 anos mais tarde. Este romance caracterizava-se pela fraca densidade psicológica, pelo uso frequente de clichés e pelo recurso sistemático ao diálogo. Um aspecto relevante desta obra é a fusão das personalidades dos poetas, para além do facto de se entregarem a um estilo comum que todavia parecia ter sido escrito por outra pessoa.

Schuyler e Ashbery transformaram a escrita do romance num jogo, um jogo que levaram de forma séria, transformando-o numa criação literária. Quando Ashbery se ausentou de Nova Iorque, concluíram que a escrita em conjunto só funcionaria quando ambos estivessem presentes, tendo por isso sido protelada a sua realização para quando estivessem juntos de novo: “A collaboration so faithfully sustained in the face of such frequent and prolonged interruptions cannot but be seen as the fruit and testament of a friendship grounded in love – or even as a form of literary lovemaking”. (*Ibidem*: 83)

O trabalho em parceria era de facto importante para estes poetas que, frequentemente se dedicavam à produção literária em conjunto, fazendo-o com devoção. Apesar de todas as produções em parceria, existia como já foi referido, competitividade entre eles. Quando um deles escrevia um poema, surgia de seguida outro em jeito de resposta, com uma nova produção poética. A competição fazia com que os poemas melhorassem e com que o respeito pelo trabalho dos colegas fosse valorizado: eram os primeiros leitores, críticos e defensores dos trabalhos uns dos outros. Elogiavam mas também criticavam quando achavam oportuno, tentando criar desta forma as defesas necessárias para enfrentar o mundo fora deste círculo de amigos.

Koch apresentou aos seus alunos, não só poemas como “Blocks”, de O’Hara, e “Our youth”, de Ashbery, bem como uma série de produções artísticas desde colagens, trabalhos feitos em colaboração e narrativas cómicas dos poetas da *New York School*. Os alunos aderiram com entusiasmo por de alguma forma estarem em contacto directo com

trabalhos artísticos desta geração. Koch, com este gesto, demonstrou ser um verdadeiro artista *avant-garde*.

A competição entre Koch e Ashbery era de certa forma notória: “we’re very competitive. I want to win by wining. John wants to win by not trying!” (*Ibidem*: 87) No entanto, a competição entre Ashbery e O’Hara era talvez a mais intensa. Ambos chegaram a competir ao nível de prémios literários, como *The Yale Younger Poets Prize*, para o qual *Some Trees*, de Ashbery, foi escolhido em detrimento de *Meditations in an Emergency*, de O’Hara. O’Hara ficou desapontado, no entanto, foi o primeiro a congratular o seu amigo pelo feito, elogiando-o.

A rivalidade entre Ashbery e O’Hara estava igualmente relacionada com o facto de ambos possuírem semelhanças físicas: “it is tempting to regard the pair as fraternal twins”. (*Ibidem*: 88) Até as suas vozes eram tão incrivelmente semelhantes que chegaram a ser confundidas, quer pela mãe de Ashbery, quer pelo companheiro de O’Hara, Joe Suer. Embora parecidos, O’Hara percepcionava Ashbery como o oposto dele próprio. Se Frank era materialista, Ashbery situava-se num plano espiritual, o seu trabalho estava povoado de sonhos e sentimentos.

Schuyler via Ashbery como possuidor de um bom gosto artístico, o que acabava por abranger igualmente o círculo dos *New York School of Poets*: “the poets of the New York School were aesthetes, not moralists but they pressed their taste in modern poetry, painting and music with the force of ethical injunctions.” (*Ibidem*: 30) O bom gosto que os caracterizava, associado à sensibilidade, fê-los percorrer um caminho próprio, longe dos dogmas e quebrando barreiras. Conseguiram, no entanto, distanciar-se ao ponto de manter o seu cunho artístico e a individualidade que os caracterizava, permanecendo cada um fiel à sua imagem.

1.2. - O movimento *Avant-Garde*

“Avant-garde art is advanced art,
breakthrough art,
art that anticipates the future.”
(Lehman, 1999: 283)

Os poetas da *New York School* sofrem uma clara influência da *avant-garde* europeia; Koch denomina Ashbery de *avant-garde*, Lehman considera Frank O’Hara como um substituto de Apollinaire e o Cubismo dá lugar ao Expressionismo Abstracto. O termo *avant-garde* refere-se a artistas ou produções literárias que se posicionam na frente da mudança, antecipando o futuro e quebrando barreiras. Este movimento surge aplicado às artes, tendo no entanto, ao longo do tempo, sido sujeito a um uso impreciso.

Historicamente, o conceito de *avant-garde* remonta à Idade Média, tendo sido usado como um termo militar. Posteriormente no Renascimento, veio a obter um sentido figurativo. Tal como Calinescu referiu, “As a term of warfare it dates back to the Middle Ages, and it developed a figurative meaning at least as early as the Renaissance.” (Calinescu, 1987: 97) Apesar de esta terminologia estar associada a linguagem de guerra, a noção moderna de *avant-garde* surge relacionada com a linguagem, teoria e prática dos socialistas utópicos franceses que surgiram após a Revolução Francesa. Nas suas visões de um desenvolvimento social radical, uma arte visionária acabava por servir os ideais de uma política revolucionária: “We can therefore take the 1790s as a starting point for the subsequent career of the concept of *avant-garde* in radical political thought.” (*Ibidem*: 101)

Em 1825, Saint-Simon anunciou que a arte estaria a seguir o caminho para uma sociedade que se pretendia mais justa e melhor. Segundo ele, “the artist is the ‘man of imagination, and, as such, he is capable not only of foreseeing the future but also of creating it.’” (*Ibidem*: 102) Três anos antes da revolução, um seguidor do socialista Charles Fourier, reafirmava a aliança entre a política e o radicalismo artístico. De acordo com Calinescu, as principais diferenças entre a *avant-garde* política e artística residiam no facto de, para a primeira, a arte dever estar submetida a princípios políticos, enquanto a última insistia numa potencial independência desses mesmos princípios. Todavia, ambas se pautavam pelas mesmas premissas de que a vida deveria ser radicalmente mudada.

A *avant-garde* começou por dramatizar determinados elementos constitutivos da ideia da modernidade. Durante a primeira metade do século XIX, este conceito, tanto política como culturalmente, não era mais do que uma versão utópica da modernidade. Contudo, existem diferenças significativas entre a modernidade e a *avant-garde*: “The avant-garde borrows practically all its elements from the modern tradition but at the same time blows them up, exaggerates them, and places them in the most unexpected contexts, often making them almost completely unrecognisable.” (*Ibidem*: 96) No final do século XIX, Mallarmé destacou-se por a sua contribuição para a *avant-garde*. Algumas das suas afirmações revelam noções directamente derivadas de termos políticos. Tomemos como exemplo a entrevista com Jules Huret, na qual Mallarmé se referiu ao poeta moderno como estando “on strike against society.” (*Ibidem*: 108) O termo *avant-garde*, usado frequentemente numa linguagem política radical, quando aplicado à literatura ou à arte, tendia para este compromisso, não se distanciando de ideais políticos. Este terá sido um dos motivos que levou Baudelaire, nos inícios dos anos sessenta do século XIX, a desaprovar veementemente tanto o termo, como o conceito.

Com o fracasso dos ideais da Revolução Francesa, Baudelaire, também ele um inovador em termos literários, nomeadamente devido aos seus poemas em prosa, depressa se apercebeu daquilo que considerou ser o perigo e futilidade de subordinar a arte à política: “Baudelaire’s profound intelligence was struck by the paradox of the avant-garde (as understood at the time): nonconformism reduced to a kind of *military* discipline or, worse, to herdlike conformity.” (*Ibidem*: 110) O confronto surge patente entre o desafio ao conformismo e a submissão à rígida disciplina militar. Segundo este autor, o objectivo da poesia não seria o de dar uma lição, fortificar a consciência, criticar comportamentos sociais, ou servir princípios que lhe conferissem algum tipo de utilidade. Desta forma, o poema não deveria existir para servir objectivos políticos, mas sim, ser escrito pelo puro prazer da escrita.

Em 1870, em França, o termo *avant-garde* embora preservando o seu sentido político, viria a designar um pequeno grupo de escritores e artistas que transferiram um espírito crítico radical de formas sociais, para o domínio artístico, não se cingindo apenas a meros propagandistas, nem se submetendo a filosofias políticas. No entanto, os artistas

estavam interessados em “overthrow all the binding formal traditions of art and to enjoy the exhilarating freedom of exploring completely new, previously forbidden, horizons of creativity.” (*Ibidem*: 112) Para os artistas revolucionar a arte seria o mesmo que revolucionar a vida.

Este estético e revolucionário estado de espírito, posterior a 1870, encontra-se patente em Arthur Rimbaud quando escreve “Lettre du Voyant”. Apesar de não ter utilizado especificamente o termo *avant-garde* nesta carta, o conceito está aí bem visível: “The poet should strive to become a seer, to reach the unknown, to invent an absolutely new language.” (*Ibidem*: 112) Esta união entre a arte e a política terá durado até 1880, ano em que se dá a separação destas duas *avant-gardes*. Segundo Renato Poggioli, “the isolated image and the abbreviated term *avant-garde* became, without qualification, another synonym for the artistic *avant-garde*, while the political notion functioned almost solely as rhetoric and was no longer used exclusively by those faithful to the revolutionary and subversive ideal.” (Lehman, 1999: 292) A principal característica do artista *avant-garde* em França, no final do século XIX, não seria tanto o seu compromisso político, mas o seu sentido de isolamento social.

Contrariamente ao que Poggioli defende, Calinescu não concorda com a ruptura abrupta entre a *avant-garde* política e artística, chamando a atenção para o facto de o termo *avant-garde* ter surgido posteriormente associado ao Marxismo, quando Lenine definiu, em 1902, em *O que fazer*, o partido como a *avant-garde* da classe trabalhadora, continuando a surgir intimamente ligado ao partido Comunista, mesmo após a Revolução de Outubro.

Por um lado, todo o estilo artístico e literário deveria conter a sua própria *avant-garde*, e, conseqüentemente, os artistas posicionar-se-iam à frente do seu próprio tempo, preparando a conquista de novas formas de expressão. Por outro, a história cultural do termo aponta para o contrário, pois, de acordo com Calinescu, “does not announce a style or another; it is in itself a style, or better an antistyle.” (Calinescu, 1987: 119)

Assim sendo, a *avant-garde*, tal como aqui surge definida, não existia no último quartel do século XIX, apesar de todas as épocas terem os seus revolucionários. O seu

surgimento estaria historicamente relacionado com o momento em que alguns artistas sentiram uma forte necessidade de ruptura com os valores burgueses.

Apesar de ter preservado o seu significado abrangente em alguns contextos, o termo tendeu a ser predominantemente uma categoria histórica, agrupando os movimentos que se distinguiam pelo seu carácter radical, surgidos especialmente durante a primeira metade do século XX. Foi nos anos cinquenta e sessenta do século passado, que a *avant-garde* voltou novamente a ser um dos maiores mitos culturais. Para Howe, “something has happened recently that no spokesman for the *avant-garde* quite anticipated.” (*Ibidem*: 121)

Lehman defende a ideia de que a *avant-garde* terá criado uma revolução na arte e não na política. Desta forma, a arte subordinada à política tendia a ser frágil; ideais democráticos não garantiam qualquer originalidade artística, nem tão pouco, sabedoria política. Deste modo, os movimentos *avant-garde* ligados a ideais políticos funcionavam como um aviso de como esta união se poderia transformar numa falácia.

O Expressionismo Abstracto atingiu a América em 1948 com a produção dos primeiros quadros de Jackson Pollock: “No longer did the artist feel bound to give voice to a message, political or otherwise.” (Lehman, 1999: 299) Na obra de arte a preocupação subjacente não deveria ser a comunicação, mas sim a expressão do próprio artista. A mensagem era irrelevante e “The experience of art could not be paraphrased”. (*Ibidem*: 299) Os expressionistas abstractos foram os líderes inquestionáveis da *avant-garde*; foi através do convívio entre pintores e poetas em locais como a *Cedar Tavern* ou o *San Remo Bar* que os últimos se iniciaram no mundo do Expressionismo Abstracto.

Lehman considera que a abstracção ter-se-á destacado pelo repúdio ao panorama político e social, visto a política ter falhado tanto à direita como à esquerda. Se, por um lado, sob o jugo de Estaline, os soviéticos experienciaram um regime totalitário, por outro, na América os princípios democráticos não eram eficazmente exercidos. A desilusão perante os sistemas políticos e os ideais que preconizavam acabou por se tornar inevitável: “The artist’s salvation lay neither in politics, by now decisively discredited, nor in religion, which had been edging toward obsolescence from the moment Nietzsche announced the death of God, but in art itself.” (*Ibidem*: 300) A salvação dos artistas não residia, portanto

na política por eles desacreditada, nem mesmo na religião, mas sim na arte que era imperativo reinventar.

Em 1939, Clement Greenberg terá dado ênfase ao tema do vanguardismo americano num ensaio que escreveu intitulado “Avant-Garde and Kitsch”. Segundo este autor, a *avant-garde* teria que se debater com o *kitsch*, que proliferava por toda a América. O *kitsch* correspondia a um mau gosto estético cujo único objectivo seria o de obtenção de lucros: “Kitsch pretends to demand nothing of its costumers except their money – not even their time.” (*Ibidem*: 301) O artista *avant-garde* teria que se opor veementemente a esta tendência e procurar uma saída para prosseguir com a arte, sem os sentimentos dissimulados que pareciam prevalecer no *kitsch*.

Para David Lehman, Greenberg identificava o pintor abstracto com o artista *avant-garde* por excelência, devido ao facto de o objecto de análise dos seus quadros serem os próprios quadros. Isto encerraria em si aspectos positivos, visto libertar a arte da tarefa tradicional que seria a de reflectir um mundo de aparências: “help liberate art from the traditional task of slavishly reflecting the world of appearances.” (*Ibidem*) A arte deveria igualmente ter a função de ocupar o lugar da religião nas nossas vidas; seria nessa busca incessante pelo absoluto, que a *avant-garde* se aproximaria do abstracto:

“The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape – not its picture – is aesthetically valid; something *given*, increate, independent of meanings, similars or originals.” (*Ibidem*)

A abstracção seria assim a forma mais natural e sublime de expressar o que de mais supremo existe.

A *avant-garde* americana ultrapassou as previsões de Greenberg, que para tal, terá contribuído na sua função de crítico. Entre Outubro de 1947 e Março de 1948 Greenberg escreveu vários artigos, para periódicos como *The Nation*, *Partisan Review* e *Horizon*, anunciando a supremacia da pintura abstracta americana. Segundo o seu ponto de vista, o povo americano era o mais industrializado e desenvolvido, “the most advanced people on

earth, if only because we are the most industrialized.” (*Ibidem*: 302) Desta forma, a pintura que ali se praticava teria que necessariamente ser a mais avançada. O movimento artístico dominante na Europa, o Cubismo, estava em declínio, enquanto Nova Iorque era palco de um isolamento e alienação, propícios aos artistas da *avant-garde*, onde se englobavam Pollock e o escultor David Smith: “the terrible ‘isolation’ of the avant-garde artist in New York was a blessing in disguise, for isolation was the ‘truth’ – ‘the natural condition of the high art in America.’” (*Ibidem*: 303)

David Lehman evidencia como aspectos mais relevantes do contexto político dos anos cinquenta do século XX, o decorrer da Guerra da Coreia, o caso de Rosenberg e a ameaça que a Rússia representava. Ashbery não foi recrutado para Guerra da Coreia, por se ter declarado homossexual. As consequências deste acto num período que Ashbery considerou de “anti-homossexual campaigns” eram incertas: “Of course this was recorded and I was affraid that we all be sent to concentration camps if MacCarthy had his own way. It was a very dangerous and scary period.” (Shoptaw, 1994: 5) A perseguição aos comunistas, assim como aos homossexuais, era uma prática corrente encetada pelo Senador MacCarthy, pela “House Un-American Activities Committee”, pelo “FBI”, pelo “Selective Service System” e pela polícia. Foi nesta altura que o “Senate Report” declarou “‘sexual perverts’ a security risk, alleging their greater susceptibilty to persuasion and blakmail by foreign agents.” (*Ibidem*: 4)

Foi igualmente durante este período que despoletou o conflito entre a poesia académica e anti-académica com a publicação de várias antologias como *The New Poets of Britain and America*, dedicada a poetas com idade inferior aos quarenta anos, que definia o cânone literário da altura. Esta antologia foi editada em 1957 por Donald Hall, Robert Pack e Louis Simpson. Três anos mais tarde, *The New American Poetry*, de Donald Allen, incluiria diversos poetas divididos em cinco categorias: *Beats*; *Black Mountain Poets*; *Poets of San Francisco Renaissance*; *New York School of Poets* e outros autores que não se enquadravam em nenhuma destas categorias como era o caso de LeRoi Jones, Gary Snyder, Philip Whalen e John Wieners. Donald Allen juntou neste livro poetas bastante distintos, embora com uma característica comum tal como o próprio terá afirmado, “a total rejection of all those qualities typical of academic verse.” (Lehman, 1999: 334)

Alguns dos poetas consagrados nesta antologia acabariam por desenvolver uma tradição própria. Os seus poemas não rimavam, nem apelavam à tradição literária, mas sim à tradição do Jazz, dos Blues, ao misticismo asiático, ao cântico judaico e ao surrealismo francês. Donald Allen escreveu, “These poets have already created their own tradition, their own press, and their public.” (*Ibidem*: 335) Estes poetas representariam assim a *avant-garde*, sendo os verdadeiros continuadores do movimento moderno da poesia americana. Ashbery, Koch, O’Hara, Schuyler e Barbara Guest iam contra o que estava pré-estabelecido em termos literários sendo, por isso, considerados *outsiders*, o que acabaria por ser um elogio à sua arte.

O panorama político e social que se vivia na América em 1968, com o assassinato de Robert Kennedy e Martin Luther King, Jr., terá levado Rosenberg a afirmar que toda a arte *avant-garde* deveria estar imbuída de um objectivo radical, uma identidade colectiva, uma ideologia que a caracterizasse, caso contrário não poderia ser classificada como tal. Rosenberg terá argumentado, “Art that lacks ‘the will to change the world’ is a ‘parody of vanguardism.’” (*Ibidem*: 296) Allen Ginsberg caracterizou este período como sendo um tempo de libertação, ao contrário de Gore Vidal que afirmou: “I don’t. I remember only conformity and fear and silence.” (*Ibidem*: 339) Lehman, considerou-a igualmente a idade do conformismo, consumismo e da sexualidade repressiva, “an era of crew cuts and ponytails”. (*Ibidem*)

Declaradamente modernos, sedentos de importar os últimos avanços europeus, os *New York Poets* estavam empenhados na experimentação como ideal literário, pois, segundo eles, a experimentação definiria e daria sentido à experiência: “The spirit of the avant-garde art gave Koch and Ashbery, O’Hara and Schuyler, something to believe, or at least something to suspend their disbelief. Experimentation could define and give meaning to experience.” (*Ibidem*: 341) Os artistas procuravam forma de iludir o conformismo encontrando na cidade de Nova Iorque um espaço privilegiado, a fonte de inspiração e o seu refúgio artístico.

Estes artistas recorreram frequentemente à ironia, expressão suprema da modernidade, “so full of reversals and sly surprises, was, I came to see a characteristic example of the New York School’s aesthetic of irony.” (*Ibidem*: 344) Os *New York Poets*

direccionaram parte da sua característica irónica e do seu sentido de humor contra a poesia que se fazia na altura. Tanto O’Hara como Ashbery brincavam com a seriedade existente nos poemas que se faziam nos anos cinquenta e sessenta do século XX, considerando-os ofensivos pela sua magnitude e altivez. Estes poetas reconheceriam o cómico como parte do impulso lírico, e não o contrário.

O poema “Why I am Not a Painter”, de Frank O’Hara, parece transmitir a noção de que a poesia é algo de tão natural e ocasional como a própria linguagem, marcadamente imbuída de uma ironia metropolitana e de um *glamour* boémio. Para Barbara Guest, este poema seria uma afirmação exacta de um princípio do Expressionismo Abstracto, que se prende com a inexistência de um tema.

A arte era acção, era imaginação contra uma sociedade que se mostrava tensa. A vida estava repleta de incongruências e coincidências, e a poesia poder-se-ia realizar da mesma forma, pois, sendo esta uma forma de vida, não podia ser percebida como uma crítica; não seria o gravar de um acontecimento ou experiência, mas sim a própria experiência. Durante este período favorecia-se o anti-intelectualismo, com o qual os *New York Poets* não se identificavam. Segundo Lehman, “When I say that the New York poets were anti-academic, I do not mean to imply they were anti-intellectual.” (*Ibidem*: 331) Pelo contrário, a *avant-garde*, apesar de se mostrar adversa a uma poesia académica, praticava uma poesia altamente intelectual.

Para além de receberem influências dos pintores abstractos, os *poetas* da *New York School* receberam igualmente influências de autores estrangeiros. De acordo com Lehman, Koch opôs-se aos fundamentos críticos do *New Criticism*, o cânone literário definido por T. S. Eliot, para o qual um poema deveria ser perspectivado como se de um ícone verbal se tratasse. O *New Criticism* estava submetido à ideia de que a poesia na sua forma mais complexa, difícil, paradoxal ou até mesmo ambígua, continha virtudes. Para Empson, a ambiguidade textual implicava uma escala de valores, na qual múltiplos significados enriqueciam a experiência poética e intelectual: “The examples of textual ambiguity Empson offers imply a scale of values in which multiple meanings enrich the experience of poetry and intellectual complication is preferable to direct statement.” (*Ibidem*: 332) Segundo os cânones literários do referido movimento, os poemas metafísicos do século

XVII como “The Canonization”, de Donne, “To His Coy Mistress”, de Andrew Marvel e “The Sacrifice”, de George Herbert, seriam interpretativamente mais ricos do que os dos séculos que lhes sucederam. Contudo, não se pode afirmar que a sua preferência por poemas metafísicos fosse absoluta, uma vez que os métodos do *New Criticism* poderiam igualmente ser aplicados a um poema do romantismo, nomeadamente “Dejection: An Ode”, de Coleridge. O método *New Critical* tinha uma vasta aplicação, associando muita poesia do passado a uma sensibilidade moderna.

Por seu turno, os poetas da *New York School* abraçaram a cultura popular, sendo que a sua inspiração derivava de diferentes autores e de diferentes áreas culturais, desempenhando todos eles um papel de igual relevo. Lehman terá referido que o importante seria que todas estas influências pudessem coexistir no mesmo discurso: “You could like opera and ballet as much as movies and comic books; you could as easily turn to Rachmaninov and Poulenc, Parmigianino and de Kooning as to Jack Benny movie or a Bob & Ray radio show.” (*Ibidem*: 330) Estes poetas aprenderam com Auden que era possível, partindo da forma do verso tradicional, aliá-lo a temas pouco convencionais. John Ashbery é disso exemplo ao escrever uma sestina acerca de Popeye, aliando o aspecto formal de um poema a um tema não convencional.

Na variedade do aspecto formal e temático dos trabalhos da *New York School* parece estar patente uma rejeição da tradição, o que verdadeiramente não acontece, uma vez que os poetas acreditam que esta não pode ser esquecida, podendo apenas ser modificada “and that true poetic originality has more to do with the renewal of a tradition than with the rejection of one.” (*Ibidem*: 331) É o carácter inovador que imprimem à sua poesia, que faz com que esta surja associada à renovação das formas tradicionais e não à sua anulação.

Por seu turno, a relação entre os *Beats* e a *New York School of Poets* não era propriamente amistosa. Os *Beats* consideravam os *New York Poets* despropositados e anémicos, enquanto os poetas da *New York School* os achavam pouco sofisticados, narcisistas e provincianos, tratando de forma obscena o vocabulário calão presente na sua poesia. Segundo Ginsberg, “maybe a little too vulgar in the handling of fuck, shit, piss, motherfucker and all that.” (*Ibidem*: 335) No entanto, a antologia publicada por Donald

Allen tornou evidente o que existia em comum entre os *Beats* e a *New York School*. Com efeito, estes dois grupos formavam uma “frente unida” contra os poetas acadêmicos, revolucionando a linguagem poética e afastando-se da metáfora intelectualmente bem construída, para a utilização do idioma falado, o vernáculo: “Poetry could be a species of talk-fluid, immediate, associative, direct.” (*Ibidem*: 369)

Em 1967, durante a Guerra do Vietnam, surgiu uma controvérsia entre Ashbery e Louis Simpson expressa na forma como ambos concebiam a dimensão política na poesia. Ashbery escreveu relativamente a este aspecto tendo como pano de fundo a poesia de O’Hara, “It does not advocate sex and dope as a panacea for the ills of modern society; it does not speak out against the war in Viet Nam or in favour of civil rights; it does not paint gothic vignettes of the post-atomic age; in a word, it does not attack the establishment.” (*Ibidem*: 308) Ashbery remeteu esta afirmação para a poesia de O’Hara, uma vez que este poeta não se subjugava a princípios de ordem política ou social na sua poesia. Não existiria portanto, qualquer pretensão em atacar o que está institucionalizado, apenas se ignoraria a sua existência. Os poemas de O’Hara seriam acerca de si próprio, das pessoas e imagens que reproduzia através da sua consciência, não existindo outra justificação ou motivo que o levasse a escrever.

Tanto Louis Simpson como Robert Lowell foram fortes opositores à Guerra do Vietnam. Simpson era um poeta e crítico imbuído de claros princípios morais. Por seu turno Lowell, enquanto figura pública, era politicamente esclarecido, íntegro e consciente do seu papel na história. Contrariamente a Louis Simpson e a Robert Lowell, Ashbery acreditava que a poesia não deveria ser confundida com protesto. Na sua opinião, “Poetry is poetry. Protest is protest.” (*Ibidem*: 309) Trata-se por isso, de perspectivas distintas. Para este poeta e para a *New York School* as instituições têm o direito de existir e os poetas, por sua vez, têm o direito de as ignorar.

Ashbery também participou em protestos anti-guerra. Considerava, todavia, que a poesia seria naturalmente a favor da vida e contra a guerra, pois, de outra forma, ao confinar-se a um molde programático, não poderia ser considerada poesia e acabaria por deixar de o ser. A poesia não deveria seguir quaisquer regras, deveria ser livre de preceitos, sem se submeter ao estabelecido.

David Lehman reitera a ideia de que Ashbery não é um poeta intervencionista, conseguindo todavia ser revolucionário em relação à sua escrita, visto ser profundamente radical tanto ao nível da sintaxe como ao nível da forma. Aspecto perceptível em *The Tennis Court Oath* que, quanto ao aspecto formal, poderá ser considerada uma obra revolucionária, na medida em que se afasta da escrita poética convencional. O próprio título do poema remete para um plano histórico, a Revolução Francesa, contudo, no seu conteúdo não surgem quaisquer referências a este acontecimento. O aspecto revolucionário residirá, portanto, na forma. Este título poderá ainda ser perspectivado como uma apropriação de uma frase, na qual o sentido se desintegra, visto referir-se a uma tradução do francês *Le Serment du Jeu de Paume* (O Juramento do Jogo da Péla). Ou poderá ser, o que Lehman descreve como “Ashbery’s disloyalty oath: a violent rebellion against the rules of language itself.” (*Ibidem*: 312) A partir desta obra, a poesia de Ashbery continuou a transformar o que os pós-estruturalistas denominam discurso hegemónico, “his belief that misunderstandings are inevitable and his further belief in the power of misunderstanding as another name for the transformative work of creative intelligence...” (*Ibidem*) O uso frequente de clichés, a ironia e a crença no poder dos *misunderstandings*, para ele inevitáveis, são aspectos centrais da sua poesia.

Segundo o poeta Stephen Paul Miller, esta obra encerra em si aspectos políticos, estando alegoricamente ligada ao escândalo de Watergate: “Miller urges an identification of the disgraced president with the painter of the self-portrait that Ashbery evokes in his most famous poem.” (*Ibidem*: 313) Lehman considera, contudo, que esta analogia entre o pintor e o Presidente Nixon, é inconsistente, afirmando que não existiam no poema quaisquer menções políticas: “In *Self-Portrait in a Convex Mirror*, Ashbery turns an exercise in art criticism into so profound a meditation on Art and Time that it transcends its source.” (*Ibidem*)

“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.” (Ashbery, 1975: 65)

À medida que o poeta pondera os efeitos da distorção do rosto e da mão que seguram o espelho convexo, torna-se claro que o sujeito lírico estaria a escrever acerca de todo o tipo de arte e que o seu rosto parece substituir o de Parmigianino, no *poem picture*, por ele examinado. Em “Self-Portrait in a Convex Mirror” as palavras “speculation” e “mirror” surgem etimologicamente associadas à palavra latina “speculum”. Todos os espelhos distorcem a realidade, toda a arte é especulativa.

David Lehman afirma que, tal como Ashbery, os outros poetas da *New York School* eram líderes, não na sua atitude social, mas sim na inovação artística, usando a sua poesia para iniciar uma revolução literária, dando especial ênfase à novidade, estando igualmente presente no apelo de Ezra Pound ao “make it new”, e de Guillaume Apollinaire no “Spirit of the New”. Outro aspecto importante associado à *avant-garde*, seria o da originalidade que decorre do repúdio da ideia de imitação, conforme se constata nas palavras de Ralph Waldo Emerson “Imitation is suicide.” (Lehman, 1999: 284) A abstracção na pintura moderna americana preconizava a rejeição tanto da mimesis (imitação da natureza), como da imitação como cópia ou falsificação. Outro factor a ter em conta seria o da mudança, que surge associada à ideia de que a destruição seria fundamental para a criação. Este é o culto da tábua rasa, que permite ao artista quebrar regras, como se a arte atravessasse uma crise e tivesse que ser reinventada. Por último, o instinto adversário do artista torna-se necessário, para combater o que está instituído, uma vez que, e de acordo com Harold Rosenberg, as *avant-gardes* são por natureza combativas. Rosenberg terá escrito que a difícil relação entre os artistas e a sociedade, por vezes, se reflecte na relação entre os artistas e o seu público. O objectivo pode ser chocar, envergonhar, ou expressar desdém pelo sistema. Uma *avant-garde* bem sucedida, é um acontecimento raro e de curta duração, pois, para sobreviver necessita de incorporar uma força adversária, de superar toda a resistência que possa surgir e de ser um movimento colectivo. Este será um padrão histórico dos movimentos *avant-garde*, que tendem a decair no momento em que passam a ser moda. Todos estes atributos estão intimamente relacionados tanto com a renovação da literatura, como com o ser-se *avant-garde*.

A *avant-garde* poderá conter aspectos negativos, a este respeito o poeta Paul Goodman refere que “As a style, avant-garde is an hypothesis that something is very wrong in society.” (*Ibidem*: 287) Contudo, Goodman terá também afirmado que, numa sociedade conturbada, este movimento não floresce. O artista *avant-garde* procura fazer da arte um evento, mas um evento que ao repetir-se não choça, quando muito serve de entretenimento para os que já o conhecem, que são igualmente os que estão em posição de permitir tal entretenimento. Lionel Trilling acredita que, “The readiness of capitalist society to accept the art that avows its antagonism to capitalist society is therefore anything but the evidence of arts power; its exactly the means by which art is made impotent.” (*Ibidem*)

Goodman defende que a *avant-garde* perdeu a força que inicialmente tinha na vida cultural: “The avant-garde is dead, we’re told, because there is no longer any significant resistance to artistic innovation.” (*Ibidem*) Não existe uma classe média capaz de susceptibilizar-se ou envergonhar-se com as produções artísticas, devido à produção em massa e aos meios de comunicação dos nossos dias, tudo acaba por ser aceite sem objecção. No entanto, o sucesso obtido sem quaisquer obstáculos põe fim às pretensões vanguardistas de qualquer artista. Esta oposição por parte do público, confere um estatuto de seriedade, que a distingue de outros movimentos artísticos. Foi esta resistência que conferiu ao Expressionismo Abstracto um carácter de acuidade que o diferenciou de movimentos dos anos sessenta do século passado, como a Pop Art. David Lehman considera que, “There is a world of difference – not only in degree of quality but in kind, in temper and in aspiration – between Jackson Pollock’s *Cathedral* and an Andy Warhol brand-name soap pad or soup can twenty years later.” (*Ibidem*: 289)

A *avant-garde*, ao passar a ser identificada e aceite pelo público, não necessita de justificar as produções artísticas. Contudo, a arte de má qualidade produzida em nome da *avant-garde*, perseguirá a arte de qualidade. Segundo David Lehman: “The fact that something advertises itself as avant-garde art is no guarantee that it is either art or avant-garde.” (*Ibidem*: 289) Tal facto torna difícil, por vezes, a distinção entre a verdadeira inovação artística e a novidade aparentemente atractiva mas vazia de conteúdo. Lehman, ao reportar-se à perspectiva de Potter, defende que sempre existirá uma *avant-garde*; o

artista *avant-garde* é o artista anónimo escondido no meio das pessoas, a excepção. Esta não teria desaparecido, estaria simplesmente à espera de ser redescoberta, como fizeram os poetas da *New York School*, embora não tivessem esse objectivo. “The poets fulfilled the requirements of an avant-garde art movement without half trying it.” (*Ibidem*: 290) Sem qualquer pretensão, perceberam como se escrevia poesia moderna na América. “In short they were the avant-garde – the last avant-garde in American poetry.” (*Ibidem*: 358) William Watkin refuta esta ideia afirmando que poderá suscitar um final da *avant-garde*, questionando as suas teorias e o que ela verdadeiramente preconiza; não desacreditando, no entanto, a *avant-garde* ligada aos poetas da *New York School*.

1.2.1. - Ashbery e a *Avant-garde*

John Ashbery surgiu imediatamente após o aparecimento do modernismo. Donald Allen designou este novo grupo de poetas, no título da edição da revista de *New American Poetry*, como “The postmoderns”. Com as suas formas livres, improvisadas, coloquiais, de poesia vernacular, “the New American Poets positioned themselves against the conservatism, formalism, and suspect politics of modernism, from Eliot (...) and Auden (...) to Randall Jarrell and the Robert Lowell of *Lord Weary’s Castle* (1947).” (Perloff, 2002: 2) Com a ascensão e reconhecimento de Lowell, a sinergia entre a crítica académica e a poesia que representava, em vez de revigoradora, tornou-se sufocante. Numa entrevista, Ashbery, ao referir-se à crítica literária que alimentou o trabalho de Lowell, afirmou:

“I think around 1950, with the rise of Robert Lowell everything became more codified and academicized. It seems that the fifties were stricter and more structured than the forties and thirties. Randall Jarrell said in an essay I once read that “in the post-Auden climate, it seems that a coat hanger could write a marvelous poem about the delights and torments of being a college professor.” (Shetley, 1993: 104)

Ashbery desistiu das suas convenções e, até certo ponto do público, gerado pela apropriação académica do modernismo. A dificuldade da sua poesia assenta, em certa

medida, na decisão que terá tomado em relação à sua escrita, que se destaca pela diferença da de outros poetas, nomeadamente Lowell. Ashbery não produziu os seus poemas tendo em conta os paradigmas do *New Criticism*. Ele rejeitou a crítica académica instituída, apesar de a estética experimentalista acabar por se transformar, ela própria, num sistema. Desta forma, confrontar a *avant-garde* será diferente de confrontar qualquer outro sistema instituído.

De acordo com Shetley, em de “Invisible Avant-Garde”, Ashbery referiu-se num tom nostálgico, ao tempo em que o artista experimental, não era de todo valorizado: “the experimental artist was ignored, rejected, or denounced as a lunatic.” (*Ibidem*: 104)

Ashbery viu a *avant-garde* contemporânea ameaçada pela aceitação do público. A hostilidade em relação à arte experimental terá sido substituída pela transgressão estética; o elemento de risco que produziu o súbito sentimento estético do vanguardismo estava na eminência de desaparecer. Tal como Ashbery afirmou: “At any rate it can be discussed, attacked, praised, taught in seminars, just as a tradition can be.” (*Ibidem*: 105) A existência de uma “tradição” *avant-garde* será mais do que um oxímoro; questionando a existência da própria *avant-garde*. Quando Ashbery iniciou a sua escrita, o panorama literário seria diferente: “When I was a student and beginning to experiment with poetry ... it was the art and literature of the Establishment that were traditional. There was in fact almost no experimental poetry being written in this country.” (*Ibidem*) Este cenário, que descreveu como sendo inóspito, seria, simultaneamente, excitante. No entanto, Ashbery terá lamentado o facto de, a rápida assimilação do “novo” por parte do público, ameaçar a sensação de risco, que devia acompanhar a experimentação. A aceitação das massas veio ameaçar a liberdade do artista experimental, “it seems no longer possible, for an important avant-garde artist to go unrecognized. And, sadly enough, his creative life expectancy has dwindled correspondingly, since artists are no fun once they have been discovered.” (*Ibidem*: 106)

Para Ashbery o autêntico artista não será aquele que se mantém à margem, mas o que resiste aos dogmas, tanto do vanguardismo como do que está instituído. A concepção de vanguardismo que Ashbery defendeu, rejeitou os pressupostos do modernismo de progresso nas artes, conjuntamente com a imagem heróica encorajada por tais conjecturas.

A análise deste poeta transformou-se num modelo circular ou dialético de sucessivas negações nas quais a *avant-garde*, que surge primeiramente como a antítese da tradição, acaba por fazer parte dela, transformando-se no seu oposto. Desta forma, Ashbery questionaria a viabilidade da distinção entre o que seria considerado vanguarda, e a tradição.

Quando nos anos sessenta e setenta do século passado, formalistas como James Wright e W.S. Merwin abandonaram irreversivelmente as formas de verso livre, por seu turno, Ashbery, ao longo da sua carreira, misturou o verso livre e formas fixas. As formas fixas, na sua perspectiva, fornecem um antídoto à sinceridade do modo coloquial espalhado na poesia americana. Concomitantemente, este autor terá impregnado de ironia as formas que usa. Ashbery favorece formas como a sestina e o *pantoum*, criando ainda outras formas, tal como Shetley terá observado, “He uses traditional forms in ways that undermine their authority.” (*Ibidem*: 107) Não obstante, ao usá-las, envolve a recusa da noção do avanço progressivo da técnica poética, que suplanta as opções tradicionais.

Apesar de Ashbery não seguir o modernismo académico reinante, terá rejeitado, por um lado, o modelo literário progressivo, “Events during the first decades of this century eventually ended up proving that the avant-garde artist is a kind of hero.” (*Ibidem*: 106), e por outro lado, a auto-imagem heróica do artista *avant-garde* que se cultivava.

A questão que se colocaria relativamente à *avant-garde*, não seria unicamente estética, seria uma questão de “survival both of the artist and of the individual.” (*Ibidem*: 108) A resposta da poesia à prática das massas, não poderia ser perspectivada como um contra-ataque directo. A poesia deveria oferecer, dentro da sua própria prática, uma imagem tão alternativa quanto possível. Segundo Shetley, Ashbery procurará reinventar alguma energia oposicional com a qual o vanguardismo seria inicialmente imputado, uma maneira de resistir à forma institucionalizada do modernismo, que veio a ser parte integrante de uma corrente poética. Todavia, Ashbery resistiu às pressões do conformismo, ignorando os tabus estilísticos do *New Criticism* e dos *Beat*.

Ao abdicar de um público instruído pelos *New Critics*, Ashbery levantaria outro problema que seria o de encontrar uma audiência para a sua obra. O reconhecimento do seu trabalho nos primeiros quinze anos da sua carreira, centrou-se num grupo circunspecto de

poetas e artistas plásticos a quem se encontrava associado. Durante este período de maturação do seu estilo, o público leitor cingir-se-ia a um pequeno grupo de pessoas com interesses e gostos comuns, não estando, por isso, relacionado com a audiência de artistas como a de Lowell ou a de os *Beat*.

De acordo com Shetley, um dos principais motivos que terá tornado a dificuldade inerente ao modernismo passível de ser ensinada, terá sido “a dramatic mode of reading” (*Ibidem*: 110), no qual a interpretação se baseia no *speaker* e na *situation*. Cleanth Brooks e Robert Penn Warren explicam este conceito em *Understanding Poetry*: “This is clear when we reflect that every poem implies a speaker of the poem, either the poet writing in his own person or someone into whose mouth the poem is put, and that the poem represents the reaction of such a person to a situation, a scene, or an idea.” (*Ibidem*) Ao fazer-se uma leitura interpretativa à luz dos termos *speaker* e *situation*, suavizaram-se, de certa forma, as discontinuidades problemáticas da escrita modernista.

A manipulação que Ashbery faz dos pronomes desempenharia um papel importante na desmantelação do modelo *speaker-situation*. A indefinição dos pronomes impessoais e relativos confunde a noção *New Critical* de *speaker* e aponta para o que se poderá designar de *condition*, em vez de *situation*. Assim sendo, a importância recai sobre o contexto que sugere, deixando esses mesmos contextos obscuros e pedindo ao leitor que preencha os espaços deixados em aberto no poema: “In doing so, the pronouns produce not the ironically distanced situations favored by New Critical reading but a wavering and indeterminate suggestion of identity between the contexts of poet, poem, and reader.” (*Ibidem*: 111)

A forma deliberadamente vaga com que Ashbery lida com os pronomes, será uma das características do seu estilo. De igual modo, o uso que faz da sintaxe, sugere inúmeras possibilidades interpretativas, ocultando informação necessária para as desvendar. Com as suas transformações elaboradas, as frases quebram a estrutura gramatical de sujeito – verbo – complemento, criando um mundo dinâmico, no entanto impessoal. Em vez de existirem sujeitos que praticam actos, os leitores deparam-se com uma cadeia de acções, cujos agentes e situações parecem múltiplos e inapreensíveis. Se no modelo gramatical sintáctico de sujeito – verbo – complemento, o sujeito age e produz um efeito, já a sintaxe

de Ashbery reflecte um mundo de determinação, na qual qualquer efeito pode ser explicado de várias formas, rompendo a relação directa entre o agente e a acção. Tal como Shetley afirmou: “The subject (in both the grammatical and philosophical senses) is marginalized, releasing an explosion of syntactical energies that overflows the bounds of correct and logical syntax.” (*Ibidem*: 119) As suas ambiguidades em vez de estruturadas, são fluidas, recusando-se a responder a um tipo de leitura fechada à qual o *New Criticism* as submeteu.

A sintaxe juntamente com a dicção criam a ilusão de voz mas, tal como a sintaxe deixa por vezes transparecer, mais do que de um falante individualizado, fruto de operações autónomas da própria linguagem e das possibilidades interpretativas que a sintaxe pode oferecer, é a dicção que parece igualmente quebrar com qualquer noção de falante que possa ser caracterizado através do uso lexical.

Ashbery parece, por vezes, apropriar-se da variedade de vozes que se encontram nos seus poemas. Em vez de evocar um discurso idiossincrático individual, os seus poemas contêm frequentemente passagens que se aproximam de um discurso estereotipado. Ao fazer uso de calão, distancia propositadamente o coloquialismo do poema da linguagem que se espera ouvir do poeta.

“Daffy Duck in Hollywood”, não parece seguir um princípio organizacional, mas um princípio de agregação de imagens, intempestivo e insensato, num idioma com colagens e construções arcaicas de um romance de cavalaria, com uma espécie de calão pedante, como se fosse escrito por alguém que não dominasse a língua inglesa e usasse para o efeito, um dicionário de coloquialismos:

“Something strange is creeping across me.

La Celestina has only to warble the first few bars

Of “I Thought about You” or something mellow from

Amadigi di Gaula for everything – a mint-condition can

Of Rumford’s Baking Powder, a celluloid earring, Speady

Gonzales, the latest from Helen Topping Miller’s fertile

Escritoire , a sheaf of suggestive pix on greige, deckle-edged

Stock – to come clattering through the rainbow trellis
Where Pistachio Avenue rams the 2300 block of Highland
Fling Terrace. He promised he'd get out of this one,
That mean old cartoonist, but just look what he's
Done to me now! I scarce dare approach me mug's
 attenuated
Reflection in you hubcap, so jaundiced, so *déconfit*
Are its lineaments – fun, no doubt, for some quack
 phrenologist's
Fern-clogged waiting room, but hardly what you'd call
Companionable.” (Ashbery, 1977: 31)

De acordo com Shetley, este estilo de justaposição caótica, produz um efeito de agitação e emergência que, por sua vez, é continuamente cortado pelo humor, que se gera no confronto de uma linguagem formal com a mundana. A voz de “Daffy Duck” parece consistente no seu ciclo de exagero, pela alusão ao romance de cavalaria, seguido de um esvaziamento absurdo. Simultaneamente estes aspectos contrastantes estão longe de integrar-se, na noção de um sujeito coerente. Tal como o “Daffy” do desenho animado, a personagem de Ashbery encontra-se vulnerável às mudanças rápidas e desconcertantes de cena, que deixam o sujeito enunciador desorientado e estranho a si próprio, sem conseguir enfrentar a sua “reflection”. Todavia, a meio do poema, o movimento frenético dá lugar a um momento de “acalmia” sintáctica:

 “I have
Only my intermittent life in your thoughts to live
Which is like thinking in another language.” (*Ibidem*: 32)

Se o poema até este momento, incorporou a situação difícil de uma mente invadida pelo caos dos discursos, aqui recua para reflectir acerca dessa situação. É evidente que uma

personagem de um desenho animado vive apenas uma “intermittent life” nos pensamentos dos outros. E “Daffy” continua:

“While I

Abroad through all the coasts of dark destruction seek
Deliverance for us all, think in that language...” (*Ibidem*: 33)

À primeira vista, estes versos parecem propor a pior comparação com “Daffy”. A distância entre o herói cultural anterior e o contemporâneo, de acordo com Shetley: “allows us to measure the diminishment of our own civilization in comparison to Milton’s” (Shetley, 1993: 126) que Ashbery investe com uma certa grandiosidade na luta do “duck”, a fim de prevalecer contra os choques e indignações inflingidas por um atormentador nunca visto, atormentador esse que é simultaneamente o seu criador.

Na parte final do poema a agitação da primeira parte cessa, dando lugar a várias construções típicas de Ashbery:

“Some

There were to whom this mattered not a jot: since all
By definition his completeness (so
In utter darkness they reasoned), why not
Accept as it pleases to reveal itself? As when
Low skyscrapers from lower-hanging clouds reveal
A turret there, an art-deco escarpment here, and last perhaps
The pattern that may carry the sense, but
Stays hidden in the mysteries of pagination.
Not what we see but how we see it matters; all’s
Alike, the same, and we greet him who announces
The change as we could greet the change itself.” (*Ibidem*: 34)

“As when” é uma expressão comum para o início dos seus versos; por seu turno, “the mysteries of pagination” constitui um padrão no seu trabalho, no qual um nome abstracto é modificado por um genitivo concreto estranho. O poema termina com uma passagem que parece ecoar em muitos outros finais, nos quais uma aceitação dos limites impede a felicidade inacessível ao esforço:

“Life our
Life anyway, is between. We don’t mind
Or notice anymore that the sky *is* green, a parrot
One, but have our earnest where it chances on us,
Disingenuous, intrigued, inviting more,
Always invoking the echo, a summer’s day.” (*Ibidem*: 34)

Esta secção final, comporta algumas inversões que serão reminiscências dos hábitos verbais da voz do “Daffy Duck”. Contudo, este final parece divergir do tom irónico do poema. Os finais aparentemente convencionais dos poemas de Ashbery são possuídos por uma fractura e substituição da voz, de que “Daffy Duck in Hollywood” é um exemplo. Segundo Shetley, “Ashbery is able to employ highly traditional forms of lyric closure because the play of voices in the poems prevents these passages from being read directly as expressive utterances by the poet – saves them, that is, from sentimentality.” (Shetley, 1993: 127)

O poema mais organizado, mesmo que de forma descontínua, atinge um final elegíaco tradicional: um verso, ou uma imagem, que parece resumir o poema no seu todo, uma imagem natural, uma reflexão epigramática, ou um gesto que sugere o regresso ao início:

“At sunset there is a choice of two smiles: discreet or serious.
In this best of all possible worlds, that is enough.” (Ashbery, 1977: 51)

Este final possui algumas das peculiaridades deste autor; pois, refere-se simultaneamente, a um número de paradigmas reconhecíveis da objectividade poética. Isto acontece de forma tão visível, que as suas transições correspondem ao modo familiar de transição. Em parte, este hábito torna possível a sua fusão característica entre o lirismo elegíaco e uma superfície irregular e descontínua. O fim do poema poderia ser desprovido de objectividade, dada a sua ténue estrutura interna na qual nem o movimento narrativo, nem a aparente lógica discursiva, parecem ditar o fluir das transições. Novamente esta ambiguidade, estratégia recorrente em Ashbery, permite que o poeta sinta o modo elegíaco, enquanto evita a carga de sentimentalismo que a consciência céptica poderá atingir. Segundo o ponto de vista de Shetley, a chegada arbitrária destes momentos elegíacos distancia-os do poeta, como se tivessem sido meramente lançados por o mesmo tipo de linguagem, que gerou as estruturas irregulares do corpo do poema. Concomitantemente, o final espalha o brilho humanizante por o resto do poema, fazendo os seus *puzzlements* legíveis dentro do contexto do estado afectivo, podendo, retrospectivamente, ser vistos como uma linha de continuidade.

Os finais de Ashbery são simplesmente um caso especial de uma estratégia geral, na qual a linguagem do *pathos* lírico vagueia livremente pelo poema.

Este poeta parte de um modernismo institucionalizado com uma linguagem sentimental desprovida de sentimentalismos, por intermédio do uso da ironia. Assim que esta linguagem expressiva passa através dos poemas, o leitor é dissuadido de identificar os sentimentos que expressa com os do poeta. O *pathos* surge, mas é um *pathos* desapropriado, que se dissocia de um sujeito que o possa experienciar, da mesma forma que as frases de Ashbery se afastam dos seus sujeitos gramaticais. Este autor ironiza a ideia de sujeito, fracturando a voz poética, enquanto reintroduz a linguagem sentimental. De acordo com Shetley, “Ashbery’s work is both more and less ‘direct’, more and less sentimental, than New Critical prescription would allow.” (Shetley, 1993: 130)

A fronteira entre a paródia e a não paródia é um tabu do estilo e o seu não cumprimento parece estar por detrás das acusações de hipocrisia dos seus detractores. Claude Rawson, por exemplo, descreve de forma pouco lisonjeadora o modo como Ashbery lida com a paródia: “In the high self-conscious mix of postmodern Shandyism, the

ubiquitous element of parody, instead of implying rejection, tends to cherish what it mimics along with the mimicking self.” (*Ibidem*: 131) Para Ashbery, a sinceridade não será um assunto fácil ou pouco complicado. A sua poética aproximar-se-á à de Adorno, que vê a racionalização da sociedade moderna destruir “the traditional concept of the poetic as something elevated and sacred.” (*Ibidem*) Para Adorno, a resposta da poesia à perda da certeza que sofreu, não poderá ser uma retirada na repetição nostálgica: “If [poetry] wants to survive it must abandon itself without reservation to the process of disillusionment that has devoured the traditional concept of the poetic.” (*Ibidem*) A confusão gerada entre paródia e não paródia, entre ironia e sinceridade, que terá transtornado muitos críticos de Ashbery, providencia um meio através do qual é permitido ao lirismo sobreviver.

1.3. - A relação da poesia com a pintura

“A poem should be like a painting.
Or at any rate that was the understanding
that I wrote the poem out of.”
(Diggory & Miller, 2001: 36)

Para os poetas da *New York School* todas as formas de arte se entrecruzam, transparecendo na forma como estes e os pintores trabalharam em conjunto. Existe, assim, por vezes, uma espécie de interligação e eventual fusão entre a pintura e a poesia.

De acordo com Wallace Stevens, existe uma poesia universal que surge reflectida em tudo. A poesia, a pintura e a escultura seriam manifestações de uma estética, embora com um cariz diferente. Poderíamos encontrar poesia nas personagens de Shakespeare ou de Rembrandt, ou nas figuras bíblicas femininas, ou até nas Madonas de toda a Europa: “We find the poetry of mankind in the figures of the old men of Shakespeare, say, and the old men of Rembrandt; or in the figures of the Biblical women, on the one hand, and of the madonnas of all Europe, on the other.” (McClatchy ed., 1990: 111) A poesia da humanidade estaria, deste modo, presente em tudo, existindo uma estética fundamental, na qual a poesia e a pintura se relacionam. Esta relação não decorre duma origem comum, nem tão pouco de marcas gerais que se apliquem simultaneamente a uma ou a outra. Segundo o mesmo autor, “It is the paramount relation that exists between poetry and people in general and between painting and people in general.” (*Ibidem*: 120) Na sua opinião esta relação está, assim, patente entre a poesia e a pintura e a diversidade de pessoas que as absorvem. Não poderíamos, portanto, limitá-la a uma ligação directa entre estas duas formas de arte.

A relação entre a poesia e a pintura atravessou séculos, mantendo-se presente nos mais variados movimentos artísticos. Durante os anos vinte e trinta, movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo tiveram impacto tanto na pintura como na poesia. De acordo com MacClatchy, o uso das colagens, a fragmentação cubista, a expressividade do verso livre, a forma orgânica da dissociação e deslocação são elementos constitutivos da poesia, tendo como base o exemplo dos pintores: “It could be argued that modern poetry was invented by the painters.” (*Ibidem*: XI)

A história da arte moderna tem o seu início com o movimento impressionista, que surgiu após o Naturalismo. A teoria impressionista da cor que surge com Monet e Renoir baseava-se na concepção de que todas as cores numa tela se influenciavam mutuamente, misturando-se com justaposições, suspendendo os contornos dos claro-escuros em prol de pinceladas fragmentadas. Segundo Leslie Wolf, esta técnica conferiu-lhe uma autonomia relativamente às técnicas académicas, entre elas, a do “chiaroscuro”. O conjunto das interligações cromáticas, com o aproveitamento máximo da luminosidade e o uso de cores complementares, construídas pelos impressionistas, resultaram “in a kind of atmospheric screen”. (Lehman ed., 1980: 229)

Se as paisagens e naturezas-mortas estão entre os temas preferidos destes pintores, não deixam, no entanto, de existir outras escolhas temáticas; basta lembrar as figuras femininas de Renoir, as dançarinas e as corridas de cavalos de Degas, ou os retratos e os interiores de Cézanne. De qualquer modo, as escolhas relativas ao tema, ainda que variáveis, recusam os motivos históricos, mitológicos e religiosos consagrados pela tradição académica. A evolução da pintura impressionista, tem que ser vista em última análise como sendo composta por uma variedade de técnicas experimentais, tal como Leslie Wolf apontou, “a variety of experimental techniques in the service of ‘realism.’” (*Ibidem*: 229)

Nos últimos trabalhos de Cézanne uma recusa mais problemática emergiu. Os impressionistas observavam o mundo com subjectividade, mundo esse que tentavam analisar a partir de impressões pessoais e sensações visuais imediatas e ao qual se tentavam render. Cézanne elevou o Impressionismo a uma nova forma de representação do mundo, desenvolveu um estilo, no qual múltiplas perspectivas convergiam na mesma imagem e onde a forma surgia fragmentada. Nos seus trabalhos representava sensações da realidade dentro de uma arquitectura harmoniosa. O foco principal estava em destacar o volume e não o traço. Cézanne quis romper com a subjectividade, penetrando na estrutura dos objectos. Para Leslie Wolf, a sua natureza pós-impressionista veio reforçar a verticalidade, a horizontalidade e as formas geométricas, utilizando, para isso, um modo arquitectónico: “His matured (...) work stressed horizontals, verticals, and geometric forms in an architectural way.” (*Ibidem*: 230) A tentativa de oferecer maior realismo acaba por afastar

a tensão entre a ilusão e a estrutura da pintura na superfície da tela, preconizada pelos pintores desde a Renascença: “It is ironic that this attempted ‘greater realism’ should have laid bare the tension between illusionism and the structure of the paint on the canvas’s surface that had been concealed by the techniques of painters since the Renaissance.” (*Ibidem*: 230)

Já Baudelaire acreditava que o universo continha uma série de imagens e sinais que a imaginação teria de transformar. Este princípio, também partilhado por poetas como Rimbaud e Mallarmé, passando por Valéry, defendia que os poetas deveriam distanciar o objecto do seu trabalho e até a própria linguagem deveria ser revertida do seu uso habitual. Estes poetas acabariam por criar uma linha de orientação específica tendo influenciado Pound, Eliot, Crane e Stevens. De acordo com Leslie Wolf:

“He was careful to emphasize, however, that while poet is to be measured ‘by his power to abstract himself,’ he must ‘withdraw with him, into his abstraction, the reality on which lovers of truth insist.’ How does the poet ‘abstract reality’? Stevens is crystal clear: ‘by placing it in his imagination.’” (*Ibidem*: 233)

Stevens, por seu turno, defendia que, através da imaginação, tudo se tornaria possível, seria igualmente através da imaginação que a realidade se tornaria abstracta.

Já para Valéry, o poeta está consciente de que comunicar, de forma poética, algo, envolve um organismo sentimental, que é diferente de simplesmente comunicar uma ideia. Neste aspecto, o uso idiossincrático da voz de Ashbery acrescentaria algo de essencial às técnicas do poeta, conferindo-lhe uma mobilidade muito maior do que a de qualquer outro poeta. É esta tática que lhe permite falar tão profundamente sobre o nosso conhecimento precário: “The poet is not to be identified with any of the inflections he evokes; rather, he is the arena in which they meet and argue and coexist”. (*Ibidem*: 235)

Os cubistas não perceberam a dimensão da pintura de Cézanne nem mesmo as suas intenções. Insatisfeito com a linguagem da arte, o Cubismo propôs uma nova linguagem, declarando-se uma arte de concepção desde o seu início. Picasso terá afirmado: “If the cubists ‘assassinated the object,’ as was charged, ‘so much the worse for objects.’”

(*Ibidem*: 231) Os cubistas terão, sim, colocado o objecto à parte, e reconstruíram-no, tendo como base uma multiplicidade de relações e oferecendo uma visão tridimensional, num plano de duas dimensões. Os objectos, retratos e paisagens tentavam transmitir os detalhes das imagens. As figuras eram sobrepostas, divididas em fragmentos, sendo dada maior ênfase às partes do quadro, do que ao seu todo. Num primeiro momento, o Cubismo apresentou diferentes aspectos do mesmo objecto e, numa fase posterior, forneceu a cada objecto um código correspondente, transformando, desta forma, a pintura numa realidade paralela e não numa realidade observada pelo pintor.

De acordo com Herbert Read, todo este processo pode ser percebido como um momento de libertação, uma vez que surge da aceitação, não do que está previamente estipulado ou visto da mesma perspectiva, mas da associação livre de qualquer elemento visual, quebrando as técnicas da arte plástica do passado: “Once it was accepted that the plastic imagination has at its command, not the fixities of a perspectival point of view (with the consequent necessity of organizing visual images with objective coherency) but the free association of any visual elements...then the way is open to an activity which has little correspondence with the plastic arts of the past...”. (*Ibidem*: 231) O Cubismo abriu, assim, as portas a um novo estilo, o qual poderá ser considerado o primeiro estilo consolidado deste século.

Por seu turno, o movimento surrealista, com o seu interesse colocado no inconsciente e no subconsciente, recorreu ao acaso, à loucura, aos sonhos, às alucinações, ao delírio ou ao humor. Os pintores surrealistas usaram as suas fantasias mais íntimas para pintar os seus sonhos, contexto em que a literatura também ocorre.

O Surrealismo surgiu, inicialmente, como um movimento na poesia, sendo posteriormente seguido pelos pintores. Os poetas insurgiram-se contra estes, uma vez que defendiam que não poderia existir pintura surrealista, pois esta seria uma “forma bastarda” da literatura. Contudo, dificilmente se distinguiram os escritos dos pintores surrealistas dos dos poetas. O Surrealismo estendeu o campo da literatura, trazendo tanto técnicas de figuração tradicionais, como novas. Em impressionistas como Ernst e Miró era original a ênfase na espontaneidade e em métodos intuitivos, a fim de criarem sensações pictóricas.

O período pós II Guerra Mundial foi um tempo de consolidação e assimilação de inovações anteriores. Durante este período, os pintores deram uma nova força aos métodos surrealistas, abandonando os preceitos cubistas e enveredando por uma arte que podia ser considerada simultaneamente abstracta e “painterly”. A pintura de 1951, sob a designação de Expressionismo Abstracto, tornou-se num paradigma central do processo criativo de meados do século XX. A crise no mundo da pintura ansiava por um novo foco de orientação. O Cubismo chegava a um impasse, esgotando os seus métodos, e começava a ser reprimido pelos pintores americanos dos anos quarenta. Deste modo, o Expressionismo Abstracto não só representou uma ruptura no mundo da pintura como chocou o pré-estabelecido.

O poeta e ensaísta Randall Jarrell considerou que o Expressionismo Abstracto não era o que, por vezes, se designa por uma essência purificada de uma tradição anterior de pintores, como acima foi referido: “It is the specialized, intense exploitation of one part of such painting, and the rejection of such parts and of the whole.” (McClathy ed., 1990: 187) A pintura anterior ao Expressionismo Abstracto pode ser comparada a geometria projectiva. Pintores, de Giotto a Picasso, lidaram com dois mundos e com as suas relações: a pintura é heterogénea, parcialmente indirecta, envolvida num processo complicado: “(...) their painting is a heterogeneous, partly indirect, many-leveled, extraordinarily complicated process.” (*Ibidem*: 190) O Expressionismo Abstracto manteve parte deste método, no entanto, substituiu o processo homogéneo e homofónico, por um heterogéneo e homofónico: “it has substituted for a heterogeneous, polyphonic process a homogeneous, homophonic process.” (*Ibidem*)

Ashbery foi mais influenciado pela pintura e música do que pela própria poesia. Shoptaw foi mais longe, considerando a poesia deste poeta semelhante à arquitectura, à pintura, à música, ou até mesmo a um bailado. Tal como Cleanth Brook afirmou em “The Heresy of Paraphrase”: “The essential structure of a poem... resembles that of architecture or painting: it is a pattern of resolved stresses. Or, to move closer still..., [poetic structure] resembles that of a ballet or musical composition.” (Shoptaw, 1994: 2) Também Ashbery comparou a sua produção poética ao argumento musical abstracto:

“What I like about music is its ability of being convincing, of carrying an argument through successfully to the finish, though the terms of this argument remain unknown quantities. What remains is the structure, the architecture of the argument, scene or story. I would like to do this on poetry.” (*Ibidem*: 1)

Quanto à sua influência pela pintura, Ashbery considera que o fascínio que os poetas teriam nos pintores (como de Kooning, Franz Kline, Motherwell, Pollock), residiria na liberdade, o que parecia ser difícil de alcançar na poesia. Por este motivo, este poeta afirmou que aprenderam muito com os pintores, principalmente o facto de seguir o seu próprio caminho e de conseguirem atingir esta verdade abstracta sem qualquer subterfúgio: “So I think we learn a lot from them at the time, (...) but the lessons were merely an abstract truth - something like Be yourself”. (Lehman, 1999: 305)

Edward Henning acreditava que, para estes pintores, o acto de criar era um processo “aberto”, envolvendo o artista numa evolução complexa, que se prendia com solucionar múltiplos e interactivos problemas. A experiência que o artista possuía sobre o mundo podia ser perceptível através das soluções descobertas e do tipo de problemas que resolvia: “The solutions at which he arrives, and even more, the problems that he selects, reveal the nature and the intensity of the artist’s experience of the world.” (Lehman ed., 1980: 238)

Para este grupo de pintores, as telas funcionavam como simples arenas, nas quais tinham de agir; elas eram mais do que um mero espaço onde se reproduz, redesenha, analisa e se expressa um objecto, real ou imaginário. As telas seriam locais privilegiados de acção. No que concerne a *action painting*, Harold Rosenberg definiu-a do seguinte modo:

“What gives the canvas its meaning is... the way the artist organizes his emotional and intellectual energy as if he were in a living situation... Since the painter has become an actor, the spectator as to think in a vocabulary of action: its inception, duration, direction – psychic state, concentration and relaxation of the will, passivity, alert waiting.” (*Ibidem*: 239)

A importância deste avanço reside no facto de o pintor se transformar num actor e, desta forma, o espectador num conhecedor do vocabulário relacionado com esta área específica. O pintor transforma-se numa força activa dentro da tela, iniciando a sua produção artística, apenas com a vaga consciência de até onde pode ir.

Segundo O'Hara, eram claras as influências do Expressionismo Abstracto tanto nos seus poemas como nos dos seus colegas. Todos eles partilhavam do mesmo sentimento em relação à pintura, a qual desempenhava um papel tão fulcral nas suas vidas, como se fosse impossível sobreviver sem esta manifestação artística. Ao descrever um quadro, o poeta poderia estudar problemas figurativos, ao escrever acerca de uma pintura contemporânea poderia levar a que o poema falasse por si próprio. Frequentemente, escrever, sobre um quadro antigo poderia ser considerada a melhor forma de abordar o passado. Como um texto pictórico, objecto de análise, busca a interpretação, os poetas sentir-se-iam mais atraídos pelos seus possíveis sentidos, ou até mesmo pelos motivos que levaram o pintor a executá-lo, do que propriamente pelas mensagens evidentes que o mesmo veiculasse. Os poetas sentiram o valor emblemático de um quadro, porque este representava a mente do artista. Ao analisá-lo, encontraram uma maneira de se descreverem a si próprios ou, de uma forma geral, de descreverem todo o processo criativo.

Ashbery achava, todavia, que os pintores se ligaram aos poetas por mera proximidade, embora acreditasse igualmente que os pintores eram o exemplo acabado do artista aventureiro, não conformista, tal como Rivers e Porter o foram. Já Rivers não estava particularmente interessado no que pudesse estar a acontecer no mundo da pintura de Nova Iorque. Achava-se enérgico e egocêntrico, e queria fazer algo que as pessoas do mundo da arte de Nova Iorque considerassem pavoroso e absurdo. Ao contrário de Rivers, Porter não foi em busca de novas experiências. Para este pintor, “(...) all experience was valid and that ‘even the most ordinary things are quite as full of significance as the most dramatic.’” (Lehman, 1999: 321) Todo o tipo de experiências eram, deste modo, relevantes até mesmo as mais insignificantes. Contudo, Porter partilha com Rivers e Jane Freilicher o desejo de absorver lições técnicas da revolução abstracta sem renunciar à figuração. Tenazmente, este pintor acabou, desta forma, por revitalizar a pintura figurativa.

Porter acreditava que era importante para o crítico de arte reter, em relação à pintura abstracta, o *subject matter* e a abstracção do trabalho representacional.

Porter sempre pintou ignorando os caminhos que percorria a arte contemporânea. No entanto, quando escreveu como crítico de arte para a *Art News* e para *The Nation*, mostrou ser um dos mais astutos e condescendentes observadores deste período. Este pintor emergiu da nova arte, tendo encontrado em Willem de Kooning um mestre, cujas lições incorporou no seu próprio trabalho e com o qual acabou por estabelecer uma relação de amizade. A carreira de Porter encerra em si “an old-fashioned mimetic ideal.” (*Ibidem*: 322) Para ele, a realidade não residia nas formas platónicas, ou num recesso escuro do inconsciente do artista, mas antes na forma real como surgem efectivamente ao observador atento.

Porter desenvolveu um estilo realista nos últimos vinte cinco anos da sua vida, o período correspondente ao apogeu do Expressionismo Abstracto. Este pintor defendia que quaisquer regras impostas para a realização de um quadro lhe tiraria vida: “(...) I think its impossible not to get some sort of form if you don’t think about it. If you do think about it you get chaos. But if you don’t think about it you get form.” (*Ibidem*: 324) Através da sua amizade com Rivers e Freilicher, veio a conhecer Ashbery, Koch, O’Hara e Schuyler, tornando-se num membro activo deste grupo. Inevitavelmente, começou também ele a escrever poemas que, juntamente com cartas, enviava aos seus amigos. Além disso, aprendeu com Koch as regras da sestina que passaria a ser a sua forma poética preferida.

Numa época em que ser-se *avant-garde* parecia ser importante, Porter arriscou-se a ser afastado por ser reaccionário, excêntrico ou, pior que tudo isso, académico. A ironia reside no facto de Porter ter sido um pintor figurativo sem repudiar a arte moderna, assim, reconciliou o seu conhecimento de arte do passado com o sentido libertador que encontrou nos quadros de de Kooning. Em 1961, o seu ensaio intitulado *The Poets and Painters in Collaboration* foi o primeiro esforço crítico para chegar a um entendimento com a *New York School of Poetry*. Porter afirmava que os quatro poetas formavam um quarteto de indivíduos distintos, mais do que um movimento unificado. Considerava Ashbery o poeta que, através da sua linguagem opaca, se aproximava mais do Expressionismo Abstracto, referindo que nas suas frases simples estavam contidas a inocência e a pureza de uma

criança que ainda não tinha sido manchada pela experiência de vida, sendo que, por vezes, nos mais simples objectos, se encontrava o verdadeiro significado. Porter acreditava que, tal como nas frases simples de Ashbery, também na pintura, o que deveria ser enfatizado era o *subject matter*: “And the most interesting thing about abstract painting is its subject matter, so one is held by the sibylline clarity of Ashbery’s simple sentences.” (*Ibidem*: 327)

Os expressionistas abstractos libertaram a pintura do *subject matter*, e os *New York School Poets* estavam interessados em libertar a poesia, elevando o artista a um estado transcendental: “The artists vocation required a struggle to attain ‘the state of spiritual clarity.’” (*Ibidem*: 306) O’Hara acreditava que, só atingindo este estado espiritual de clarividência, a acção do artista se tornaria pura. O criador surge, deste modo, como a entidade de maior relevo em todo o processo criativo. A mensagem que o poema possa transmitir não é um elemento crucial, nem tão pouco a relação do poema com o mundo exterior que descreve, ou o leitor a quem ele se destina, mas antes, a figura do poeta que encetou um esforço quase sobre-humano para atingir este estado espiritual. A imaginação existe, portanto, num mundo transcendental. Este estado pressupõe um afastamento do mundo social, político e económico. Por isso, estes aspectos surgem de alguma forma neutralizados, ou transformados, nos poemas da *New York School*.

Refira-se que as relações entre a pintura e a escrita, caracterizadas pelas suas semelhanças ou diferenças, sempre existiram. Segundo Gombrich, a pintura poderia ser perspectivada como possuidora de três princípios fundamentais:

“The first would be in the direction of greater fidelity to appearances (...) The second would be in the direction of ornament, rhythm, pattern, figuration, of an abstract character. And the third would be in the direction of language, of alphabet and the codifying of signs, ending in the magic of writing.” (McClathy ed., 1990: 182)

Este processo é perceptível na história da escrita chinesa, enquanto no Egipto a escrita e a pintura eram claramente distintas. Contudo, a escrita permaneceu como uma espécie de desenho representacional, apesar de estar condicionada pela introdução de símbolos linguísticos e não representacionais:

“In both languages, then, of writing and of painting, the shapes and substances of the earth rose up and assumed a mental and a spiritual quality, conferring upon the mind that brought them forth a thrilling if somewhat frightening power of detachment from the world as viewed as the pre-human mind”. (*Ibidem*: 183)

O poeta Howard Nemerov defende, igualmente, que a escrita e a pintura, apesar de todas estas semelhanças, percorreram caminhos separados, existindo, contudo, momentos em que estas formas de arte se fundem, como nos mapas ou diagramas, conseguindo transmitir uma variedade infinita de mensagens. Este escritor antevê a possibilidade de, um dia, estas duas formas de arte se unirem, embora afirme ignorar o que daí possa surgir: “Writing and painting could come together, though I don’t know in the least what their offspring would look like.” (*Ibidem*)

No início do século XX, alguns poetas olharam para os pintores, procurando salvação para alguns dos problemas que se lhes colocavam ao nível da escrita: “the problems of poets are the problems of painters, and poets must often turn to the literature of painting for a discussion of their own problems.” (*Ibidem*: 266) Charles Tomlinson, corroborando a afirmação de Wallace Stevens, acrescenta que os poetas, para além de recorrerem à literatura da pintura, contribuíram de igual modo para a sua criação: “(...) they not only turn to the literature of painting, but help create that literature.” (*Ibidem*) Stevens escreveu sobre Cézanne, assim como Rainer Maria Rilke, D. H. Lawrence e William Carlos Williams; todos eles se terão revisto no pintor relativamente aos seus problemas como escritores.

De acordo com Stephen Spender, “When They paint, painters are exercising some of the qualities essential to good writing.” (*Ibidem*: 140) O próprio Appolinaire terá sido um exemplo de um poeta, que modelou o seu estilo através de imagens de pintores, concebendo um programa de escrita poética que poderia ter sido um manifesto para os mesmos. Delacroix terá escrito nos seus diários notas exclusivas para pintores, as quais, embora destinadas à pintura, poderiam eventualmente ser aplicadas à poesia. A este respeito Wallace Stevens terá afirmado: “No poet can have failed to recognize how often a detail, a propos or remark, in respect to painting, applies also to poetry.” (*Ibidem*: 111)

O encontro entre palavras e pintura, que se opera em determinados esboços, dá a sugestão de um salto da palavra para o milagre da pintura, e isto representa, por si só, um efeito da poesia, que já Appolinaire tentava explorar quando organizava as palavras de um poema sob a forma de esboços: “The writing of painters suggests indeed a kind of borderland which is a meeting between the arts.” (*Ibidem*: 141)

A escrita dos pintores parece estar intimamente ligada à necessidade de se expressarem. Esta estreita relação que decorre entre a poesia e a pintura poder-se-ia prender a motivos de ordem prática, ou pela simples necessidade de manter cópias para si próprios, ou pelo simples facto de muitos deles gostarem de descrever a obra de arte. Os artistas preocupavam-se em explicar a arte para si próprios e para os outros.

Wallace Stevens acreditava que seria possível estudar a poesia estudando a pintura. O que pudesse ser dito em relação aos pintores teria o mesmo significado para os poetas, o que pressupunha que o significado do que é dirigido aos pintores acabaria por ser sentido pelos poetas e vice-versa: “When Braque says ‘The senses deform, the mind forms,’ he is speaking to poet, painter, musician and sculptor.” (*Ibidem*: 112) Existem, por isso, determinados comentários críticos que podem ser dirigidos tanto a poetas como a músicos, pintores, ou até escultores, isto porque, no fundo, se tratam de considerações acerca da arte.

As afinidades e diferenças entre a poesia e a pintura, para Howard Nemerov, passam por estes dois termos: “imagem” e “palavra”. Na realidade, os pintores produzem imagens e os poetas palavras, contudo, na pintura também existe uma linguagem, embora não seja perceptível da mesma forma que a linguagem dos poetas. A relação entre a poesia e a pintura nem sempre é explícita, não existindo nos poemas uma simples descrição das pinturas. Segundo o mesmo autor, “the poems speak about the silence of the paintings; and where the poet was lucky his poem will speak the silence of the painting; it too will say nothing more than: It is so, it is as it is.” (*Ibidem*: 180) Tanto o poeta como o pintor produzem imagens, que se interligam e trabalham com linguagens, a diferença parece residir, no entanto, no tipo de linguagem que usam.

Ainda de acordo com Wallace Stevens, uma das características da arte moderna será o descompromisso e a plausibilidade. Existindo uma razão para tudo, até mesmo a

falta de razão, se torna uma razão: “Picasso expresses surprise that people should ask what a picture means and says that pictures are not intended to have meanings.” (*Ibidem*: 117) Outra característica da arte moderna seria a intolerância, a recusa de qualquer tipo de crítica que não fosse formulada dentro deste círculo restrito de artistas, embora reconhecessem as suas diferenças. Quando um pintor se transforma num pintor moderno só aceita ser julgado por outros pintores modernos: “We recognize that they differ one from another but in any event they are not to be judged except by other modern painters. (*Ibidem*) Estas características estariam igualmente patentes na poesia moderna.

Wallace Stevens propôs, por isso, uma divisão entre a poesia que é considerada moderna tanto pela sua mensagem como pelo seu aspecto formal: “let me divide modern poetry into two classes, one that is modern in respect to what it says, the other that is modern in respect to form.” (*Ibidem*: 119) Contudo, esta divisão seria inadequada, uma vez que, no primeiro tipo de poesia, o aspecto formal é desvalorizado, e, no segundo, o seu interesse está unicamente canalizado para o conteúdo, ignorando outros aspectos. Esta divisão pode encontrar-se igualmente na pintura: “The division between the two classes, the division, say, between Valéry and Appolinaire, is the same division into factions that we find everywhere in modern painting.” (*Ibidem*)

A relação entre a poesia e a pintura modernas é idêntica à que surge mais tarde, nos anos cinquenta, entre a poesia e a pintura do Expressionismo Abstracto. Ambas surgiram em épocas de descrença, indiferença, onde a arte surge claramente como uma compensação. “Men feel that imagination is the next greatest power to faith: the reigning prince”. (*Ibidem*: 120) Consequentemente, tanto o valor colocado na imaginação como o próprio trabalho deve ser perspectivado, não como uma fase humanitária, mas com uma asserção pessoal, no qual prevalece apenas o ser.

Wallace Stevens afirma que é comum dizer-se que as origens da poesia podem ser encontradas na sensibilidade e que um poema ou um quadro é fruto de uma enorme concentração. Desta forma, a criação artística parece estar relacionada com laivos de lucidez, como se se tratasse de uma força operativa, que não parece ser a sensibilidade, ou seja, os sentimentos: “It seems to be a constructive faculty, that derives its energy more

from the imagination than from the sensibility. (*Ibidem*: 115) Esta faculdade construtiva derivará mais da imaginação do que propriamente da sensibilidade.

A mente retém experiências e será através da imaginação que estas assumem outros contornos. Se se reconstruíssem as experiências ou se se repetissem as nossas sensações tratar-se-ia apenas da memória. Assim, como se trata de todo um processo que envolve a imaginação, esta tem como função usar o que é familiar, tornando-o em algo não familiar. Todo este processo ocorre sem que exista, necessariamente, uma dependência das vicissitudes da sensibilidade ou sequer da inspiração. O poeta exerce a sua função através de um esforço da mente, assim sendo, quanto mais brilhante for a mente, maior seria o poeta: “the greater the thinker the greater the poet.” (*Ibidem*) Ao realizá-lo, o poeta estabelece uma relação harmoniosa com o pintor que elabora o seu trabalho, com respeito aos problemas da forma e da cor, com os quais é confrontado sistematicamente, não pela inspiração, mas pela imaginação, ou por uma espécie de razão que a imaginação promove. Em síntese, estas duas formas de arte têm em comum um elemento que, quando é exercitado, não resulta apenas num mero trabalho, mas na consumação de todo este processo.

De acordo com Valéry, desenhar é uma forma de pensar. Mas o artista não representa apenas “relações abstractas”, nem trabalha constantemente com total liberdade. Esse é o motivo pelo qual os quadros de de Kooning, apesar de toda a liberdade impressa pela *action painting*, na qual este pintor se revê, mantêm fortes laivos de figuração presente no classicismo.

Para Leslie Wolf, de Kooning e Ashbery são semelhantes quanto às suas produções artísticas. Na poesia de Ashbery estão presentes asserções, reflexões, digressões e reversões, o que significa que a poesia se move para além da estética de apresentação de Stevens, para uma estética de representação. Seguindo esta linha de pensamento, Perloff destacou: “Ashbery turns the Stevens mode on its head by cutting off the referential dimension.” (Lehman ed., 1980: 240) Ashbery transforma este modo, cortando a dimensão referencial, na tentativa de subverter o mais possível o significado. Contudo, não existe nenhum movimento artístico que não veicule significação e este poeta, apesar dos seus comentários irónicos (“Are we never to make a statement?”), constrói a sua poesia com

vários sentidos, ou melhor, tal como Auden lhes chamou, (na introdução de *Some Trees*) “calculated oddities” (*Ibidem*: 241), os quais, muitas vezes, entram em colisão ou se contradizem. Stevens contraria o objecto, mas mantém-no como *motif*, tal como Picasso. Por seu turno, Ashbery, assim como de Kooning, “dares to remove the object further before reconstructing it.” (*Ibidem*) Este poeta lança, então, ideias paradoxais, onde, por vezes, se entrecruzam axiomas casuais, comentários irónicos e fragmentos de voz: “The poem has become an arena of impulses, and Ashbery’s characteristic methods of generating and sustaining them constitute a poetic equivalent of the improvisational strategies painters like de Kooning devised to loosen and animate the cubist framework they inherited.” (*Ibidem*: 242) Tanto a pintura de de Kooning, como a poesia de Ashbery, desafiam o que está assimilado através duma arte de sugestão e metamorfose.

Segundo Leslie Wolf, muitos críticos comparam poemas como “The Tennis Court Oath”, “Leaving Atocha Station”, “The New Realism” e “Europe” às colagens dos artistas plásticos. No entanto, poder-se-á argumentar que a colagem não é tão bem sucedida com palavras. Com efeito, qualquer arte verbal espalha-se durante um determinado período de tempo, não sendo resultado de um momento instantâneo. O poeta deve ligar as suas percepções fragmentadas ou eventos, num idioma que pareça aderir aos procedimentos do seu *medium*, mesmo subvertendo-os ou contradizendo-os.

A poesia de Ashbery assemelha-se, nas colagens, à pintura de de Kooning. O poeta consegue este feito através da forma engenhosa como manipula as palavras, enquanto o pintor o fez através da manipulação do pigmento. Nos últimos dez anos, a sua poesia desenvolveu-se de uma forma pouco ortodoxa, o que permite à frase ter uma maior maleabilidade e gerar momentos mais subtis. Desta forma, Ashbery ganhou uma espécie de liberdade que poucos poetas alcançaram.

O aspecto formal da sua poesia, tal como o de um quadro do Expressionismo Abstracto, está intimamente relacionado com a novidade ou com a imprevisibilidade: “In the same way de Kooning invents ‘shapes that will swicht meaning and position, jump the tracks of formalistic composition to act as background and foreground, positive and negative... hill and thumb, letter and mouth.’” (*Ibidem*: 244) de Kooning inverte o sentido e a posição, não obedecendo às regras de composição formalista. As frases de Ashbery,

com dicção eclética, pronomes indefinidos ou ambíguos, subordinação não convencional, permite-lhe mover-se graciosamente no processo em que está envolvido. A relação que Ashbery estabelece com o seu processo criativo, pode comparar-se à relação que um expressionista abstracto desenvolve com a sua tela. O pintor enceta um grande esforço para manter todas as coisas ambíguas, considerando que tudo, deva ser feito de forma abstracta. Ambos os artistas foram para além da obtenção de um sentido formal nas suas produções artísticas, direccionando o seu interesse na descontinuidade, de forma a realçá-la.

Leslie Wolf acredita que há quem considere Ashbery um poeta sem método, não se cingindo a uma forma, ao que o poeta afirma: “(...) I really think that meaningfulness can’t get along with randomness and they somehow have to be brought together.” (*Ibidem*: 249) Um dos poemas mais desafiadores de Ashbery, no qual está patente a sua metodologia, intitula-se “Daffy Duck in Hollywood”. Nele somos transportados para um lugar “both there / And not there” (*Ibidem*), onde a liberdade das imagens e das ideias não são percebidas de acordo com considerações formais ou plausíveis. A voz que o poeta coloca neste poema, possui características da própria consciência e prossegue com epigramas coloquiais, partes de um passado poético, arcaísmos incongruentes, códigos abreviados, reminiscências arquitectónicas, personagens de livros cómicos, nomes de ruas de Hollywood e óperas. Este poema pede ao leitor que ouça as inflexões, não só nos fragmentos, mas também nas imagens bem construídas das frases complexas.

Tal como os quadros de de Kooning dos anos cinquenta a setenta, este poema apropria-se do mundo e transporta-nos para a imaginação, onde nos podemos mover com uma liberdade que não existe em nenhuma arte de cariz representacional. Ashbery envolve o leitor com frases, “whose machinery makes us feel *how*, not *what*, they mean.” (*ibidem*: 253) Esta poesia despoleta em nós uma corrente de sentimentos, que devem ser moldados, expandidos. O leitor deve, desta forma, entregar-se ao poema, tal como Julien Levy escreveu ao referir-se a Arshile Gorky: “which cannot be described or analyzed by critics, but only recognized by affection.” (*Ibidem*: 254) O poeta cria o seu trabalho que, para muitos críticos, se mantém misterioso.

2 – A Escrita Experimental de John Ashbery em *Houseboat Days*

2.1. - John Ashbery e a sua produção literária

Ashbery é conhecido por ser um dos poetas mais significativos e singulares do panorama literário americano contemporâneo. O fascínio e entusiasmo que os leitores e admiradores deste poeta sentem, surgem reflectidos na paixão que estes manifestam pelos seus poemas. O interesse pela sua obra desde sempre existiu. Esta, começou, no entanto por ser admirada por uma audiência restrita e não académica. A sua poesia surgiu numa altura em que importantes distinções se faziam entre a poesia considerada académica e a que surgia noutros espaços culturais e sociais, ou seja, toda a poesia que não se enquadrava nos cânones literários vigentes, tal como John Koethe afirmou: “that his poetry originated at a time when there really *was* an important distinction to be drawn – and – felt between the Academy and its Other.” (Schultz ed., 1995: 83)

A aceitação do seu trabalho por um público mais vasto surgiu posteriormente, nos anos setenta do século passado, quando Harold Bloom o colocou na lista dos poetas mais conceituados, reconhecendo a sua importância em *The Double Dream of Spring* e *Self-Portrait in a Convex Mirror*, obra que não só arrecadou três grandes prémios literários, como também foi alvo de críticas favoráveis, tendo recolocado, como Shoptaw afirmou, o poeta *avant-garde* de “The Other Tradition”, para, “The Tradition”. (Shoptaw, 1994: 292) Durante este período tornou-se célebre, ocupando o lugar de Robert Lowell, como a figura poética paradigmática do momento.

Ao publicar *Can You Hear, Bird*, em 1995, *Wakefulness*, em 1998, *Girls on the Run*, em 1999, *Your Name Here*, em 2000, *As Umbrellas Follow Rain*, em 2000, e *Chinese Whispers*, em 2002, Ashbery demonstrou ser um poeta produtivo. De acordo com Charles Berger, os poemas de Ashbery, bem como os seus livros, surgem uns atrás dos outros como “a series of shocks.” (Lehman ed., 1980: 163) Esta fecundidade fornece ao leitor uma sensação de liberdade na medida em que os poemas têm que ser analisados individualmente e não como uma preparação para os que possam surgir a seguir. Para Thomas Lisk, a produção poética de Ashbery é avaliada pelos seus admiradores como

resultado de um grande talento, enquanto que para os detratores apenas se trata de “preguiça” do seu estilo.

Fred Moramarco reverte os primeiros trabalhos de Ashbery para um tipo de linguagem que parece mostrar contraste ou oposição entre duas ideias, na qual as palavras confundem os seus referentes tradicionais e parecem deambular nos seus significados: “The books revert to the kind of disjunctive language characteristic of his earlier work, a language in which words are unhinged from their traditional referents and seem to float on the swells and ebbs of their meaning.” (Schulz ed., 1995: 38) *The Double Dream of Spring* (1970) inaugura um estilo, um modo de discurso-meditativo, menos elíptico, criando uma retórica para os poemas subsequentes continuarem, ou permitindo serem adulterados, assumindo uma posição que os seus últimos livros não repudiam. Já *Houseboat Days* pode ser considerado, de acordo com Shoptaw, como a declaração de independência de Ashbery dum público leitor crescente, que esperava mais da “Ashbery poetry” from Ashbery.” (Shoptaw, 1994: 192) O seu *long poem* “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’” evita escrupulosamente o lirismo apelativo e o discurso monológico dos seus antecessores. Os resultados são interessantes, embora o poema não tenha atraído muitas críticas favoráveis por parte tanto de críticos como de poetas. A maior atracção de *Houseboat Days* terão sido os seus *short poems*. Numa entrevista em 1982, Ashbery nomeou *Houseboat Days* e *Three Poems*, como os seus livros favoritos, tendo-os descrito como: “more accomplished and fulfilled than the lyrics of *Self-Portrait*.” (*Ibidem*) Com efeito, segundo o poeta, estes seriam mais variados tanto estilisticamente, como discursivamente.

Numa entrevista dada por Ashbery em 1982, o poeta referiu-se à poesia, e, em tom de conselho, afirmou que esta deveria ser o mais representativa possível: “you should try to make your poem as representative as possible.” (*Ibidem*: 1) Representativo neste contexto não significará, todavia, pessoal. Posteriormente, noutra entrevista, o poeta referiu-se ao facto de os seus poemas não possuírem um cariz auto-biográfico: “These are not autobiographical poems, they’re not confessional poems What I’m trying to get at is a general, all-purpose experience – like those stretch socks that fit all sizes.” (*Ibidem*) Ashbery associa a sua representatividade democrática a um ecletismo pós-moderno: “My Idea is to democratize all forms of expression, an idea which comes to me from afar, perhaps from

Whitman's *Democratic Vistas* – the idea that both the most demotic and the most elegant forms of expression deserve equally to be taken into account.” (*Ibidem*: 1)

Por isso, podemos pensar num poema de Ashbery como uma “assembleia de turbulência” tal como Shoptaw referiu: “(...) irresponsible, factional, long-winded, strange and outspoken members.” (*Ibidem*: 2) Os seus detalhes particulares de tempo, de lugar, das palavras seleccionadas, são muitas vezes inesperados, abstractos, conflituosos, deslocados ou inexistentes; por seu turno, o seu argumento ou narrativa é suportado de forma insuficiente, inconsistente, incompleta e fragmentada, os seus discursos poéticos, géneros e formas são estranhamente misturados ou sem aplicação e a sua gramática é distorcida e disconexa.

2.1.2. - A recepção crítica literária de John Ashbery

John Ashbery vive com um paradoxo. Se por um lado, tal como terá afirmado numa entrevista em 1979, tem a noção de ser um poeta importante, “read by younger writers,” por outro, não deixa de constatar que “nobody understands me.” (Herd, 2000: I) Como se pode verificar, vinte anos mais tarde, Ashbery é considerado uma das maiores influências para outros poetas. A sua presença pode ser sentida nos trabalhos de Charles Bernstein e Mark Doty, assim como em poetas tão diferentes como Denise Riley e Glyn Maxwell. Esta área de influência indica que “there are many ways for the young poets to learn from Ashbery, from his astonishing array of styles, voices, posture and concerns.” (*Ibidem*: I)

Não obstante o seu sucesso, Ashbery era muitas vezes questionado, nomeadamente em entrevistas, acerca da dificuldade e incompreensão que a sua poesia ainda hoje suscita, incompreensão esta que, segundo Douglas Crase, pode estar associada ao facto de qualquer leitor que tenha tido a oportunidade de contactar com a obra de Ashbery, acabar por concluir que este escreve num tom tão privado que chega a ser inacessível: “(...) here we have a poet so private he is truly private, so difficult he is truly inaccessible.” (Lehman ed., 1980: 30) Este poeta é dotado de uma voz tão radical e experimental que os seus leitores são possuídos por um desejo de interromper os procedimentos convencionais de

interpretação, utilizando toda a sua capacidade intelectual no mesmo processo, convencendo-se, porém, que a procura de significado seria recompensada.

Barbara Everett comparou “Larkin’s poetry of ‘attraction’ with Ashbery’s poetry of ‘distraction’ (Herd, 2000: 2), uma terminologia não muito favorável à poesia de Ashbery, mas que, no entanto, parece espelhar um pouco da sua poética. Apesar de não ser totalmente verdadeira a afirmação “nobody understands” Ashbery, a sua poesia gera, por vezes, uma incompreensão angustiante. Tal como pode constatar-se nas palavras de um crítico ao referir-se a *Wakefulness*, “This is not a poetry of the right words in the right order. An Ashbery admirer would be hard pushed to find a poem in which every word and every line earns its keep.” (*Ibidem*) Ashbery continuou a receber críticas negativas, o que colocou a sua poesia numa posição paradoxal. Se, por um lado, é importante porque é única para o seu tempo, por outro, é muitas vezes incompreendida.

Ashbery é tido na mais alta consideração por críticos do seu tempo como Bloom, Vendler e Perloff, tendo sido galardoado muitas vezes ao longo da sua carreira. Se é verdade que “no living poet ever arrived at the fullness of his fame” (*Ibidem*), Ashbery terá recebido mais reconhecimento do que aquele que alguma vez imaginou atingir.

De acordo com Crase, os leitores dos seus poemas nem sempre são aqueles a quem o poeta se dirige: “They are not an audience to whom a poet as savvy as John Ashbery would innocently address Emersonian prophecies.” (Lehman ed., 1980: 31) Este crítico e escritor acredita que o público visado de Ashbery seria “the fair-sheaved many” (*Ibidem*), público esse que menos se identificaria com a poesia.

Alcançar o público leitor não será todavia o mesmo que ser-se compreendido. O facto de a sua poesia não ser entendida pelos leitores, acaba, de certa forma, por afectar Ashbery, na medida em que, e de acordo com Herd, ele quererá comunicar com os seus contemporâneos. Tal como terá afirmado numa entrevista: “The reputation of my poetry has of being something terrible private and difficult to get at is not at all what I hoped for. I’m hoping that someday people will see it that way.” (Herd, 2000: 3) Embora Ashbery tenha intenção de comunicar através da sua poesia, esta continua a ser incompreendida. Charles Rosen acredita que:

“a work we do not understand must be devoid of all meaning ... Ned Rorem, for instance, has written that nobody really likes the music of Elliott Carter; they only pretend to like it ... This ... is a characteristic expression of resentment ... for an art that one does not understand.” (*Ibidem*: 3)

No caso particular de Ashbery a discriminação ou incompreensão da sua poesia pode estar relacionada com o estatuto do poeta, na cultura democrática ocidental, com a complexidade da sua poesia que parece dirigir-se a essa cultura, e, por último, com a ideia americana generalizada de compreensão da poesia.

Em 1968, num seminário acerca “The invisible avant-garde”, Ashbery referiu: “To paraphrase Bernard Shaw, it is the fate of some artists, and perhaps the best ones, to pass from unacceptability to acceptance without an intervening period of appreciation”. (*Ibidem*: 4) Foi em 1975 que a carreira de Ashbery iniciou o seu período de ascensão pois, até à altura, à excepção das de Bloom, o autor e a sua poesia ainda não tinham obtido críticas que lhe conferissem notoriedade. Desde então a sua poesia tem despoletado especial atenção, e até alguma vigilância por parte dos críticos. A prová-lo estão os inúmeros artigos e capítulos de obras, a reconhecer o seu trabalho e de outros, menosprezando determinadas características da sua poética, ou até rendendo-se à sua obra, baseados em teorias literárias existentes. Contudo, este cenário pode ser problemático, uma vez que, de acordo com Herd, nenhuma crítica se encontra isenta de preconceitos intelectuais. Desta forma, pode ler-se Ashbery a partir das perspectivas como a de críticos como Bloom, Derrida ou Bakhtin.

Por ser aclamado pela fama, críticos literários leram Ashbery da mesma forma que leram os poetas do romantismo, experimentando posições teóricas que acabaram por transformar a poesia num laboratório textual. Enquanto a linguagem do Romantismo era suficientemente familiar para possíveis distorções interpretativas a serem confirmadas, “Ashbery’s language wasn’t and tended, as a consequence, to be obscured by the terminologies claiming to explain it.” (*Ibidem*: 5) Ou como refere em “The Other Traditon”,

“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.” (Ashbery, 1977: 2)

O resultado deste tipo de crítica (“The endless games of Scrabble, the boosters, / The celebrated omelette au Cantal”), como Ashbery tão bem observou, foi tal que:

“Very few people have ever written a serious mixed critique of my poetry. It’s either dismissed as nonsense or held up as a work of genius. Few critics have ever accepted it on its own terms and pointed out how I’ve succeeded at certain moments and failed at others at what I was setting out to do.” (Herd, 2000: 5)

Situação que de certa forma se alterou com a publicação, em 1994, de *On the Outside Looking Out: John Ashbery’s Poetry*, de Shoptaw, que, segundo Herd, dirigiu a sua crítica literária para uma nova abordagem, mais miscigenada. Contudo, e, de acordo com, o ponto de vista deste crítico, o livro possui algumas falhas, tanto ao nível da terminologia utilizada, como ao nível das dúvidas que persistem em relação à continuidade e desenvolvimento do seu corpo de trabalho: o que é que faz a diferença entre “o que é bom”, e “o que é mau” em Ashbery e, se até ao momento ainda não foi lido seriamente, será que valerá a pena fazê-lo?

O britânico Mark Ford ao falar da dificuldade que sente em chegar a uma linguagem crítica adequada, quando escreve acerca da poesia de Ashbery, refere: “Poets

are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not.” (*Ibidem*: 6) A linguagem de Ashbery, nos seus poemas, transcende com frequência, o entendimento normal, levando à sua eventual incompreensão, mas caso contrário, não apresentaria nada de novo para o leitor. Segundo Shelley, “a poem which communicates something that’s already known by the reader is not really communicating anything to him.” (*Ibidem*) Ford sugeriu que quando se escreve acerca de Ashbery, é-se confrontado com dois obstáculos, por um lado, o excesso, e, por outro, a extensão da sua obra.

Ashbery tornou-se um crítico severo do seu trabalho, como pode ver-se através das entrevistas, das indicações de formas de abordar a sua escrita, e até mesmo das reflexões que faz acerca da obra de outros artistas, com quem sente afinidade. Num dos seus seminários intitulado “An other tradition”, que teve lugar em Harvard entre 1989 e 1990, Ashbery referiu-se a poetas como Clare, Thomas Lovell Beddoes, John Wheelwright, Laura Riding, Roussel e David Schubert, tendo-os escolhido, em parte, por ser um admirador da sua poesia, “chose the writers under discussion partly because I like them, and partly because I felt they would shed some light on my own writing for those who feel the need of it.” (*Ibidem*) e para, como foi afirmado, desviar a atenção crítica de outros poetas mais canónicos, como Whitman, Stevens e Auden, de quem Ashbery, comparativamente e por razões óbvias, teria recebido maiores influências.

Ashbery terá iniciado estes seminários referindo-se a Pasternak, um grande poeta que o influenciou. A este propósito, Herd observou: “Like Pasternak’s, Ashbery’s career could be described as a perpetually changing attempt to understand the situation as a whole, and as a struggle to develop a form of expression through which the situation, including his relation to it, might be articulated.” (*Ibidem*: 12) Tal como Ashbery terá confessado numa entrevista, todo o processo de escrita pode ser facilmente interrompido, até por um simples tocar do telefone. De acordo com Bloom, a maior preocupação de Ashbery não reside unicamente nos momentos privilegiados, mas em todos os momentos que fazem parte da vida. Tendo em conta este *sense of occasion*, um poema de Ashbery não pode prosseguir até o próprio poema preparar o leitor para a sua recepção. Poder-se-á, por isso, pensar de Ashbery, o que ele pensará de Roussel como, “a poet who is about to be a poet ... always

bringing us face to face with the very latest moment in our thinking, the now where everything can and must happen, the locus solus where writing begins.” (*Ibidem*: 13) Neste aspecto particular, Ashbery pode ser uma vez mais comparado a Pasternak, na medida em que os seus primeiros sete capítulos, dos oito que constituem a primeira parte da obra *Doutor Jivago*, não são mais do que uma preparação para um ponto de entendimento para o leitor. Mas o facto de Ashbery possuir esta característica, tal como Roussel e Pasternak, e o facto de ele se identificar com estes dois escritores tão distintos, poder-se-á chegar à conclusão que se trata, portanto, de uma marca da sua escrita “americanizada”. O acto de trazer o leitor ao entendimento, ao *understanding*, é típico de um determinado tipo de escrita americana. Desde que Emerson sugeriu à audiência numa conferência intitulada “The American Scholar” para abandonar a biblioteca, tornou-se axiomático da escrita americana que o objecto de estudo do *literary understanding* não é o texto, mas o mundo.

A poesia de Ashbery possui aspectos relevantes que, segundo Goodman, contribuem para que o leitor alcance o entendimento. Um desses aspectos prende-se com o facto de esta incorporar o problema de ser “plausible to the actuality and yet creatively imagining something, finding something unlooked-for.” (*Ibidem*) Os seus poemas são plausíveis uma vez que colocam o leitor numa posição satisfatória da relação com a sua situação; é igualmente “creatively imagining”, porque é experimental, utilizando todos os meios para o conseguir; desta forma a sua escrita, possuidora de um grande reportório linguístico, conduz o leitor para a profundidade do poema.

Ashbery, ao discutir a poesia de David Shubert, sugeriu um critério, através do qual se pudesse julgar o sucesso da sua poesia ou da de outro poeta qualquer, a situação ideal proposta por Ashbery seria “to have the reader speak the poem, and how nice it would be for everybody if that could be the case.” (*Ibidem*: 14) Com esta postura activa, o acto de leitura levaria o leitor a um estado de entendimento, a uma relação satisfatória com a ocasião, em que o leitor poderia escrever o poema para ele próprio. De acordo com Herd, mais importante que este ideal, seria chegar ao poema dentro do poema, “the keenest in Ashbery is arriving at the poem within the poem” (*Ibidem*), poema esse em que toda a envolvimento funcionará como uma preparação. Ler Ashbery, sem ter em consideração a tradição que este desenvolve, “is not merely to misunderstand the poetry; it is to

misunderstand the paradigm of understanding according to which his poetry makes sense.”
(*Ibidem*: 14)

Segundo David Herd, a poesia e a teoria da literatura sempre tiveram uma relação conflituosa: enquanto a poesia é absorvida pelas especificidades da língua e do mundo, a teoria debruça-se sobre as abstracções. Esta relação apresenta-se particularmente tensa com a poesia actual, pois a interpretação dos poemas de Ashbery pode ser feita de forma a significar o que o crítico quiser, até os leitores desvendarem o que se pretende comunicar na sua poesia.

Marjorie Perloff considerou que o facto de se trazerem as fontes da teoria pós-moderna, para sustentar a arte contemporânea hostilizou o impulso insinuador dessa mesma arte. Livros recentes acerca do pós-modernismo vêm, como ela própria terá referido: “reduce what was once the excitement of the Cutting Edge to a list of rules and prescriptions”, sendo problema ‘the drive toward totalization and hence toward closure that bedevils current discussions of postmodernism.” (*Ibidem*: 15) Com esta argumentação torna-se clara a sua oposição relativamente à leitura teórica, que a teoria da arte contemporânea enceta, negando, desta forma, a possibilidade de diálogo entre a poesia e a teoria literária. Por seu turno, Vernon Shetley considerou o diálogo entre ambas necessário e vantajoso, ao afirmar que a teoria literária, actualmente, ocupa um lugar na vida intelectual, que a poesia já ocupou em tempos. Shetley terá sugerido que “Reconnecting poetry with the intellectual reader is an urgent matter not merely for the health of poetry but also for the health of the intellect.” (*Ibidem*) Desta forma, reitera a importância que a poesia representa para o intelecto. Defensivamente, Shetley argumenta que, se por um lado, a poesia deve encontrar o leitor que tanto necessita, por outro, deve igualmente apelar ao leitor intelectual, para quem a teoria é frequentemente o material de leitura escolhido.

Actualmente há vertentes na poesia e na teoria que parecem querer ocupar o mesmo território, pelo que se tornará inevitável querer também encontrar pontos de contacto entre a poesia de Ashbery e alguns aspectos da teoria pós-moderna. Se a poesia de Ashbery dá resposta a uma necessidade da cultura contemporânea, então será de esperar vê-la reflectida noutras áreas, e, o que a dimensão teórica ajuda a explicar, é como o *sense of*

occasion de Ashbery se transforma numa resposta adequada a uma cultura democrática liberal, da qual emerge.

2.2. - Os limites da linguagem de Ashbery

Ashbery gosta de manter a sua escrita envolta em mistério. Douglas Crase aponta duas razões que levarão este poeta a manter-se misterioso. A primeira prende-se com o seu estilo. Por si só, e dependendo do ponto de vista, o seu estilo é tanto encantador como “escabroso”, não tendo o leitor capacidade de o suplantar; para este autor, “The beguiled explain their condition by saying Ashbery does not ‘work’ or ‘mean’ like other poetry.” (Lehman ed., 1980: 32) Os leitores que consideram a sua poesia “escabrosa”, afirmam que Ashbery não escreve poesia, contudo, uma vez aceite, o ingrediente essencial só poderá ser a obscuridade. Ainda para Crase, a segunda razão que leva Ashbery a ser misterioso está intimamente relacionada com a escolha do conteúdo dos seus poemas. Os leitores habituaram-se a um tipo de poesia cujo tema é como uma *Incan rock*, e aprenderam a lidar com esse factor. Em Ashbery encontra-se um poeta que, tal como Frank O’Hara, escreveu “is always marrying the whole world.” (*Ibidem*) Qualquer poeta escolhe o seu tema e não é para ele possível escrever independentemente desse contexto. Em Ashbery o contexto é tão abrangente que é necessário ser lido repetidamente antes de se poder alcançar as suas linhas gerais: “Until then, you may understandably feel that the signs along the way point in all directions and nowhere in particular.” (*Ibidem*: 33)

A linguagem desempenha um papel fundamental na poesia de Ashbery. Este poeta terá percorrido o território literário confiando na linguagem e nos veículos gramaticais que o levaram até esse território. Através da forma como a manuseou terá, por certo, encontrado uma estratégia de libertação, levando-a por vezes a extremos. De acordo com Thomas Lisk, a libertação culminou com a definição de um estilo – um estilo baseado, entre outras coisas, nas frases fragmentadas, na utilização de pronomes com referência pouco clara ou indistinta, em citações não identificadas, clichés, *wordiness* e generalizações vagas. Ashbery faz igualmente uso de sujeitos abstractos com verbos bem definidos, específicos e vice-versa: “Coupled with a lack of clear settings, personae and chronologies, Ashbery’s rethorical, syntactical and grammatical quirks can be daunting.” (Diggory & Miller ed., 2001: 36) A “sua” sintaxe, a gramática e a retórica nele habituais

conseguem tornar-se de facto, perturbadoras para o público leitor. Se, por um lado, esta listagem sugere algumas idiossincrasias estilísticas que podem ser percebidas como entusiásticas, por outro, pode facilmente obscurecer o que não está indiciado na sua poesia.

Douglas Crase, terá, ainda identificado outras figuras de retórica: a perífrase, a apófase, a hipérbole, o poliptoto, o hipérbato, a ironia e o paralipómeno, as quais marcam o estilo de Ashbery. “By appropriating the traditional language of the academy to give weight to his analysis – and to imply the worth of Ashbery’s work – Crase’s rethorical taxonomy clearly places him among the clerisy.” (*Ibidem*) Crase considera a retórica de Ashbery bastante fértil, pela forma consistente como surge em toda a sua poesia.

Thomas Lisk refere-se aos poemas de Ashbery como sendo abertos, expansivos e absorventes, à semelhança da sua mente: “This is the way my mind is working.” (*Ibidem*: 37) No entanto, o efeito da difusão característica do seu estilo, seria, por vezes, poderoso, indo para além de uma descrição da própria consciência. Aliás, um poema característico de Ashbery não se limita a uma descrição simplista do processo mental do poeta, estabelecendo, sim, uma quase partilha entre a mente e a página, processo no qual se vem a destacar a gramática básica: “an exchange between the mind and the page, an exchange in which basic grammar is the coin of the realm.” (*Ibidem*)

Parece óbvio que do ponto de vista gramatical a escrita de Ashbery funciona. O leitor que leia o seu trabalho e o considere um absurdo, saberá, no mínimo, que tal não decorre de uma sintaxe sem sentido. A arte deste poeta representa uma imaginação fecunda, que ocorre em concordância com um conjunto de regras. A sua poesia é suficientemente obediente às regras da gramática prescritiva fazendo-nos, contudo, acreditar que os erros cometidos provêm de um conhecimento profundo a esse nível, conferindo-lhe um estatuto que lhe permite desvios, os quais representam uma tentativa de explorar os limites da linguagem. Como os seus poemas são escritos numa língua padrão, não se pode afirmar que estes sejam só acerca da mente do poeta, mas também acerca da própria linguagem e da capacidade que esta tem de criar através da sua mente: “Ashbery’s poems are not just about the mind’s working, but about *his* mind writing *his* poems a subject matter which can be either liberating or stifling.” (*Ibidem*: 37)

Neste sentido, e tal como Fred Moramarco terá observado, o trabalho de Ashbery não seria acerca da linguagem, mas antes da consciência que, para o poeta, pode ser unicamente atingida ou transmitida através dela. Ele estará interessado em criar um corpo de trabalho que possa ser percebido como algo com vida, tanto para ele, como para os leitores. Deste modo, Fred Moramarco avalia o trabalho mais recente de Ashbery como uma descrição do que possa ser este “corpo vivo” e que legado poderá eventualmente deixar para a posteridade.

O uso da linguagem para explorar os limites da imaginação, bem como o contrário, ou seja, a imaginação para explorar os limites da linguagem, encontra-se igualmente presente nas suas produções, tanto nas mais evidentes como nas mais opacas. Apesar da gramática de Ashbery, segundo Fred Moramarco, contribuir para a obscuridade do seu trabalho, os seus “erros” criam um *standard* e, na maioria dos seus poemas, a adesão deste às estruturas da gramática prescritiva ajuda a consolidar esse mesmo *standard*. Não obstante estes desvios sintáticos serem justificativos de um estilo próprio que o poeta criou contra a gramática prescritiva, podem eventualmente ser aspectos desorientadores para um público leitor inexperiente: “The sentence fragments, unclear pronoun references and unattributed quotations which appear all through Ashbery’s work may pose some difficulties for the uninitiated (or merely impatient) reader.” (*Ibidem*: 38)

2.3. - A ironia na linguagem poética de Ashbery e a escolha dos seus títulos

Ashbery parece investir na ironia com uma certa intensidade. A ironia é definida como uma figura de retórica que veicula um significado contrário àquele que deriva da interpretação literal do enunciado. Contudo, na concepção deste poeta, este conceito acaba por ser alargado, ao ponto de se tornar peremptório rever o seu significado. Quando David Lehman menciona a ironia de Ashbery, não está unicamente a referir-se ao acto de produzir verdades contraditórias ou, pelo menos, não no sentido que os *New Critics* advertiam: “Ashbery does not reconcile contradictions; rather, he presents them in a state of more-or-less peaceful coexistence, as though they were parallel lines that cannot be expected in the finite realms we inhabit.” (Lehman ed., 1980: 102)

A ironia presente nos poemas de Ashbery não se pauta por ser só um capricho ou humor, nem por o riso que o poeta enceta no seu trabalho. Para Ashbery, mesmo o gesto irónico mais elaborado não será um fim em si próprio; será direccionado a um objectivo de encantamento redentor, em toda a sua variedade confusa e na sua encantadora desordem. Longe de ser apresentada de forma gratuita ou possuidora unicamente de *clever affections*, como apontam alguns críticos da chamada *New York School of Poetry*, estes mecanismos duma ironia reflexiva – tal como o desenvolvimento paralelo duma linguagem altamente auto-reflexiva – figuram como parte indispensável de uma estratégia estética atractiva e significante, actualmente disponível ao poeta americano.

Lehman acredita que, tal como Stevens, Ashbery perseguirá uma “‘supreme fiction’, knowing it cannot be expected to lodge in a single utterance; it can only inform the notes toward one” (*Ibidem*: 103), referindo-se àqueles actos de investigação, que poderão ser renovados, mas não repetidos. Um poema de Ashbery existe num contínuo movimento, num presente ininterrupto, uma vez que só o presente persiste. Consequentemente, existirá um forte conhecimento da génese, como se todos os momentos fossem os primeiros do sujeito falante. No início da sua carreira, Ashbery estaria visivelmente exausto de pôr em prática o aspecto antiprogramático do seu prospecto, que

implicaria o abandono das formas arcaicas, que se transformam em tal assim que são publicadas. Ashbery terá afirmado:

“Most reckless things are beautiful in some way, (...) and recklessness is what makes experimental art beautiful, just as religions are beautiful because of the strong possibility that they are founded on nothing. We would all believe in God if we knew He existed, but would this be much fun?” (*Ibidem*: 106)

É a aposta e não o que advém desta aposta que importa, tal como o processo de chegar à verdade, que será por si só uma verdade irrefutável.

De acordo com Lehman, a poesia de Ashbery comunicará, à imagem de uma composição musical, a sintaxe em vez do conteúdo, encontrando-se o significado entre as palavras, e não nelas próprias, “(Ashbery seems to presuppose as a given the validity of Chomsky’s contention that language is ‘structure dependent,’ that the meaning of any sentence resides somewhere below, or beyond, its semantic surface.)” (*Ibidem*: 108) O sentido poderá estar patente na forma como as palavras surgem associadas, e não onde o significado deveria residir, nas próprias palavras. Desta forma, é permitido ao poeta escrever simultaneamente sobre tudo e sobre nada, fazendo do leitor um participante activo, que terá a função de completar os espaços deixados em branco, de forma a concluir a composição.

No que concerne à escolha que Ashbery faz dos títulos dos seus poemas, estes raramente se encontram relacionados com o conteúdo na sua poesia “or rather it seems that the relation is constantly fluctuating.” (*Ibidem*: 110) Ashbery escolhe os seus títulos antes de o poema estar escrito. Tal como ele próprio terá afirmado:

“I really can’t explain why I enjoy using preexisting titles like “Civilization and Its Discontents” except that I must have a sort of cuckoo instinct that makes me enjoy making my home in someone’s else nest. Very often my poems diverge from the areas or concerns the title has announced, and I think it’s possible in this way to add a further dimension to poetry. I mean, one can write a poem “To a Waterfowl” that has nothing to do with

waterfowls, and the reader is obliged to consider the poem as somehow related to the subject indicated only in the title and not in the text itself.” (*Ibidem*: 111)

A variedade das fontes que Ashbery usa para os seus títulos, representará mais que mera versatilidade, testemunhando a capacidade que o poeta possui de fazer uso de todo o tipo de informação, de livros cómicos a “Märchenbilder”, de canções populares ao *Paradise Lost* – de certa forma indicando que tudo é relevante: “Polyphony and polytonality are privileges which I envy composers for having.” (*Ibidem*: 112) – terá observado Ashbery referindo-se à presença de um coro de vozes distintas na sua poesia – a voz do taxista romântico, a voz do homem velho cansado a contar a história da sua vida, a voz do sociólogo, a voz do “Daffy Duck” imitando a voz de John Milton.

Tendo em conta “Lost and Found and Lost Again”, um dos muitos poemas de *Houseboat Days*, onde Eliot descreve a prática e os perigos da composição poética, o título terá sido retirado de “East Coker”, parte 5. “Each venture”, refere o poeta “Is a new beginning, a raid on the inarticulate / With shabby equipment always deteriorating / In the general mess of imprecision or feeling, / Undisciplined squads of emotion.” (*Ibidem*) A escrita é um acto fútil mas compulsivo – “the fight to recover what has been lost / And found and lost again and again”. (*Ibidem*) Apropriando-se desta frase como título do seu poema, Ashbery evoca problemas de autoria. Mas o título é um mero fragmento do poema de Eliot, desconhecido, retirado do que o rodeia, e por isso mesmo, tratar-se-á de um pré-texto para um trabalho que provém misteriosamente duma imagem de um “object whose loss has begun to be felt / Though not yet noticed” (Ashbery, 1977: 36) para um resgate do inarticulado, trazendo de volta “these colors and this speech only”. (*Ibidem*) Se o poema serve de brilho aos versos de Eliot, constituirá, sem dúvida um dos mais enigmáticos registos, tratando-se mais de uma exemplificação do que propriamente de uma interpretação concebida para fazer esquecer o leitor da sua fonte, antes de a delinear, antes de esquecer tudo novamente. Enquanto Eliot evoca o passado para dramatizar a pobreza imaginativa do presente histórico, já as apropriações de Ashbery são acompanhadas pelo esquecimento; enquanto que o sentido de tradição de Eliot poderá ser aplicado como um correctivo ao mundo moderno, a “other tradition” de Ashbery oferece a este autor suficiente matéria

prima, com a qual pode criar de forma libertadora, como Lehman terá observado: “no strings attached, nothing to acknowledge or be faithful to”. (Lehman ed., 1980: 113)

A frase “The other tradition”, título de um poema de *Houseboat Days*, surge igualmente presente numa passagem crucial de *Some Trees*, que tal como David Lehman terá afirmado:

“And indeed Ashbery seems committed to an alternative literary tradition of eccentricity; he has advocated a revival of interest in such neglected authors of our recent past as Pierre Reverdy and Max Jacob, Henry Green, Raymond Roussel, Gertrude Stein, John Wheelwright, and the Australian hoax poet Ern Malley.” (*Ibidem*)

2.4. - Ashbery e os seus vários sujeitos

“I guess I don’t have a very strong sense of my own
identity and I find it very easy to move from one
person in the sense of a pronoun to another.”
(Shetley, 1993: 111)

Thomas Lisk referiu que Ashbery nunca se teria debruçado sobre quais seriam as partes que constituem um poema até à altura em que estava a terminar o *Self-Portrait in a Convex Mirror* e começou a ensinar “English” e “Creating Writing” no Brooklyn College. Nessa ocasião, os seus alunos interrogaram-no acerca da sua profissão e Ashbery respondeu usando para isso dois dos seus poemas que, todavia, acabaram por não ser muito esclarecedores para os seus alunos: “I just knew. Or thought I did. But has a result of worrying about his topic, I wrote this poem, which my students did not find very enlightening.” (Diggory & Miller ed., 2001: 36) O poema a que Ashbery se referia é “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*”, o outro que usou intitula-se “What Is Poetry”, ambos colocados lado a lado em *Houseboat Days*. O poema “What Is Poetry” (de 18 de Março de 1976), de acordo com Shoptaw, imita o soneto com as suas sete coplas sem rima. Por seu turno, a temática parece ser pouco promissora. Este poema inicia-se “with a singularly unpromising subject matter” (Shoptaw, 1994: 193) “The medieval town, with frieze / Of boys scouts from Nagoya? The snow” (Ashbery, 1977: 47), e prossegue caricaturando o exotismo imagético da poesia contemporânea: “But we go back to them as to a wife leaving // The mistress we desire?”. (*Ibidem*) Tal como o casamento, a deturpação da poesia deverá ser tida em consideração e recebida pela fé: “Now they / Will have to believe it // As we believe it”. (*Ibidem*) Para Shoptaw, à parte do ponto de interrogação, outra característica bastante acentuada será o enigmático “it”: “(...) the most prominent feature of ‘What Is Poetry’ is the mysterious quasi-religious ‘it’.” (Shoptaw, 1994: 193)

Uma das idiossincrasias mais comuns e ambíguas de Ashbery será, certamente, a que Crase identificou como poliptoto, em particular, o facto de não se saber a que os seus pronomes se referem. Em muitos dos seus poemas Ashbery torna indistintos os pronomes, quando seria preferível, para o leitor, não o fazer. John Koethe referiu, relativamente ao

sujeito poético, que o tipo de voz subjacente “wasn’t the familiar subject of the speaking voice, but a diffuse, impersonal, and transcendent subjectivity”. (Schulz ed., 1995: 85)

Em Ashbery os pronomes pessoais e relativos como “it” e “this” alteram-se, mudam repentinamente e “circulam” pelos poemas, desligados de um referente comprovado. “Loving Mad Tom” tratar-se-á de um dos exemplos característicos do uso indefinido do “it”:

“Then to lay it down like a load
And take up the dream stitching again, as though
It were still old, as on a bright, unseasonable cold
Afternoon, is a dream past living. Best to live it there
And quickly tiptoe out. The music ended anyway the
occasions
In your arms went along with it and seemed
To supply the necessary sense. But like
A farmhouse in the city, on some busy, deserted
metropolitan avenue,
It was all too much in the way it fell silent,
Forewarned, as though an invisible face looked out
From hooded windows, as the rain suddenly starts to fall
And the lightning goes crazy, and thunder faints dead
away.” (Ashbery, 1977: 16)

Nesta passagem o pronome parece possuir uma existência misteriosa e independente, afastando-se do seu referente e alterando-o continuamente. O que quer que seja que o “it” signifique parece à partida, ser o sujeito do poema, mas no entanto o sujeito permanece obstinadamente indefinido. De acordo com Shetley, esta imprecisão apresenta a ocasião particular do poema como se fosse familiar, como se não necessitasse de especificação, tal como “it”, do “it is raining”. De facto, o último “it” desta passagem, tanto poderia corresponder à terceira pessoa do singular, como a uma construção

impessoal. Estes “its” não específicos parecem movimentar-se de forma demasiadamente rápida para poderem ser perceptíveis. O “it” de Ashbery encontra-se entre uma situação específica que o poeta pode observar, e uma condição de impasse da qual o poeta não consegue sair, e que por essa razão, não consegue realizar de forma discursiva.

Ainda tendo em conta esta ambiguidade recorrente do uso que Ashbery faz dos pronomes pessoais, Shoptaw refere que o poema “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*” inicia-se com uma “all-purpose compositional scripture” (Shoptaw, 1994: 193), “You can’t say it that way anymore.” (Ashbery, 1977: 45) O poema é marcado pela ambivalência da segunda pessoa e por um tema abstracto, que surge representado pelo “it”. Fazendo a mesma leitura, Thomas Lisk refere que, ao ler-se este verso, prevalece uma incerteza em relação ao “You”, não se sabendo a quem este pronome pessoal se dirige, nem tão pouco se se destina a alguém específico ou se, por seu turno, tem um carácter generalizado, podendo ser qualquer um de nós. Relativamente ao “it”, este parece ser igualmente uma incógnita, não se conseguindo vislumbrar a que é que o “it” se refere: “and we are off and running – uncertain whether the ‘you’ is general or specific, and what ‘it’ is. (Diggory & Miller ed., 2001: 36). O uso que Ashbery faz da linguagem clássica terá como intenção ser subtil, senão completamente obscuro.

No poema “*On the Towpath*”, o início parece remeter para um conto: “At the sign ‘Fred Muffin’s Antiques’ they turned off the road into a narrow lane lined with shabby houses.” (Ashbery, 1977: 22) A referência específica ao pronome pessoal “they” parece induzir o leitor ao conhecimento efectivo deste “they”, o que na realidade não chega a acontecer, uma vez que, de seguida, passa a apresentar um estilo e conteúdo mais conciso, desviando-se do “they” inicial, para voltar, perto do final, a mudar de novo o estilo: “No, / We aren’t meaning that anymore.” (*Ibidem*: 23) Com o uso do “We”, assume-se que um membro não é identificado, enquanto se presume que o outro seja Ashbery. O seu emprego poderia implicar, igualmente, a existência de uma experiência que o leitor possa ter partilhado com o sujeito poético. A utilização generalizada deste pronome poderá indiciar um desejo de não nomear a pessoa com quem Ashbery possa ter, eventualmente, partilhado esse acontecimento. Se, por um lado, suprimir nomes pode até ser um método envolvente e bem aceite, por outro, pode tornar-se imperceptível ao leitor.

Segundo John Koethe, a concepção do sujeito poético pode informar de várias maneiras acerca do trabalho de um poeta. A mais familiar será a posse de uma voz distinta, que indica uma determinada personalidade; pode estar-se perante a personalidade do próprio poeta ou de uma que este possa assumir. Deste modo, poderão existir tantas vozes como personalidades, o que não invalida que exista uma concepção de sujeito diferente, mesmo na presença de duas vozes do poeta. Este crítico literário dá os exemplos de John Berryman e Robert Lowell cujas vozes e personalidades projectadas nos seus poemas são nitidamente diferentes. Todavia, estas personalidades representam entidades do mesmo tipo, devendo, portanto, ser perspectivadas como verdadeiros egos psicológicos, fazendo parte integrante de um mundo real, assim como das circunstâncias históricas, incidentes, sentimentos e relações que preconizam, como John Koethe reiterou:

“Poetry that is characterized primarily by its voice embodies, it seems to me, a psychological concept of the self: the self is a real entity among other real entities, maybe more important than most of them, but, like them, a part of the world it is trying to tell us about.” (Lehman ed., 1980: 87)

No entanto, na poesia em geral existem igualmente concepções de sujeito poético que não se encontram tão intimamente ligadas à personalidade e à voz do poeta. Ao ler poesia, tendo como base uma concepção pouco psicológica deste sujeito lírico, acaba por não se questionar qual a sua origem e significado.

John Koethe remete para *À la recherche du temps perdu* considerando que esta obra ilustrará as diferenças existentes entre o ego psicológico e um sujeito não psicológico. A personagem Marcel possui uma personalidade particular, mas a vantagem do narrador é a de ser atemporal, uma vez que os acontecimentos da sua vida não se sucedem uns aos outros, mas coexistem simultaneamente. Este romance deverá ser lido duas vezes, não exclusivamente como uma autobiografia, mas como uma tentativa do narrador se circunscrever numa posição atemporal que Marcel irá ocupar no final da obra. Proust terá escrito este romance onde a personalidade do protagonista e os incidentes da sua vida poderiam ter sido diferentes e onde o ego psicológico incorporado nesta obra não seria o de

Marcel. O sujeito deste romance hipotético poderia, contudo, ser o mesmo: uma voz diferente poderia ter sido emanada da mesma posição ocupada pelo narrador de Proust.

Parece que uma qualidade da poesia de John Ashbery reside no facto de a concepção de sujeito, que os seus poemas incorporam, não ser primariamente psicológica, visto o seu trabalho ser “possessed of an authentic individual voice, gently reticent, delighting equally in the abstract, the literal and the silly, and usually heard through a haze of humor.” (*Ibidem*: 89) Tal pode ser observado em “Daffy Duck in Hollywood”.

“And so we too
Came where the others came: nights of physical endurance,
Or if, by day, our behaviour was anarchically
Correct, at least by New Brutalism standards, all then
Grew taciturn by previous agreement. We were spirited
Away *en bateau*, under cover of fudge dark.
It’s not the incomplete importunes, but the spookiness
Of the finished product.” (Ashbery, 1977: 33)

Este tom coloquial e descomprometido consegue projectar uma personalidade e uma voz humana genuínas. Apesar do trabalho de Ashbery incorporar a presença dum ego psicológico, fruto de uma consciência unitária na qual tem origem a sua voz, posicionada fora do fluxo temporal do pensamento e da experiência que a sua poesia tenta monitorizar ou gravar, a presença de um sujeito unificado que concebe estes poemas é muito forte, quase “palpável”. No entanto, o uso que Ashbery faz dos pronomes, parecendo por vezes indiferente a referência ao ‘I’, ‘you’, ‘he’, ‘she’, ‘it’, ou ‘we’, bem como a ocorrência de mudanças abruptas de pronome no decorrer do mesmo poema, vem provar que este sujeito não será um indivíduo com uma personalidade concreta.

De acordo com Keith Cohen, a voz vacilante deste poeta é heterogénea, desunida e até mesmo desassociada. Para este crítico o sujeito poético será um sujeito desintegrado: “Another important aspect of the splintered speaking voice is its connection with the contemporary notion of the ‘desintegrated subject’ as propounded by psychoanalytic and

social theory.” (Lehman ed., 1980: 146) Os múltiplos sujeitos de Ashbery não são mais do que um meio de gerar a não representação. Sem o postulado de um sujeito definido, antropomórfico, por trás da voz que fala, tal como na “persona” de Pound, o grau de representatividade sugerido pelas palavras, estará constantemente em fluxo. Se nunca se tem a certeza de quando um sujeito pára e começa o outro, então qualquer figuração conferida ao poema será, no mínimo, suspeita.

“SHE

But now always from your plaint I
Relive, revive, springing up careless,
Dust geyser in city absentmindedness,
And all day it is writ and said:
We round women like corners. They are the friends
We are always saying goodbye to and then
Bumping into the next day. School has closed
Its doors on a few. Saddened, she rose up
And untwined the gears of that blank, blossoming day.
‘So much for Paris, and the living in this world.’
But I was going to say
It differently, about the way
Time is sorting us all out, keeping you and her
Together yet apart, in a give-and-take, push-pull
Kind of environment. And then, packed like sardines,
Our wit arises, survives automatically. We imbibe it.” (Ashbery, 1977: 72-73)

Incluído em “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’”, este é um poema longo, escrito na forma de diálogo entre “He” e “She”, duas entidades que não surgem nele de forma distinta. De acordo com Shoptaw, não é possível ler “Fantasia”, simplesmente como um diálogo, nem se pode ignorar completamente a sua estrutura dialógica: “He and She represent neither to separate characters nor a single argument.” (Shoptaw, 1994: 217) Os

referentes de “He” e “She” nunca surgem, porém, no poema: parecem pertencer a um mundo exterior e a existirem quaisquer diferenças entre ambas seriam basicamente arbitrárias, como Ashbery terá afirmado: “‘doubleness in ‘Fantasia’ is fairly arbitrary because it would read the same if some of the he and she headings were left out.’ As readers of the poem have remarked, HE and SHE are essentially indistinguishable.” (*Ibidem*: 217) No entanto, não muito depois da publicação deste poema, Ashbery terá referido igualmente que “there is a kind of spirit of repartee in the poem”. (*Ibidem*) A união do “He” com o “She” não só qualifica, como também intensifica a sua conversa, como se fossem uma mente dividida, completando os seus pensamentos.

No verso “Time is sorting us all out”, outra pista estilística da natureza do sujeito deste poeta será o sentido de deslocação temporal que caracteriza o seu trabalho: o passado gramatical é muitas vezes usado para indicar o tempo presente no poema, mesmo quando este corresponde ao momento da própria escrita, tal como David Kalstone observou: “Time will shift while the poem refers to itself as part of the past.” (Lehman ed., 1980: 90) Outra passagem de “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’” tenta ilustrar esta tendência.

“HE

To him, the holiday-making crowds were
Energies of a parallel disaster, the fulfilling
Of all prophecies between now and the day of
Judgment. Spiralling like fish,
Toward a distant, unperceived surface, was all
The reflection there was. Somewhere it had its opaque
Momentary existence.

But if each act

Is reflexive, concerned with itself on another level
As well as with us, the strangers who live here,
Can one advance one step further without sinking equally
Far back into the past? There was always something to see,
Something going on, for the historical past owed it

To itself, our historical present. Another month a huge
Used-car sale on the lawn shredded the sense of much
Of the sun coming through the wires, or a cape
Would be rounded by a slim white sail almost
Invisible in the specific design, or children would come
Clattering down fire escapes until the margin
Exploded into an ear of sky. Today the hospitals
Are light, airy places, tented clouds, and the weeping
In corridors is like autumn showers. It's beginning." (Ashbery, 1977: 86-87)

O tempo está sempre em progresso nunca se completando, motivado pelo facto de o sujeito não conseguir progredir sem se ligar ao passado: "Can one advance one step further without sinking equally / Far back into the past?". O sujeito de Ashbery está possuído por um impulso que este reconhece como sendo frustrante, para encontrar, ou criar algo, com o qual se consiga identificar totalmente:

"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 water but in the worn stone floor of my bridge." (*Ibidem*: 28)

"I shall at last see", o tom patente neste verso de "Wet Casements" é triste, nostálgico e resignado. O sujeito habita o "sigh of our present" ("Blue Sonata") e é atemporal, enquanto qualquer representatividade no seu mundo real é ligada ao tempo "time-bound", fazendo parte do "The present past of which our features, / Our opinions are made." (*Ibidem*)

Segundo Koethe, o sujeito poético ocupa posições diferentes, enquanto o ego psicológico é real, podendo existir no passado, presente e futuro, já o sujeito metafísico de Ashbery, parece habitar num momento presente, existindo na condição de "drifting ... toward a surface which can never be approached, / Never pierced through into the timeless

energy of a present”. (*Ibidem*: 28) Esta tentativa de fusão destas duas posições na sua poesia pode tornar-se frustrante para o leitor. Neste ponto poder-se-á concluir que a concepção do sujeito de Ashbery seria desilusória, mas o pensar-se assim, seria incorrer em erro. Até certo ponto, pode considerar-se como verdadeiro que o “I” representará uma personalidade ou um ego individual psicológico embora as referências na sua poesia sejam incompatíveis com o facto de este sujeito poder ser uma pessoa verdadeira, real, com uma biografia particular e individual.

Não obstante estas distorções às quais o sujeito é submetido, nunca se perde a noção de que existe um ponto de consciência que sustém todo este envolvimento. O sujeito como ego psicológico pode designar-se por uma concepção cartesiana de sujeito, sendo visto como um mero objecto entre outros. Descartes identifica-o como *res cogitans*, ou *thinking thing*. Tratando-se de um objecto que faz parte do mundo, o poeta tem oportunidade de o experienciar, possuir crenças acerca dele e até mesmo descrevê-lo, processo esse que é possível encetar com qualquer objecto.

Para Descartes, o sujeito é uma substância mental, contrariamente a um objecto, que é uma substância física e material. Tal significa que existem substâncias de duas naturezas, a mental e a material. Descartes não foi o único pensador com uma visão acerca do sujeito presente na tradição filosófica ocidental. Hume critica a concepção cartesiana refutando a ideia do sujeito afirmando:

“For my part, when I enter most intimately into what I call *myself*, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I can never catch *myself* at any time without a perception, and never can observe anything but the perception...”. (Lehman ed., 1980: 94)

A ilusão desta existência é dada através da gramática. De acordo com Hume, o que na realidade existe serão as próprias percepções e o ilusório será o sujeito cartesiano.

Uma terceira concepção do sujeito deriva de Kant e emerge em Schopenhauer e Wittgenstein, mas de uma forma modificada. Para Hume, a consciência e as percepções, possuem uma unidade que não pode ser reduzida a relações de semelhança entre os seus

constituintes. Segundo Kant, o erro de Descartes residia no facto de confundir esta unidade de experiência consciente, com a experiência de uma substância unitária, o sujeito: “We do not have, and cannot have, any knowledge whatsoever of any such subject.” (*Ibidem*: 95) A consciência faz com que todas as representações sejam pensamentos; por isso, é lá que, quer as nossas percepções, quer o sujeito transcendental se encontram.

Schopenhauer rectificou esta noção de ego transcendental, acreditando que o sujeito não seria algo de substancial existente no mundo, mas sim um ponto indivisível, fora do tempo e espaço, em cuja existência se encontra o mundo da experiência e da representação: “The philosophical self is not the human being, not the human body, or the human soul, with which psychology deals, but rather the metaphysical subject, the limit of the world - not a part of it.” (*Ibidem*: 96)

Estas três noções filosóficas são as que, de alguma forma, se encontram presentes no trabalho de diferentes poetas, havendo a possibilidade de uma destas três perspectivas tradicionais se enquadrar mais facilmente num determinado poeta do que em outro. A concepção mais familiar será contudo, a do sujeito cartesiano. Enquanto o sujeito se alheia do mundo, continua a ser visto, apesar de tudo, como fazendo parte deste, uma parte à qual o poeta possui meios privilegiados de acesso introspectivo, uma parte cujas experiências, a poesia se aventura a retratar, mesmo que seja através de uma variedade de vozes.

Segundo Koethe, o sujeito que surge na poesia de Ashbery é o transcendental ou metafísico, o que ajuda a esclarecer a diferença entre a sua poesia e a de outros poetas, para os quais o sujeito será o tema principal. A extrema referencialidade, temporalidade, as deslocações espaciais, e transições, fazem com que os seus poemas não possam ser lidos como um registo autobiográfico e possuidores de um sujeito cartesiano. Ao ler os seus poemas fica a sensação de que é partindo desta existência que a sua poesia consegue analisar os pormenores do mundo, entre os quais se encontra a sua personalidade: “together with the impression that it is from the vantage point of this ineffable existence that his poetry monitors the details of the world, among which are his own personality.” (*Ibidem*: 97)

A voz de Ashbery é atemporal; nela mesmo o momento actual da afirmação, parece remoto. O impulso de Ashbery não reside no desmantelamento de símbolos, com os quais

o sujeito erradamente se poderá identificar, mas antes na sua observação do ponto de vista do sujeito metafísico, tal como verdadeiramente se apresentam: objectos entre outros objectos e, de seguida, transcendê-los. É de notar igualmente o sentido de liberdade que percorre todo o trabalho de Ashbery. É significativo, nesta ligação, o esforço do sujeito transcendental, originalmente evocado por Kant, para reconciliar a nossa consciência dessa liberdade que se possui, com o facto de qualquer personalidade ou ego psicológico dever, enquanto objecto do mundo natural, ser submetido às leis naturais que governam esse mesmo mundo. Em síntese, a concepção do sujeito metafísico servirá para materializar essa liberdade: “The conception of the metaphysical subject merely serves to make palpable that ‘specific kind of freedom,’ that sense that ‘We are both alive and free’”. (*Ibidem*: 100) Essa liberdade será uma das características mais distintas e relevantes da poesia de Ashbery.

2.5. - A *misrepresentation* em “Houseboat Days”, “Pyrography” e “Syringa”

Shoptaw considera a *misrepresentation* como uma alternativa a um leque variado de estratégias interpretativas, que remete a poesia de Ashbery para a paródia, para o absurdo, para a sua falta de representatividade, para a desconstrução. A sua produção poética consagra todos estes aspectos, de forma renovada, sem que interfira necessariamente no sentido da sua poesia: “Ashbery’s poetry is all these things, but his misrepresentations do not as a consequence rule out meaning, expression, and representation; they renovate them.” (Shoptaw, 1994: 3)

Ashbery desenvolveu, com o auxílio dos modernistas, a sua poética *misrepresentative*; devendo entender-se por *misrepresentative*, não um termo resultante da importação do idioma crítico, nem surgido de Ashbery, mas antes, e de acordo com David Herd, como resultado de uma terminologia usada por um entrevistador. O surgimento desta componente no seu estilo poético iniciou-se com a leitura de W.H. Auden. Em 1949, na sua tese acerca deste autor, Ashbery isola a técnica de Auden, afirmando que esta derivava da poética islandesa – “that of giving one unusual and often uncharacteristic particular about an object, which, in a strange way, serves to characterize it.” (*Ibidem*) Ou seja, ao dar uma particularidade por vezes pouco comum a um objecto, caracterizava-o.

Segundo Shoptaw, Ashbery, passado quarenta anos, encontrou uma forma de personificar e de tornar as ideias concretas na sua própria poesia, confessando, todavia, que “not many people see this in my work and I don’t think Auden did either.” (*Ibidem*) Em 1950, no seu doutoramento em Henry Green, Ashbery considerava que as personagens seriam definidas pelas relações nas quais estão envolvidas, “his interest in mileus rather than in the individual characters who compose them.” (*Ibidem*) Desta forma, o poeta ligaria a construção relacional de Green com o facto de este ter sido operário fabril durante alguns anos, antes de se ter transformado, ele próprio, num “fabricante literário”, “‘a manufacturer in the literal sense of the word’ before turning to literary fabrications”. (*Ibidem*) Alguns anos mais tarde, já a viver em França, Ashbery focar-se-ia na narrativa abstracta de Gertrude Stein. Em 1957, numa crítica ao poema longo *Stanzas in Meditation*, terá argumentado que não seriam só os acontecimentos que interessariam a Miss Stein, mas

antes a forma como estes ocorrem: “Ashbery is interested not in events ‘themselves’ (a truly abstract concept) but in the way they happen to us, the way we experience them.” (*Ibidem*: 3) A maior parte dos poemas de Ashbery estão mais relacionados com a nossa percepção da experiência, do que propriamente com a descrição do que pode acontecer: “The particular occasion is of lesser interest to me than the way in which it happens with most people. I’m trying to set down a generalized transcript of what’s really going on in our mind all day long.” (*Ibidem*: 4) Esta transcrição generalizada omite, inevitavelmente, muitas particularidades da própria experiência da pessoa que a transcreve.

Algo eminente na *misrepresentation* que Ashbery realiza, é a sua recusa em tratar o tema da homossexualidade; “I do not think of myself as a gay poet.” (*Ibidem*) A palavra homossexual surge apenas uma vez, no poema em prosa “Haibun”.

Apesar de Ashbery, tal como anteriormente Whitman, ter podido antever a eventual existência de homossexuais entre o público leitor, não dirigia a sua poesia especificamente a esta comunidade: “his poetry provides no secret passage to a coterie of gay readers ‘who’ catch its specially encoded, hidden meaning.” (*Ibidem*)

Embora não incluísse na sua poesia a temática da homossexualidade, os poemas *misrepresent* de uma forma reveladora, o que Shoptaw designaria de “homotextualidade”. Mais do que ocultar algum conteúdo homossexual, eles apresentam e representam algo de forma diferente, independentemente do tema. Através do seu próprio estilo de escrita, ao qual nos habituou, “With their distortions, evasions, omissions, obscurities, and discontinuities, Ashbery’s poems always have a homotextual dimension.” (*Ibidem*) Esta homotextualidade, a que Ashbery recorre, surge historicamente condicionada. O final dos anos quarenta e o início dos anos cinquenta do século passado caracterizam-se por ser um período da história americana marcadamente repressivo e obsessivo na perseguição tanto de homossexuais, a nível social, como de comunistas, a nível político, por poderem facilmente passar sem serem detectados, representavam uma ameaça social. A influência desta atitude exacerbada, de âmbito nacional, na escrita de Ashbery, pode ser percebida pela censura de um *notebook*, intitulado “Dreams”, de 15 de Junho de 1947.

Em 1976, numa entrevista, este poeta lembrou que “in the early 50’s, I went through a period of intense depression and doubt. I couldn’t write for a couple of years. I

don't know why. (...) it was impossible to be happy in that kind of climate.” (*Ibidem*: 5) Durante este período de coacção, a *misrepresentation* deixou de ser um princípio estético para passar a ser uma tática de sobrevivência. A sua poesia pode não ter um fim político, no sentido de tomar partido em assuntos controversos, mas contém, no entanto, claramente, um princípio homotextual.

A *criptography* será outro método usado nas suas composições: “I always begin at zero and discover my thought by writing. Words, pieces of phrases suddenly take on an interest which they didn't have before. I think these fragment without regard to construction, and finally, I throw out the elements which got me under way.” (*Ibidem*: 6)

De facto, Ashbery raramente revê os seus poemas, usando o que Shoptaw designaria de *cript words*; por regra, as poucas anotações que faz, ou são de sinónimos, ou de paráfrases. É impossível determinar se as suas *misrepresentations* possuem ou não alguma intencionalidade, uma vez que a *criptography* é baseada em formas pré-existentes do discurso escrito e falado. Não é, igualmente, possível dar uma taxonomia detalhada de *cript words*, pois, de acordo com o mesmo autor, estas formas são imprevisíveis. Em geral, as marcas líricas são o produto de “sonic, visual or associational misrepresentations.” (*Ibidem*: 7)

Terá sido Raymond Roussel, poeta e romancista francês, homem rico, excêntrico e homossexual, um dos precursores da *criptography*, que Ashbery utiliza nos seus poemas. Ashbery leu pela primeira vez o trabalho deste escritor em 1951, quando Kenneth Koch regressou de França com uma cópia da *La Vue* de Roussel. Ashbery teve a intenção, mas depressa abandonada, de escrever uma tese de doutoramento sobre este autor. Mais tarde, em 1961, limitou-se a escrever um ensaio descrevendo a *criptography* de Roussel: “Sometimes he would take a phrase containing two words, each of which had a double meaning, and use the least likely meanings as the basis of a story.” (*Ibidem*: 9) Roussel transformaria uma frase comum, um título de um livro, ou um verso de um poema, numa série de palavras com sons semelhantes. Para Ashbery, esta narrativa, que funcionava como um *puzzle*, possui um carácter bastante instrutivo, funcionando como “a Chinese box that one turns over and over, certain that there is a concealed spring somewhere that in a

moment the lid will fly open, revealing possibly nothing more than its own emptiness, but providing that reality is only a false bottom.” (*Ibidem*: 9)

Shoptaw considera que os poemas de Ashbery veículam significado através dos métodos que ele emprega na sua produção, nomeadamente com a *misrepresentation*. “Rather than considering poems as ‘such’, I examine how they misrepresent and reformulate the various systems of discourses, texts, and practices, within which they are produced” (*Ibidem*), o que é visível através dos poemas que analisa, nomeadamente em “Houseboat Days”.

O poema “Houseboat Days”, de 1975 é escrito com aquilo que Shoptaw designa de “‘sentence measure’, with phrasal and syntactical periods taking precedence over linear and stanzaic rhythms, and a single paragraph break dividing its sixty-eight lines.” (*Ibidem*: 194) Ashbery retirou o título de um *armchair travelogue* de Florence H. Morden, intitulado “HouseBoat Days in the Vale of Kashmir” publicado no *National Geographic* em 1921. O romance das viagens de Morden depende inteiramente da mobilidade do Império Britânico. Na sala de espera, o *travelogue* de Morden orienta-nos discursivamente no poema de Ashbery, que começa com um exemplo de *misrepresentation*: “The skin is broken. The hotel breakfast china / Poking ahead to the last week in August, not really / Very much at all, found the land where you began...” (Ashbery, 1977: 38) Neste momento Ashbery faz uma elipse; e é realizada uma alteração de “Pointing” para “Poking” e de “Peking” para “china”.

De acordo com Shoptaw, este “travelogue” não é representativo dos versos de “Houseboat Days”, os quais lembram os de Henry James, em “The Jolly Corner”, que parecem ter sido escritos no ambiente latente do poema “as though one were always about to meet / One’s double through the chain of cigar smoke”. (*Ibidem*: 38) O trabalho de Walter Pater forneceu muito da estrutura argumentativa a este poema de Ashbery. Em “Plato and the Sophists”, uma palestra da qual Ashbery foi retirar duas frases colando-as directamente em “Houseboat Days”, Pater estabelece uma distinção entre duas tendências opostas da sociedade clássica grega, a centrífuga e a centrípeta. A centrífuga, é aquela através da qual Pater liga o método sofista ateniense à filosofia de movimento de Heráclito, que se assemelha à tendência de improvisação de Ashbery: “working with little

forethought ... throwing itself forth in the endless play of undirected imagination; delighting in colour and brightness, moral and physical.” (Shoptaw, 1994: 195)

Shoptaw considera que o poema “Houseboat Days” foi, também ele, escrito em fluxo: “It is easy enough for us to place the 1960s poet in the camp of fluctuation and revolution.” (*Ibidem*) Depois de terminar de forma rude o primeiro parágrafo em verso, Ashbery escreveu mais dois parágrafos de respectivamente trinta e seis e quarenta e cinco versos.

O poeta recomeça a segunda estrofe com “Pinpricks of rain fall again.” (Ashbery, 1977: 38), e parece continuar o seu acto de escrita até ter descoberto uma nova direcção. Este método de revisão preserva o impulso inicial da escrita fluente, sem a reescrever. Pater terá teorizado acerca do impulso de escrita fluída de Heráclito, que se associa, em parte, à situação geográfica de Atenas, “people of the coast who have the roaming thoughts of sailors, ever ready to float away anywhither amid their walls of wood.” (Shoptaw, 1994: 195) Ashbery joga linguisticamente com esta situação geográfica costeira numa narrativa de viagem, recorrendo aos trocadilhos: “you walk five feet along the shore, and you duck / As a common heresy sweeps over.” (Ashbery, 1977: 38) A imagem climática de “Houseboat Days”, imagetivamente associada a uma viagem mediterrânica, provém igualmente de Heráclito: “A sail out of some afternoon, like the clear dark blue / Eyes of Harold in Italy, beyond amazement, astonished, / Apparently not tampered with.” (*Ibidem*: 40)

“Houseboat Days” foi escrito aquando da administração de Richard Nixon e do governo de Edward Heath. Shoptaw considera que até os governos se dissolvem da mesma forma, no fluxo de Heráclito: “from across the quite wide median,” “a reply is broadcast / ‘Dissolve parliament. Hold new elections’” (*Ibidem*: 39) O argumento de Ashbery em “Houseboat Days” é marcadamente platónico e anti-sofístico: embora reconhecendo o movimento, Ashbery nega a consciência de que o mesmo exista. “Ashbery borrowings from Pater are misrepresented in order to graft Plato’s centripetal stasis onto the sophist’s centrifugal flux”(Shoptaw, 1994: 196):

“To praise this, blame that,

Leads one subtly away from the beginning, where
We must stay, in motion. To flash light
Into the house within, its many chambers,
Its memories and associations, upon its inscribed
And pictured walls, argues enough that life is various.” (Ashbery, 1977: 39)

Neste poema, Ashbery substitui o *verity* socrático pelo *variety* sofista, um termo chave em Pater para o impulso centrífugo.

O “houseboat” tem dois passageiros, tal como no argumento de “Clepsydra”, e o cenário narrativo implícito neste poema “centers on a wounding argument between friends or lovers, which breaks the polite surface of daily life and is only mended by denial.” (Shoptaw, 1994: 197) Esta experiência repentina surge figurada através da tempestade ou da onda, “The surge creates its own edge” (Ashbery, 1977: 39) ou através de um terremoto registado “on the seismograph” (*Ibidem*: 40), que faz tremer o barco, aqui representado como um hotel, uma casa escura, um combóio veloz, um veleiro e um corpo. Esta ruptura é experienciada como se estivesse relacionada com algo doloroso; as próprias estrofes iniciam-se com vocabulário que se prende com a dor, com feridas: “The skin is broken”, “Pinpricks of rain fall again” (*Ibidem*: 38-39) Para Shoptaw, a “Esthétique du Mal”, isto é, a felicidade patente, transforma-se em dor e a experiência da própria existência é antevista: “as though one were always about to meet / One’s double” (*Ibidem*:38) e de seguida recusada: “as though a universe of pain / Had been created just so as to deny its own existence”. (*Ibidem*: 39)

Segundo Shoptaw, este fenómeno da dor reverberado no poema através dos vocábulos “brain”, “rain”, “train” e “spine”, será profundamente dickinsoniano: “Ashbery follows Dickinson in diverging that the received wisdom that ‘suffering brings knowledge’” (Shoptaw, 1994: 198) Tanto para Ashbery, como para Dickinson, a dor não conduz ao conhecimento, nem tão pouco a um maior entendimento entre as pessoas. No primeiro rascunho de “Houseboat Days” a onda, por si só, produziu um acordar centrífugo; e o passageiro de Ashbery, observando “As in the window of some distant, speeding train”, sabe, apenas, que se move: “It would be deplorable if the rain also washed away / This

profile at the window that moves, and moves on, / Knowing that it moves, and knows nothing else.” (Ashbery, 1977: 39) Esta inexplicável experiência é marcada gramaticalmente pelo “It”, surgindo primeiramente numa exclamação proveniente de dor (“It would be deplorable”), e depois na posição pronominal, na qual o “it” terá a função de nomear. “It” surge em “Houseboat Days” como uma verdade desconhecida, que pode cativar uma geração de viajantes no tempo: “It is the light / At the end of the tunnel as it might be seen / By him looking out somberly at the shower, / The picture of hope a dying man might turn away from, / realizing that hope is something else, something concrete / You can’t have” (*Ibidem*) Através de uma narrativa *somberly*, que resulta no desespero do turista, tem-se conhecimento, da substituição do abstracto pelo concreto. Por não se conhecer ou possuir o “it”, Ashbery imagina um desassossego carnal latente: “it becomes a vast dream / Of having that can topple governments, level towns and cities / With the pressure of sleep building up behind it”. (*Ibidem*) De acordo com Shoptaw, “Houseboat Days” não termina com uma certeza de uma fé inabalável, mas com negação: “the place in the slipcover is noticed / for the first and last time, fading like the spine / Of an adventure moved behind glass, behind the teacups”. (*Ibidem*: 40)

Outro poema alvo de uma análise exaustiva por parte de Shoptaw, foi “Pyrography”. Este poema foi solicitado pelo Departamento dos Estados Unidos do Interior para uma exposição de pintura da paisagem americana intitulada “America 1976”, para celebrar o bicentenário da nação. Como é visível neste poema, Ashbery percepçiona a história americana através da decoração de interiores. No virar do século passado, “The climate was still floral and all the wallpaper / In a million homes all over the land conspired to hide it. / One day we thought of painted furniture” (*Ibidem*: 9) Aqui a América também surge representada pelo seu interior, o *Midwest*: “Out here in Cottage Grove it matters”. (*Ibidem*: 8) Uma longa rua de Chicago, Cottage Grove Avenue, dirige-se aos subúrbios desta cidade, a sinédoque “it” “matters”.

A toponímia é um importante centro de gravidade da América. Um poema de 1974, intitulado “The one thing that can save America”, começa com a seguinte questão “Is anything Central?” O “Story Book Farm” de Ashbery, composto por “Story Brook” e “Brook Farm” (uma comunidade utópica de Massachusetts de 1840), sugere que a América

se localiza num mapa sem qualquer projecção. O interior da América encontra-se a meio caminho na história; os colonos de Ashbery são interrompidos “midway / We meet the disappointed returning ones”. (*Ibidem*: 8) Tal como a ponte, que reflectia no final de “Wet Casements”, o monumento americano continua em construção: “An arch that terminates in mid-keystone, a crumbling stone pier / For laudresses, an open-air theater, never completed / And only partially designed”. (*Ibidem*: 9) Assim como Ashbery terá escrito, uns anos mais tarde, acerca do arquitecto experimental Aldo Rossi: “Rossi sees the city itself as... continuously coming into being – a concept perpetually modified by the exigencies of everyday reality, where what is unbuilt or incomplete as a function no less important than what is actually there.” (Shoptaw, 1994: 206) “Daffy”, outro poema de *Houseboat Days*, coloca a questão da seguinte forma: “What maps, what / Model cities, how much waste space. Life, our / Life anyway, is between”. (Ashbery, 1977: 34) O “it” apresenta-se não como o ideal utópico americano, nem como a sua mítica origem histórica, mas como a vida do quotidiano: “To be able to write the history of our time”. (*Ibidem*: 9) Nesta introdução, Ashbery poderia estar a escrever para qualquer história contemporânea da América. Para isso, é-lhe necessário afastar-se dos seus eventos e figuras proeminentes: “not just the major events but the whole incredible / Mass of everything happening simultaneously and pairing off, / Channeling itself into history” (*Ibidem*: 10) Não existindo nomes próprios, os eventos mais relevantes e as personagens da história americana não são representativos. O que verdadeiramente importa em Cottage Grove não pode ser nomeado, visionado, lembrado, ou até conhecido, podendo todavia ser reconhecido como “something one can / Tip one’s hat to”. (*Ibidem*)

Shoptaw considera que em “Blue Sonata”, Ashbery adapta uma forma temporal e musical bastante concisa. A sonata é constituída por duas metades: a exposição na primeira parte; e o desenvolvimento e a recapitulação na segunda. O uso desta forma veio a decair no século XX, tal como Ashbery afirmou: “reality... does not naturally take the form of a sonnet or a sonata.” (Shoptaw; 1994: 207) Segundo Shoptaw, será, por vezes, arriscado fazerem-se analogias musicais, mas as três estrofes que compõem a “Blue Sonata” convidam à comparação. A sonata de Ashbery marca o desenvolvimento musical do “present past” em direcção ao futuro.

“Long ago was 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.” (Ashbery, 1977: 66)

Esta exposição conta com a contigência da mudança do “then” para o “now”. O “then” aponta para o futuro que se desenvolve no nosso presente, que será o “now”. O presente de igual forma “is our destiny” (Shoptaw, 1994: 207), desenvolvendo-se noutra futuro. A progressão acontece e coloca tudo em movimento – “coming to be”, “come and gone” e “passing through”. (*Ibidem*: 66-67) O terceiro tema é anunciado com “Each image fits into place”. (Shoptaw, 1994: 207) A recapitulação em “Blue Sonata” através dos neologismos “re-imagine” e “re-inventing”, lembra a claustrofobia de “Self-Portrait”: “It would be tragic to fit / Into the space created by our not having arrived yet” (Ashbery, 1977: 67) “‘Ashbery has arrived,’ like the blurbs have it” (Shoptaw, 1994: 207), mas uma recapitulação de êxitos passados seria desastrosamente previsível.

Desde “Two Scenes”, poema que faz parte de *Some Trees*, que o destino tem sido um tópico frequente na poesia de Ashbery. Se a vida fosse comparável a uma sonata, “we could re-imagine the other half, deducing it / From the shape of what is seen” (Ashbery, 1977: 67). Para que o futuro possa ser mais do que a morte final do “present past”, a desejada “other half” deve ser cuidadosamente violada. O futuro espelha aqui o passado mais através da via negativa do esquecimento, do que pela forma simples de lembrar: “progress occurs through re-inventing / These words from a dim recollection of them, / In violating that space in such a way as / To leave it intact” (*Ibidem*). Nesta afirmação homotextual penetra-se no futuro sem se ter consciência disso, para que o “*That now*” possa ter outros desenvolvimentos.

Para Shoptaw, um dos melhores poemas de Ashbery e também o mais ambicioso de *Houseboat Days*, intitula-se “Syringa” (escrito em 1975). À semelhança de “Self-Portrait”, “Syringa” começa com uma temática já existente, o mito de Orfeu e Eurídice, o que pode ter contribuído para a popularidade deste poema. No entanto, “Syringa”, escrito na terceira pessoa, não se limita a ser unicamente a elegia que a narrativa subjacente nos leva a crer. Segundo Shoptaw, “It lacks the sentimental pathos of its humble companion-piece ‘Street Musicians’ for instance and the personal indentity of ‘Wet Casements’”. (Shoptaw, 1994: 209) Eurídice surge no poema como uma reflexão que vem depois: “Orpheus liked the glad personal quality / Of the things beneath the sky”. Ao que Ashbery acrescenta, “Of course, Eurydice was a part of this.” (Ashbery, 1977: 69) Este recontar do mito de Orfeu mostra como escrever sobre o passado sem ter de olhar para trás para o procurar.

O título “Syringa” conduz para múltiplas direcções, podendo estar associado às saxífragas como “the tiny, sparkling yellow flowers / Growing around the brink of the quarry”. (*Ibidem*: 70) “Syringa” poderá também estar relacionado com a “Syrinx” uma ninfa da Arcádia, que foi perseguida por “Pan” e transformada pelo seu amante frustrado numa “syrinx” ou numa “panpipe”. Contudo, “Pan” passa despercebido ao longo do poema e “Syrinx” é apenas contemplada em “the tossing reeds of that slow, / Powerful stream”. (*Ibidem*) Além disso, o prémio ganho por “Pan” e “Orpheu”, pela canção, será insuficiente para Ashbery, argumentando que “it isn’t enough / To just go on singing” (*Ibidem*), como se nada tivesse acontecido: “Then one day everything changed”. (*Ibidem*: 69) A unidade inicial é quebrada pela fórmula usada, na qual tudo ou nada se relaciona. Em resposta à dor de Orfeu, o compassivo ovo azul do céu parece que cai: “the sky shudders from one horizon / To the other, almost ready to give up wholeness”. (*Ibidem*) A fenda na natureza é composta pela abertura entre o presente e o passado, personificado por um Apolo: “Leave it all on earth. / Your lute what point? Why pick at a dull pavan few care to / Follow, except a few birds of dusty feather, / Not vivid performances of the past.” (*Ibidem*) Vinda do Deus da música, a questão é desafiadora; nenhum poeta se pode evadir. Harold Bloom refere “on the dust jacket of *Self-Portrait in a Convex Mirror*, that Ashbery is joining that American sequence that includes Whitman, Dickinson, Stevens, and Hart Crane.”

(Shoptaw, 1994: 210) Ashbery observa os seus precursores, “tall guardians / Of yesterday” no início de “Business Personals”, um poema que Bloom associa a “Syringa”:

“The disquieting muses again: ‘what are leftovers’?
Perhaps they have names for it all, who come bearing
Worn signs of privilege whose authority
Speaks out of the accumulation of age and faded colors
To the center of today. Floating heart, why
Wander on senselessly? The tall guardians
Of yesterday are steep as cliff shadows;
Whatever path you take abounds in their sense.” (Ashbery, 1977: 18)

Apesar de Ashbery ter ideias próprias acerca das suas influências, para Shoptaw, não se poderia esperar por uma melhor definição da teoria bloomiana. Antes do Orfeu poder responder ao desafio do Apolo de Bloom, o narrador irrompe e responde por ele: “But why not? / All other things must change too.” “The seasons”, tal como os poetas, “are no longer what they once were,” (*Ibidem*: 69), mas as suas virtudes definhadas servem a cada um deles. Só os contemporâneos, continuando a argumentação, falam da realidade contemporânea.

Ashbery fala contra um tipo de “epistemological snapshot” não histórico, que o esteriotipou em “Wet Casements”: “For although memories, of a season, for example, / Melt into a single snapshot, one cannot guard, treasure / That stalled moment. It too is flowing, fleeting”. (*Ibidem*: 70) Apesar desta passagem pôr tudo em fluxo, não se pode concluir, por exemplo, que Ashbery não tenha “‘treasured memories’ or that his poetry precludes climatic, epiphanic moments.” (Shoptaw, 1994: 211) Tal como os seus antecessores, Proust e Wordsworth, Ashbery aprendeu que tem que despedir-se da felicidade plena dos momentos proféticos a fim de os conservar. Na epifania de “Syringa”, o protentoso poema brilha por si só:

“It’s subject

Matters too much, and not enough, standing there helplessly
While the poem streaked by, its tail afire, a bad
Comet screaming hate and disaster, but so turned inward
That the meaning, good or other, can never
Become known. The singer thinks
Constructively, builds up his chant in progressive stages
Like a skyscraper, but at the last minute turns away.
The song is engulfed in an instant in blackness
Which must in turn flood the whole continent
With blackness, for it cannot see.” (Ashbery, 1977: 71)

Ao virar-se, Orfeu evita cometer o erro de observar, mas mesmo assim perde “The song” para a “blackness”. Para um poema mudar, o poeta deve abandonar a sua temática. Assim que o cantor “turns away”, a sua construção é “turned inward”. A poética de Ashbery é neste aspecto essencialmente *new-critical*: “I think of my poems as independent objects or little worlds which are self-referencial.” (Shoptaw, 1994: 211) Contudo, esta introversão é acima de tudo defensiva e auto-reflexiva, procurando desta forma proteger o sentido final do poema de críticos que o julgariam prematuramente. Citando Hector de Shakespeare, Ashbery refere “The end crowns all” (Ashbery, 1977: 70) desde que as Torres de Tróia continuem de pé. “Syringa” termina com os cantores no meio dos livros numa biblioteca,

“Frozen and out of touch until an arbitrary chorus
Speaks of a totally different incident with a similar name
In whose tale are hidden syllables
Of what happened so long before that
In some small town, one indifferent summer.” (*Ibidem*: 71)

Segundo Shoptaw, o renascimento descrito por Ashbery neste momento do poema, assemelha-se ao seu processo composicional, através de *cript words*. Não se sabe, nem

mesmo o próprio Ashbery saberá, que sílabas estão escondidas aqui, ou se este “summer” conclusivo, é confessional ou representativo. Mas poucos iriam imaginar que tal Verão pudesse ser “indiferent”. Mesmo antes, neste poema, já tinha passado a mensagem de que a música, como o tempo e Eurídice, “passes, emblematic / Of life and how you cannot isolate a note of it / And say it is good or bad.” (*Ibidem*: 70)

O Orfeu de Ashbery faz um apelo à veracidade auto-reflexiva: “These are of course not regrets at all, / Merely a careful, scholarly setting down of / Unquestioned facts, a record of pebbles along the way.” (*Ibidem*: 71) Não se sabe se o distanciamento crítico traduz um distanciamento estético. O autor ““standing there helplessly’/ While the poem’ is judged good, bad or indifferent, must remain indifferent to his own canonization or oblivion”. (Shoptaw, 1994: 212) Ashbery apercebe-se que “Stellification / Is for the few, and comes about much later”. (*Ibidem*: 71)

2.6. - A estrutura onírica em “On the Towpath” e “Pyrography”

“I wrote about what I didn’t see. The experiences that eluded me somehow intrigued me more than the one I was having, and this has happened to me down through the years.”
(Lehman ed., 1980: 66)

A poesia de Ashbery assume contornos, relativamente aos métodos e linguagem que utiliza na sua produção poética, que parecem afastá-la de qualquer significado. No entanto, Marjorie Perloff, ao fazer uma abordagem metodológica desta poesia, acredita que os poemas podem ser percebidos como *dream songs* ou *hymns to possibility*. Ashbery, ao referir-se à escrita de Raymond Roussel, terá afirmado:

“But even though we may never be able to ‘use’ his in the way we hoped, we can still admire its inhuman beauty, and be stirred by a language that seems always on the point of revealing its secret, of pointing the way back to the ‘republic of dreams’ whose insignia blazed on his forehead.” (Lehman ed., 1980: 66)

Ashbery considera que o que poderá estar implícito no trabalho de Raymond Roussel será um conjunto complicado de estruturas literárias, cujo uso não pode ser descoberto.

Ao elogiar o que Ashbery considera os *mysteries of construction* de Roussel, este poeta parece querer atingir os seus leitores que afirmam que a sua poesia não revela os segredos, e que o uso complicado dos seus instrumentos de produção poética, não possui qualquer função. Robert Boyers terá afirmado que Ashbery elimina o significado sem alcançar nenhuma intensidade peculiar, “Meaning is often left out of an Ashbery poem ... to ensure the continuity of a quest for which ends are necessarily threatening.” (*Ibidem*) Mas isto seria considerar o “sentido” como algo de palpável que, por um lado, o poeta como falante poderia pôr de parte nos seus poemas, ou, por outro, ofereceria a um público expectante, com o qual se encontra comprometido no seu discurso. Contudo, Marjorie

Perloff interroga-se sobre se existirão outras formas de significação. A tendência de Ashbery para “shifting sands”, para divisões cuja “fourth wall is invariably missing” (Ashbery, 1977: 9), no fundo, nascem da convicção de que “the magic world really does exist” (Ashbery, 1978: 16), a fim de escapar ao “familiar interior which has always been there ... is impossible outside the frost of a dream, and it is just this major enchantment that gave us life to begin with.” Mas o poeta acrescenta, “Life hold us, and is unknowable”. (*Ibidem*: 11)

O sonho é visto como a fonte da energia, a impetuosidade da própria vida; no entanto, esta permanece desconhecida. Este paradoxo reside no coração da poesia de Ashbery que, para Marjorie Perloff, se debruçará mais sobre a estrutura onírica do que propriamente sobre o conteúdo do sonho. Neste domínio, Ashbery centrar-se-á mais na forma do sonho do que propriamente na história, cujos enredos “tell only of themselves”, apresentando ao leitor “an open field of narrative possibilities”. (*Ibidem*: 41) Uma vez que estes sonhos não são acerca de determinadas personagens ou acontecimentos, é a sua estrutura que assalta a imaginação do poeta, onde este se movimenta com facilidade. “It follows that Ashbery is especially sensitive to the process of moving in and out of the dream” (Lehman ed., 1980: 67), tal como surge patente no poema de *Houseboat Days*, intitulado “Lost and Found and Lost Again”.

“Dream Song” da série de poemas intitulada “Opus Posthumous”, de John Berryman, parece evocar um sonho filtrado através da racionalização da consciência de uma “persona” que quer transmitir sentimentos particulares para a sua audiência, neste caso, o desejo de ser amado. O poema poderá ser admirado pelo drama pessoal, pela sua aspereza, ou pelo seu engenho, mas não existe nada de onírico em “Dream Song”. Com efeito, as palavras que nos chegam através dos sonhos, são caracterizadas pela incapacidade de expressar um significado na sua totalidade, que decorre do facto de, atrás de cada palavra, residir uma série de significados não verbais e sentimentos desarticulados. Marjorie Perloff afirma que o sonho de Berryman parece já ter sido filtrado por um conjunto de interpretações psicanalíticas. Todavia, comparando “Dream Song” com “On the Towpath”, de Ashbery, constata-se que este último se inicia com um apontamento realista:

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

If the thirst would subside just for a while

It would be a little bit, enough.

This has happened.

The insipid chiming of the 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.

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.

On the earth a many-colored tower 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

Are silhouetted against the stained-glass windows,

A white figure runs to the edge of some rampart

In a hurry only to observe the distance,

And having done so, drops back into the mass

Of clock-faces, spires, stalactite machicolations.

It was the walking sideways, visible from far away,

That told what it was to be known

And kept as a secret is known and kept.

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. This scalp of night
Doesn't continue or break off the vacuous chatter
That went on, off and on, all day:
That there could be rain, and
That it could be like lines scored
Across the garden of violet cabbages,
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. No,

We aren't meaning that any more.
The question has been asked
As though an immense natural bridge had been
Strung across the landscape to any point you wanted.
The elipse is as aimless as that,
Stretching invisibly into the future so as to reappear
In our present. Its flexing is its account,
Return to the point of no return." (Ashbery, 1977: 22-23)

Ainda no início do poema, assim que o "they" (que surge sem referência), "turn off the road / into a narrow lane lined with shabby houses" , o mundo aparentemente normal da "Fred Muffin's Antiques" dissolve-se. Tal como Dorothy, em *The Wizard of Oz*, a protagonista encontra-se num mundo novo no qual, segundo Marjorie Perloff, "events unfold without any logic." (Lehman ed., 1980: 70) O caminho ao longo do rio, que tem o

seu começo na loja de antiguidades do Fred Muffin, prossegue, inexplicavelmente, para uma espécie de deserto, onde o tempo parece ter chegado a um ponto de paragem. Neste deserto vazio e silencioso, existem estranhamente “roofs of buildings”, e sabe-se que “the pygmies and jacaranda that were here yesterday / Are back today only less so”. A derradeira questão que se coloca será por que motivo surgem os pigmeus e a jacarandá, e por que razão existiam mais “ontem”. A questão fica sem resposta porque, de imediato, “a many-colored tower of longing rises”, e o leitor é transportado para uma região de histórias de encantar: “Ladies of the Second Empire gotten up as characters from Perrault ... Are silhouetted against the stained-glass windows.” Novamente Perloff questiona se se está perante um castelo medieval ou uma miragem da Disneyland. Ashbery deixa que estas duas formas coexistam, ou seja, tal como em muitos dos seus poemas, é no momento da metamorfose que reside o seu foco, quando um objecto se dissolve e outro começa a ganhar forma, o que Rimbaud designa de *l’heure indicible*. A “white figure” que “runs to the edge of some rampart / In a hurry”, desfaz-se de repente como um balão furado e “drops back into the mass / Of clock-faces, spires, stalactite machicolations”. Qual será o significado do “dropping back”? Marjorie Perloff aponta possíveis interpretações, talvez a figura branca tivesse sido atingida por um míssil, projetado por uma das “machicolations”. Talvez estas espirais e estalactites pudessem ser meras decorações de um bolo de casamento. Não obstante estas suposições, o significado continua oculto: “The meaning of what has happened remains, in any case, ‘a secret’.” (Lehman ed., 1980: 71)

Assim que o sol se põe “like the spreading / Of a peacock’s tail”, as personagens de Perrault “silhouetted against the stained-glass windows” surgem na luz. O sujeito poético refere-se agora com alguma irritação à “vacuous chatter / That went on, off and on, all day”. A torre, muito colorida de desejos intensos, dá lugar a uma chuva que cai “across the garden of violet cabbages”. O sonhador ainda tem esperança que outros “commensals” possam substituir as “ruled lines”, feitas de chuva que percorrem o jardim da cozinha.

Como é que se pode recapturar a “many-colored tower of longing”? “The question has been asked”, mas sem se obter resposta. Seria desejável continuar dentro do sonho, “As though an immense natural bridge has been struck across the landscape to any point

you wanted.” Mas a “ellipse is aimless”; as suas “flexing” marcam um “Return to the point of no return.”

Perloff descreve esta narrativa como sendo estranha, uma vez que as personagens e os seus actos não são nomeados, as personagens não se relacionam e os contornos da paisagem em constante mudança, dissolvem-se perante os olhos. Os acontecimentos dão-se no momento da metamorfose, que será a fonte de vida do poeta, enquanto o passado é catapultado “into the future so as to reappear / In our present.” O poema de Ashbery encerra uma série de imagens palpáveis, que parecem surgir inesperadamente vindas do nada, criando momentos de confrontação e iluminação: “The dream content is fluid, mobile, unanchored, but its form is surprisingly fixed.” (*Ibidem*: 72) O interesse que Ashbery terá na forma como os acontecimentos se desenrolam, está reiteradamente patente neste poema. “On the Towpath” é um *hymn to possibility*, tornando-se, por isso, difícil explicitar o que acontece. O “way of happening” pode, contudo, ser delineado.

De acordo com Perloff, “Ashbery’s is the landscape of desire” (*Ibidem*: 73), e a viagem visionária do poeta leva-o a desertos, cidades, floretas tropicais e castelos medievais, na busca incessante do segredo: “the secret is known and kept.” Porém, o sonhador sabe, embora não o reconheça, que a fonte de tais imagens visionárias, provém apenas do próprio ser. As referências a aspectos da vida do quotidiano (“Fred Muffin’s Antiques”; as ruas alinhadas com “shabby houses”; “many ads” que “help pay for all this”) lembram que, ao sonhar, se está na iminência de acordar. A ponte “stretching invisibly into the future” “reappear in our present” e “Return to the point of no return.” O poema termina e “‘Language,’ as Ashbery says of Roussel, ‘seems always on the point of revealing its secret,’ but the longed-for disclosure never comes.” (*Ibidem*: 74) A forma como os seus poemas começam e terminam, simultaneamente desvendam e ocultam, será, concerteza, uma das características da lírica de Ashbery. Este tipo de texto enigmático parece gerar um impulso contínuo que faz com que o leitor anseie por algo de mais perceptível e conclusivo. A forma de criar tais *mysteries of construction*, tal como Perloff terá afirmado, não será uma tarefa simples, “Too much disclosure produces contrivance; too much concealment, unintelligibility and boredom.” (*Ibidem*: 74)

Em alguns dos seus poemas, os cenários de Ashbery encontram-se disfarçados por aquilo que Frank O'Hara designou de “charming artifice”. (*Ibidem*: 82) Um romance medieval, um criado do tempo de Elizabeth, livros de banda desenhada, os contos de encantar de Arthur Rackham, as T-shirts da Disney, o papel de parede com motivos florais, os bolos de casamento, “stage machinery”, “grisaille shepherdeses”, “terrorist chorales” – todos estes aspectos cohabitam no teatro de sonho de *Houseboat Days*, no qual, num casaco com pó desenhado por R. J. Kitaj, se encontra o retrato de uma senhora elegante num vestido de mangas compridas, imóvel, num estilizado “houseboat”, com a silhueta destacada das formas sombrias e lisas da montanha, do lago e do céu nublado.

Em “Pyrography”, o processo de decoração de madeira ou couro que consiste em gravar ou desenhar utilizando para o efeito um instrumento aquecido, transforma-se no processo de impressão de traços queimados da memória e da visão numa consciência tão fluida e amorfa que a *heated tool* poderá deslizar facilmente na sua superfície. O poema inicia-se do seguinte modo:

“Out here on Cottage Grove it matters. The galloping
Wind balks at its shadow. The carriages
Are drawn forward under a sky of fumed oak.
This is America calling:
The mirroring of state to state,
Of voice to voice on the wires,
The force of colloquial greetings like golden
Pollen sinking on the afternoon breeze.
The service stairs the sweet corruption thrives;
The page of dusk turns like a creaking revolving stage in
Warren, Ohio.” (Ashbery, 1977: 8)

O cenário deste poema é Chicago, o coração da nação “This is America calling”. Esta também é, curiosamente, uma história de encantar, na qual “the carriages / Are drawn forward under a sky of fumed oak.” Este contraste do novo com o velho encontra-se

presente na métrica da estrofe, que oscila por um lado entre a formalidade de “In service stairs the sweet corruption thrives” (um verso com cinco sílabas métricas, intercaladas por uma sílaba fraca e uma sílaba longa e forte, com uma ordem invertida das palavras, uma forte aliteração), e por outro uma inflexão prosaica de “The page of dusk turns like a creaking revolving stage in / Warren, Ohio.”

Na segunda estrofe o “we”, que pode ser igualmente o “they”, parte numa viagem percorrendo inicialmente o continente americano de “boxcar”, através de “gyrating fans of suburbs” e “the darkness of cities”; logo o cenário dissolve-se e os viajantes dirigem-se à costa do Pacífico até Bolinas, onde “The houses doze and seem to wonder why.” Ao longo do percurso encontraram-se num eco da “Le Voyage” de Baudelaire, os “disappointed, returning ones,” mas “the headlong night” irrompe sendo demasiado tarde para regressar. Assim que a viagem continua, não se prossegue para o norte do Canadá mas antes para um mundo imaginário. Uma cidade foi evidentemente erguida, “built ... Partly over with fake ruins in the image of ourselves: / An arch that terminates in mid-keystone, a crumbling stone pier / For laundresses, an open-air theatre, never completed / And only partially designed.” (Ashbery, 1977: 9) De acordo com Perloff, estas cidades não podem ser designadas pelo nome, “they emerge as part of a theater decor upon which the curtain may fall any minute.” (Lehman ed., 1980: 84) Então o sujeito pergunta:

“How are we to inhabit

This space from which the fourth wall is invariably missing,
As in a stage-set or dollhouse, except by staying as we are,
In lost profile, facing the stars.” (Ashbery, 1977: 9)

Esta questão tem assombrado Ashbery desde o início. Sempre foi do conhecimento do eu poético que “Everything has a schedule, if you can find out what it is”, (Lehman ed., 1980: 84) residindo a dificuldade, contudo, no facto de não se conseguir descobrir. Por conseguinte, a questão que se coloca em “Pyrography” é retórica, uma vez que o sujeito tem consciência que a única forma de habitar um “space from which the fourth wall is invariably missing”, será aceitá-lo como o “stage-set or dollhouse” realmente é – para

compreender este conceito, segundo as palavras de Yeats “Man can embody truth but he cannot know it”. (*Ibidem*: 84) No entanto, deseja-se responder em oposição ao “strict sense / Of time running out of evening presenting / The tactfully folded-over bill.” Desta forma, continua a viagem, apesar de todos os avisos dos “disappointed, returning ones”; desta vez, no entanto, na paisagem assombrada do passado.

“A long period of adjustment followed.
In the cities at the turn of the century they knew about it
But were careful not to led on as the iceman and the milkman
Disappeared down the block and the postman shouted
His daily rounds. The children under the trees knew it
But all the fathers returning home
On streetcars after a satisfying day at the office undid it:
The climate was still floral and all the wallpaper
In a million homes all over the land conspired to hide it.
One day we thought of painted furniture, of how
It just slightly changes everything in the room
And in the yard outside, and how, 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,” (Ashbery, 1977: 9-10)

De acordo com Marjorie Perloff, aqui estão presentes as memórias de infância de Ashbery, em Rochester, que se misturam com “Märchenbilder” e imagens do cotidiano, de forma a criar um quadro de ausência alucinatória. Todas as personagens parecem conhecer o “it”, mas esta referência pronominal deverá ser mantida em segredo do homem que vende gelados, do leiteiro e do carteiro. Os pais “returning home / On street-cars after

a satisfying day at the office undid it”; “the wallpaper / In a million homes conspired to hide it.” Este “it” misterioso, a que o poema se refere, deve ser incluído em “the history of our time”. Sem “these unimportant details”, a narrativa “Would have that flat, sandpapered look the sky gets / Out in the middle west toward the end of summer.” E claro que já se conhece aquela “aparência” dos primeiros versos do poema.

Descobre-se que, no que concerne à viagem, esta não será unicamente pelo continente americano ou de regresso às “cities at the turn of the century”, mas a “journey” eternamente presente, que cada um vive, na sua vida quotidiana. A mudança é a nota principal, contudo, o clima do “still floral” dissolve-se instantaneamente no papel de parede com motivos florais, que se pode encontrar “In a million homes all over the land”; a “painted furniture” “just slightly changes everything in the room” e não se pode “save appearances / So that tomorrow will be pure.” (Ashbery, 1977: 10) Tais esquemas irracionais falham invariavelmente, uma vez que “The parade is turning into our street”. (*Ibidem*:10) Tal como na “Parade”, de Rimbaud, os sonhos são assombrados por uma procissão de figuras assustadoras e não identificáveis em “burnished uniforms”. Agora a dissolução do cenário natural surge cada vez mais depressa: a “street” dá origem à imagem “The land / pulling away from the magic, glittering coastal towns”. (*Ibidem*) Segundo Marjorie Perloff, “Cottage Grove and Bolinas, boxcars and trams, boats and circling kites” (Lehman ed., 1980: 86) – todos se juntam e os seus fragmentos são gravados (como se fosse no metal), através de um instrumento aquecido, nos contornos da psique do poeta. E o poema conclui:

“The hunch is it will always be this way,
The look, the way things first scared you
In the night light and later turned out to be,
Yet still capable, all the same, of a narrow fidelity
To what you and they wanted to become:
No sights like Russian music, only a vast unravelling
Out toward the junctions and to the darkness beyond
To these bare fields, built at today’s expense.” (Ashbery, 1977: 10)

Para Marjorie Perloff, “Pyrography” que será o mesmo que dizer “poesia”, envolve uma tentativa contínua de “unravelling / Out toward the junctions”, uma tentativa que é continuamente bloqueada, assim que o cenário do palco subitamente desaparece. Exactamente no momento em que a linguagem parece querer revelar o segredo, “the mirror clouds over”. (Lehman ed., 1980: 86) Quanto aos desenhos gravados com a ferramenta do pirógrafo, estes perdem as formas depois de algum tempo.

Todavia, o artista continua a erguer his “crumbling stone piers”, teatros ao ar livre e a inventar “showtunes” esquecidas, para o seu “Street Musicians”, num esforço de redimir os “bare fields, built at todays expense”. Tal como Ashbery terá afirmado ao referir-se ao escultor Arp: “Everything in fact, is real from the moment he imagines it.” (*Ibidem*: 86)

2.7. - A comunicação em “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*”, “*Pyrography*”, “*The Other Tradition*”, “*Daffy Duck in Hollywood*” e “*Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’*”

A reputação que Ashbery tem de ser um poeta que não comunica através dos seus poemas, pode estar relacionada com a sua ligação ao Expressionismo Abstracto, sendo que a sua poesia surge muitas vezes descrita como a equivalente verbal a uma tela expressionista Abstracta. Contudo, coloca-se a questão se em circunstâncias pouco convencionais, se consegue estabelecer comunicação. Austin, a este propósito, terá frontalmente afirmado: “There is no short cut to expounding simply the full complexity of the situation which does not exactly fit any common classification.” (Herd, 2000: 18) O verdadeiro valor da poesia de Ashbery reside no facto de este poeta não só reconhecer a importância da sua tarefa enquanto escritor, mas também de a encarar com bastante seriedade.

Uma sociedade tradicional é uma sociedade onde proliferam as *convencional occasions*, onde as pessoas estão a par do que as rodeia, sendo, por isso, mais fácil comunicar. Numa sociedade marcada pelas dificuldades de comunicação, proveniente da corrosão desta tradição, para apreciar o *sense of occasion* de Ashbery, será melhor compreender as condições em que o entendimento contemporâneo ocorre. Tal como Fry terá sugerido, Ashbery é de facto radicalmente democrático: o seu *sense of occasion* incorpora um compromisso com a comunicação democrática, que se torna num desafio, e não numa legitimização de uma sociedade que a dificulta. Ler Ashbery não é executar um fundamento teórico para a leitura da poesia, mas sim executar um fundamento para o acto de ler poesia. Esta será uma fundamentação que surge patente em *Democratic Vistas* de Whitman:

“Our fundamental want to-day in the United States, with closest, amplest reference to present conditions, and to the future, is of a class, and the clear idea of a class, of native authors, literatures, far different far higher in the grade than any yet known, sacerdotal, modern, fit to cope with our occasions.” (*Ibidem*: 19)

Ou como Ashbery escreveu no poema “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*”:

“Something
Ought to be written about how this affects
You when you write poetry:
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 desert you
For other centers of communication, so that understanding
May begin, and doing so be undone.” (Ashbery, 1977: 45)

Com o pensamento próximo do pós-modernismo, Ashbery não escreve de forma inocente. De acordo com Karen Mills-Courts, os seus poemas “‘mean’ but they can never quite ‘be’, in Macleish’s sense of being as a ‘palpable’ fulness.” (Mills-Courts, 1990: 268)

Ainda de acordo com Mills-Courts, a poesia que irrompe numa “collision of an almost empty mind” com o seu “desire to communicate”, deverá ser considerada uma poesia intencional. É a representação de uma “lush,” singular, uma força viva, que não poderá ser incorporada, na sua totalidade, nas palavras de um poema, mas, todavia, quer comunicar “something between breaths”. A poesia que confere o seu significado “entre as respirações”, sem ser através do uso das palavras é, inevitavelmente, obscura. “Understanding may begin” quando se lê a sua poesia, mas irá “in doing so be undone.” Segundo David Herd, este poema expressa o seu desejo de comunicar através de uma imagem do meio envolvente, a “Rousseau-like foliage”, que será uma condição para o percecionamento. A poesia de Ashbery apresenta algo de novo, fazendo com que as formas obsoletas de entendimento possam ser “undone”, de maneira a que, por outro lado, a compreensão ocorra.

Em “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*”, Ashbery não se debruça simplesmente sobre a comunicação, mas também sobre a capacidade que o poeta tem de comunicar.

David Herd considera que este poema concretizará claramente o que será para Ashbery a comunicação poética, conceito, por vezes, difícil de explicar, principalmente quando é interrogado acerca deste assunto.

Ashbery evita ser entrevistado. Tal como ele próprio terá confessado, numa entrevista conduzida por Kenneth Koch em 1965, “It’s rather hard to be a good artist and also be able to explain intelligently what your art is about. In fact, the worse your art is the easier it is to talk about it. At least, I’d like to think so.” (Herd, 2000: 145) Ashbery acredita que explicar ao leitor a sua poesia, implica impedi-lo de realizar o exercício de leitura activa e crítica, exercício esse que é encorajado através dos seus poemas. Já Donald Hall é de opinião que: “the questioner is a version of ourselves; dressed in the costume of the common reader.” (*Ibidem*: 146) Ou seja, para este crítico as entrevistas têm a função de proporcionar o encontro entre o poeta e o leitor. Desta forma, Ashbery, ao recusar uma entrevista, estaria simultaneamente a recusar o contacto directo com o leitor comum.

Por seu turno, Alfred Kazin terá afirmado ainda acerca da entrevista, que esta: “is due someone currently important ... is our way of understanding his fame. It is not wisdom that we are trying to understand; it is exceptionally.” (*Ibidem*: 149) A proliferação de entrevistas de âmbito literário marcam um interesse crescente, não tanto pelo acto da escrita em si, mas pelo facto de se ser escritor, ou, por se ser famoso, e longe de constituir, nestas circunstâncias, um ponto de contacto entre o escritor e o público, a entrevista marca, segundo este crítico, uma ruptura na comunicação. A entrevista pode ter uma função democratizadora na poesia, uma vez que o leitor diz o que aprecia e o que eventualmente não aprecia, diz o que entende e o que não entende na poesia, diminuindo, desta forma, a distância entre o público e o escritor, e conferindo ao poeta, quer positiva quer negativamente, uma dimensão cultural. Mas pode também, ter a capacidade de transformar um poeta numa celebridade, colocando a poesia em segundo plano. O resultado será, portanto, o de um maior contacto com a audiência, havendo, no entanto, uma quebra na comunicação.

Em 1976, numa entrevista feita por Richard Kostelanetz, Ashbery foi interrogado, uma vez mais, acerca da imperceptibilidade da sua poesia. Segundo David Herd, está-se perante um poeta exigente para com o público, todavia, o facto de os entrevistadores

fazerem insistentemente uma abordagem da sua obra poética, pela dificuldade que esta apresenta, será encorajar o leitor a ter em conta essa mesma abordagem, o que, de alguma forma, não vem facilitar a tarefa do leitor na compreensão da sua poesia.

Ao ser colocada em causa repetidamente esta questão da dificuldade que estes poemas evocam, Ross Labrie, da *America Poetry Review* ao falar com Ashbery terá referido: “the number of times the matter obscurity has been brought up in the connections with your poems. Of course you have rejoined consistently that you didn’t mean to be obscure, that you were obviously trying to communicate to others.” (*Ibidem*: 150) As reacções de Ashbery às considerações de obscuridade da sua poesia têm sido várias; contudo, o poeta tem persistido sempre no aspecto da comunicação que, de acordo com David Herd, representará o ponto fulcral de *Houseboat Days*. Tal como Ashbery terá afirmado a um número de leitores da *New York Times Magazine* em 1976, “the inaccuracies and anomalies of common speech are particularly poignant to me. This essence of communication is what interests me in poetry.” (*Ibidem*: 168)

“Pyrography” poderá ser entendido como um dos poemas em que o estado em que a nação se encontra é percebido em termos da comunicação:

“This is America calling:
The mirroring of state to state,
Of voice to voice on the wires,
The force of colloquial greetings like golden
Pollen sinking on the afternoon breeze.
The service stairs the sweet corruption thrives;
The page of dusk turns like a creaking revolving stage in
Warren, Ohio.” (Ashbery, 1977: 8)

Para David Herd, o poema sugerirá o escrever uma *history of our time*, que incorpore detalhes insignificantes, conferindo textura às expressões generalizadas e banais como “This is America calling”, que o poema descreve como tendo: “that flat, sandpapered look the sky gets / Out in the middle west toward the end of the summer”. (*Ibidem*:10)

Ironicamente, esta imagem é uma instância de um tipo de pormenor aparentemente irrelevante, de que o poeta necessita para dar alguma consistência à *history of our time*.

O segundo poema, do livro *Houseboat Days*, intitulado “The Other Tradition”, assenta precisamente no termo canónico da tradição:

“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 have 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.” (*Ibidem*: 2)

Em “The Other Tradition”, tendo em conta um cenário institucional – o de uma reunião – o poema contempla os seus observadores: as suas lealdades críticas, as suas ideias confusas, os seus entusiásticos “boostings” e os seus intermináveis jogos de palavras. O resultado das suas discussões, tal como o poema enuncia, estão relacionadas

com a incapacidade de “comprehend what has been taking place”: tanto fora da reunião, onde o pôr do sol e as pessoas na rua, passam despercebidos, como dentro do poema. Assim sendo, a poesia que acompanha a tradição acaba por atrair a atenção para si própria, em detrimento do meio envolvente, cingindo-se desta forma, como Harold Bloom apontou, a essa tradição e pouco mais.

A temática de Ashbery, em *Houseboat Days*, não vem compactuar com essa ideia de tradição, mas antes com a tradição como cânone. Este sentido de tradição apresenta-se contraditório na sua poesia, mas, no entanto, parece surgir uma alternativa em “Daffy Duck in Hollywood”, quando “Daffy Duck” sugere “to be ambling on’s / The tradition more than the safe-keeping of it”. (*Ibidem*: 34) Segundo David Herd, esta afirmação fará todo o sentido. Se, por um lado, a tradição representa costumes e convenções, que propiciam a comunicação efectiva, dentro de uma sociedade ou cultura, por outro, necessita, tal como Habermas terá afirmado de, “a shared ‘background knowledge’ among a ‘community of speaking and acting subjects’ about ‘what takes place in the world or is to be effected in it.’” (Herd, 2000: 171) Neste caso, então, a ideia de tradição, preocupada com a sua “safe-keeping” (Ashbery, 1977: 34), será de facto, conflitual na sua terminologia. A tradição terá necessariamente que mudar, (“be ambling on”), se as pessoas não querem perder o contacto umas com as outras, nem perder o contacto com o que as une. “Daffy Duck in Hollywood” faz uma meditação apropriada a este tópico.

“Something strange is creeping across me.

La Celestina has only to warble the first few bars

Of “I Thought about You” or something mellow from

Amadigi di Gaula for everything – a mint-conditioned can

Of Rumford’s Baking powder, a celluloid earring, Speedy

Gonzales, the latest from Helen Topping Miller’s fertile

Escritoire, a sheaf of suggestive pix on greige, deckle-edged

Strock – to come clattering through the rainbow trellis

Where Pistachio Avenue rams the 2300 block of Highland

Fling Terrace. “ (*Ibidem*: 31)

O quadro que se apresenta é o de uma cultura tão diversamente produtiva, que excede, e está constantemente a exceder, os costumes e convenções, que são necessários para se compreender a si própria. De acordo com Keith Cohen, neste poema Ashbery parece destacar, entre outras coisas, uma posição que vai contra a *low* e a *high culture*. Mais especificamente o poema parece ser uma celebração do modo como Hollywood tenta incorporar todas as formas de cultura – da ópera clássica, à música pop, à cultura estrangeira, ao gótico americano. O poeta, assim como “Daffy”, anuncia:

“This wide, tepidly meandering,
Civilized Lethe (one can barely make out the maypoles
And *châteaux de nécessité* on its sedgy shore) leads to Tophet,
that
Landfill-haunted, not-so-residential resort from which
Some travellers return!” (*Ibidem*: 32)

Para David Herd, o problema reside no facto de a cultura continuar a estar ligada às convenções e costumes – testemunhado pelos “maypoles” pouco visíveis – desenhados para ocasiões que fazem parte do passado. Estas convenções obsoletas não estão preparadas para lidar com aquilo que surge designado no poema como “Civilized Lethe”: os diferentes pormenores que abrem o poema, e que ameaçam destruir toda a memória da cultura. O que se torna, portanto, necessário, e o que será tarefa do poeta providenciar, serão as estruturas de entendimento, suficientemente flexíveis para absorver e fazer com que a “avalanche” faça sentido. Por isso,

“While I
Abroad through all the coasts of dark destruction seek
Deliverance for us all, think in that language: its
Grammar, though tortured, offers pavilions
At each new parting of the ways.” (*Ibidem*: 33)

“Pavillions” são estruturas temporárias, que se montam e desmontam com relativa rapidez, a fim de servir as necessidades de um particular. Como é óbvio, o poema representa essa estrutura, com a sua dicção pesada, combinada com a sintaxe tradicional, para produzir uma linguagem que necessite, tanto da tradição, como da adaptação da própria tradição.

Houseboat Days assinala o seu envolvimento em “the other tradition”, por continuamente lembrar ao leitor outras formas de comunicação literária: tradições de escrita e oralidade, nas quais um *background* de conhecimentos permite ao poeta assumir um papel mais central na vida das pessoas.

O poema “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’” é relativo a uma balada anónima do século XV. A balada fazia parte da vida, ou só poderia ser considerada como tal, segundo Herd “only in so far as it succeeded in becoming part of life.” (Herd, 2000: 173) Genericamente, a balada, por se enquadrar nos acontecimentos da vida, era um modelo de comunicação poética integrada, influenciando as pessoas, e sendo simultaneamente um ponto de ligação entre as comunidades.

“Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’” é acerca da fidelidade da mulher. Para dramatizar esta temática existem duas entidades: “She”, que faz de “Maid” e “He” que será o seu pretendente. “He” terá cometido um crime e como consequência deste acto tornou-se um condenado: “a banished man”, que se deve “withdraw as an outlaw” para a “greenwood”. Perante esta situação, ele resolve testar a lealdade dela, pedindo-lhe que o acompanhe no exílio para floresta. Contudo, apesar das dificuldades vindouras, a lei, a falta de comida, de roupa, de abrigo e mesmo a possível intrusão de outra mulher, a “Nut-Brown Maid” está pronta a acompanhá-lo, para longe da sociedade: “to enter such an environment is to excommunicate oneself from society.” (*Ibidem*) De acordo com David Herd, o poema baseia-se na comunicabilidade da vida na floresta, e os seus interlocutores ocupam uma posição entre a floresta e a sociedade, ““The Nut-Brown Maid”” imagines just the kind of poet-audience communication Ashbery’s own occasion required.” (*Ibidem*)

“That the glint of light from a silver ball on that far-off flagpole is the equivalent of a career devoted to life, to improving the minds and the welfare of others, when in

reality it is a common thing like these, and less profitable than any hobby or side-line that is a source of retirement income, such as an antique stall, pecan harvest or root-beer stand. In short, although the broad outlines of your intentions are a credit to you, what feels them up isn't." (Ashbery, 1977: 84)

Tendo em conta "a silver ball" do seu "Self-Portrait in a Convex Mirror" o poeta, segundo Herd: "discerns not an important career but a hugely costly, largely unprofitable hobby, equivalent, perhaps, to dabbling in antiques or root beer." (Herd, 2000: 174) Esta será uma possibilidade alarmante, que o poema tem em conta sob a forma do seu tenso diálogo entre "He" e "She" – tal como o poeta e o leitor – numa luta incessante para encontrar a base necessária para uma conversa satisfatória.

Apesar dos problemas, o diálogo entre "He" e "She" continua. A conversa consegue ser harmoniosa, mesmo quando surgem dificuldades na sua fluidez.

"He

You get around this as though

The eternally revised geography of spring meant

Something beyond its own sense of exaltation,

And love were cause for self-congratulation.

She

I might hide somewhere. I want to fly but keep

My morality, motley as it is, just by

Encouraging these branching diversions around an axis." (Ashbery, 1977: 74)

"He" quer acreditar que o seu encontro perpétuo com o presente, que não está codificado, "the eternally revised geography of spring", tem mais significado do que o "sense of exaltation" que alimenta. Ela explica como isto é possível, reconciliando a independência da expressão experimental com a coesão social denotada através da palavra "morality", com a sua imagem de "branching diversions around an axis". Para Herd, esta

fórmula descreve o progresso do poema. “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’” está em constante experimentação, com o objectivo de encontrar uma forma de expressão adequada a um período marcado pela mudança, em vez da continuidade.

O diálogo e o poema prosseguem, para além deles próprios, torna-se claro que é este o ponto em que a linguagem que se desenvolve a partir deste intercâmbio, por vezes difícil, é capaz de registar cada novo desenvolvimento tangencial:

“She

That’s an unusual ... As though a new crescent
Reached out and lapped at a succession of multitudes,
Diminished now, but still lively and true.
It seems to say: there are lots of differences inside.
There were differences when only you knew them.
Now they are an element, not themselves,
And things are idle, or weigh the head
Like an outsize grapefruit, or an ocarina
Closes today with a comical wail.” (*Ibidem*: 81)

Segundo David Herd, a linguagem que se apresenta poderá oferecer alguma dificuldade, não sendo, no entanto, impossível de seguir. Oração após oração, conclui-se que Ashbery não pára para reflectir acerca do que já passou, mas “as branching diversions around an axis” prosseguem de forma implacável. O final de “Fantasia” encerra em si a convicção de que só a poesia que acompanha os tempos, ramificando-se suficientemente depressa de si própria, para ter em consideração as mudanças que fazem parte do presente histórico, pode ter um papel comunicativo, semelhante ao de uma balada.

Conclusão

Terá sido necessário meio século para podermos perceber o verdadeiro significado da poesia de Ashbery, nomeadamente devido ao facto de muitos críticos não terem conseguido encontrar um significado “convencional” para a sua obra. Nesse sentido, encetámos esforços no sentido de desvendar significados implícitos no seu trabalho, assim como a sua importância.

Considerámos valorativa expressão *New York School of Poets*, apesar da sua inadequação imediata. Com efeito, o facto de Ashbery ter colaborado com poetas como Frank O’Hara ou Kenneth Koch, terá determinado, em grande medida, que a “influência” existisse sem preconceito. Como na altura referimos, em parte devido ao seu trabalho de colaboração, estes escritores integraram as suas palavras e ideias nas suas produções, obtendo um produto final necessariamente diferente daquele que seria uma obra escrita por um poeta que vivesse sem conhecer aquelas experiências. Assim, constatámos o relevo da colaboração como um forte incentivo à produção artística. Recorde-se que os poetas frequentadores do *San Remo Bar* e da *Cedar Tavern* pretendiam explorar e expandir todas as possibilidades na poesia, tal como os Expressionistas Abstractos fizeram com a pintura. Este grupo dedicou-se à originalidade e ao “novo” opondo-se veementemente a uma poesia académica. Como vimos, foram estetas em revolta contra um universo moralista, opondo-se aos pressupostos da tradição literária do *New Criticism*, indo igualmente contra o didactismo dos *Beats*. Por conseguinte, concordámos que este grupo abriu as portas a trabalhos realizados de uma forma marcadamente experimental e libertadora que o leitor poderá interpretar criativamente ou não.

Entre 1962 e 75, reaparece uma forma radical do irracional, da poética *avant-garde*. Esta reaparição não se baseou unicamente nos valores de um ataque violento, ou na novidade conferida pelo termo *avant-garde*, mas antes através da renovação dos cânones literários vigentes. O que a *avant-garde* pretendia ultrapassar seriam portanto, as “modas decadentes”. Tentámos provar que a “Truly avant-garde poetry therefore moves beyond such typically contemporary concerns as associational syntax, jagged irregular rhythms, rhetorical ellisions, imagistic repetition, pointed pastiche, poetic posturing, and individual

voice (...), along with transcending the subjects and sentiments (and egotisms) typical of these techniques.” (Kostalanetz, 1982: 402) Se a *avant-garde* histórica pudesse ser descrita como um destruir do avanço, “Ashbery’s neo-avant-garde processual aesthetics could be described as a process of putting down and moving on.” (Watkin, 2001: 214) Estes poetas, com a sua escrita de carácter inovador, libertador, e, invertendo regras, foram, deste modo, *avant-garde* no seu tempo.

Ponderámos sobre a concretização da obra de John Ashbery e o seu esforço artístico que, espelhado em várias áreas da vida cultural, influenciou diversas gerações de artistas, compositores e escritores. Contudo, poder-se-á considerar que este poeta só terá principiado a sua carreira pública, no início dos anos setenta, com a publicação de *Three Poems* e *Self-Portrait in a Convex Mirror*, altura em que críticos como Harold Bloom, David Kalstone, Fred Moramarco, Marjorie Perloff, entre outros, abriram um novo caminho para o estudo de Ashbery, legitimando em termos de crítica literária, o seu trabalho. A este propósito Susan Schultz referiu: “Ashbery is great because Bloom claims that he is. Doubtless Bloom’s criticism benefited Ashbery in the short term, giving him a name to put up against ‘Stevens’ or ‘Crane’ or ‘Whitman’ or ‘Dickinson,’ but in the long term, this self-enclosed method denies Ashbery a ‘visionary company’ among his peers and followers. He is pulled out of contemporary literary history, rather than being submerged in it.” (Schultz ed., 1995: 2)

Com o processo da sua aceitação crítica, o seu trabalho ganhou um novo público, até então desconhecedor da sua obra, não obstante a dificuldade e imperceptibilidade continuaram a conotar os seus textos literários.

Procurámos explicitar de que forma a poesia de Ashbery atraiu a atenção para si própria, centrando-se numa consciência linguística. “Ashbery’s poetry may be best understood as an homage to consciousness and a love song to language inside language.” (Shapiro, 1979: 2) Ao trabalhar com todas as formas, todos os modos, todos os géneros, encontra na dissolução de todos eles o seu meio termo. Este poeta joga com formas híbridas, acrescentando uma variedade de modos espaciais, trazendo diferentes formas de pontuação, minando, por conseguinte, a básica sucessão de eventos que estão interligados. A sua poesia poderá ser percebida como uma reflexão, sob uma reflexão, mas

concordámos com David Shapiro quando afirmou tratar-se de uma criação, sob uma criação.

Saltando de sujeito em sujeito provocando uma referência pronominal indistinta, em que o “I”, “he”, “she” ou “it” poderá, simultaneamente, ser qualquer pessoa ou nenhuma em particular, induz-nos a várias análises. Contudo, os pronomes também foram pensados em termos de itens linguísticos. Ashbery ao comentar este aspecto particular da sua escrita afirmou: “I find it very easy to move from one person in the sense of a pronoun to another and this again helps to produce a kind of polyphony in my poetry...” (Kelly ed., 2000: 158)

Outro aspecto relevante da sua poesia prende-se com a aparente incapacidade de nomear, como se um nome fosse uma referência ou implicasse a existência de algo único. Talvez os nomes não interessem! Ao nomear pode estar a desviar-se a atenção, daquilo que deveria ser o centro da nossa análise – o acto mental da produção do poema, a consciência do poeta. No entanto, o facto de não existirem referências a nomes pode confundir o leitor. De acordo com David Lehman, “It is probably not too much of an exaggeration to say that no one ever gets anywhere in an Ashbery poem” (Lehman ed., 1980: 119) Os seus “selves” e “others” parecem por vezes, sacudidos do tempo todos juntos; existindo no entanto, dentro do “segment of chance / In the circle of certainty:” (Ashbery, 1977: 25)

“Sadness of the faces of the children on the platform,
Concern of the grownups for connections, for the chances
Of getting a taxi, since these have no timetable.
You can get one if you can find one though in principle

You can always find one, but the segment of chance
In the circle of certainty is what gives these leaning
Tower of Pisa figures their aspect of dogged
Impatience, banking forward into the wind.” (Ashbery, 1977: 24-25)

Com este excerto do poema “Melodic Trains” procurámos revelar de que forma as viagens que as personagens realizam não se completam, as personagens são interrompidas antes de “get off the ground”, atrasadas, adiadas, resumidas e novamente interrompidas com um final arbitrário, de tal forma que o leitor cativado é levado a suspeitar, que todo o estudo fastidioso das “viagens” recompensá-lo-iam com uma pista vital para o enigma que pode ser a sua poesia. Se por um lado, a imprevisibilidade de Ashbery consegue sistematicamente surpreender o leitor a cada passo, tornando a sua leitura difícil, por outro, pode transformar-se numa tarefa fascinante. No entanto, há quem mencione (Barthes, por exemplo) a ausência de significação no seu texto poético. “Ashbery is interested in creating the most autonomous of worlds, a Schoenbergian systemics with a bare nostalgia for the high orders.” (Shapiro, 1979: 3)

Através da análise de “Houseboat Days”, “Pyrography” e “Syringa” avaliámos as *misrepresentations*. Numa altura em que “texts were better ‘read’ as complicated maps.” (Diggory & Miller, 2001: 6) Constatámos como “On the Towpath” e “Pyrography” podem ser analisados com base na estrutura do próprio sonho, em que os acontecimentos se desenrolam sem uma lógica aparente, centrando-se no momento da metamorfose, em que um objecto se dissolve para se transformar noutro. Verificámos ainda que, apesar da obscuridade com que a sua poesia é catalogada, tal não significa que o poeta não tenha a intenção de comunicar, tal como ele próprio refere no poema “And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name” . Na realidade, outros poemas como “Pyrography”, “The Other Tradition”, “Daffy Duck in Hollywood” e “Fantasia on ‘The Nut-Brown Maid’” foram igualmente perspectivados em termos de comunicação.

Tentámos demonstrar que as suas idiossincrasias retóricas são reveladoras de um estilo, de uma “voz” própria que, ao conferir autenticidade, afere opacidade. Porém, tal não significa que os seus poemas sejam desprovidos de significação. Tal como Kramer afirmou, os poemas de Ashbery: “consist of a plurality of meanings woven into one fabric.” (Lehman ed., 1980: 270) E se para muitos leitores estes, poderão ser os elementos constitutivos da dificuldade de Ashbery, são indubitavelmente os que constituem toda a riqueza da sua escrita.

Independentemente da contribuição de este poeta, quer no mundo literário, quer nas artes visuais durante a última metade do século passado até há actualidade, e do seu reconhecido valor a nível internacional, tentámos demonstrar que o seu verdadeiro feito se prende com a mudança da nossa percepção do mundo e da forma fundamental, na qual perspectivamos e comunicamos a nossas experiências, tal como ele próprio observou: “a loosening of syntactical connections that allows experience to happen than to make sense.” (Kelly ed., 2000: 158)

Bibilografia

Obras de John Ashbery:

ASHBERY, John. *Turandot and Other Poems*. New York: Editions of the Tibor the Nagy Gallery, 1953.

_____ *Some Trees*. New York: The Eco Press, 1978.

_____ *The Tennis Court Oath*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1962.

_____ *Rivers and Mountains*. New York: The Eco Press, 1977.

_____ *A Nest of Ninnies*. Calais Vermont: Z Press, 1976.

_____ *The Double Dream of Spring*. New York: Dutton, 1970.

_____ *Three Poems*. New York: Penguin Books, 1986.

_____ *Self-Portrait in a Convex Mirror*. New York: Viking Press, 1972.

_____ *The Vermont Notebook*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1975.

_____ *Houseboat Days*. New York: Penguin Books, 1977.

_____ *Three Plays*. Vermont: Z Press, 1978.

_____ *As We Know*. New York: Viking Press, 1979.

_____ *Shadow Train*. New York: Viking Press, 1981.

_____ *A Wave*. New York: Noonday Press, 1998.

- _____ *Selected Poems*. London: Paladin Books, 1987.
- _____ *April Galleons*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- _____ *Reported Sightings: Art Chronicles*. New York: Knopf, 1989.
- _____ *Flow Chart*. New York: Knopf, 1991.
- _____ *Hotel Lautréamont*. New York: Knopf, 1992.
- _____ *And the Stars Were Shining*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1994.
- _____ *Can You Hear, Bird*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1995.
- _____ *Wakefulness*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- _____ *The Mooring of Starting Out: The First Five Books of Poetry*. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1997.
- _____ *Girls on the Run*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1999.
- _____ *Your Name Here*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000.
- _____ *Other Traditions*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- _____ *As Umbrellas Follow Rain*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2001.
- _____ *Chinese Whispers*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002.

Obras sobre John Ashbery:

ALTIERI, Charles. *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BELLAMI, Joe David, ed. *American Poetry Observed*. Urbana, Chicago: University Illinois Press, 1984.

BLOOM, Harold, ed. *Deconstruction and Criticism*. New York: Continuum, 1979.

_____. *Comprehensive Research And Study Guide: John Ashbery Bloom's Major Poets*. New York: Chelsea House Publishers, 2004.

BOHN, Willard. *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

DIGGORY, Terence and Stephen Paul Miller, eds. *The Scene Of My Selves: New York On New York School Poets*. Orono: The National Poetry Foundation, 2001.

EDENFIELD, Olivia Carr. "Ashbery's 'Untilted'". *Explicator* 56.1 (Fall, 1997): 41-44.

FEIJÓ, António M, trad. *Auto-Retrato num Espelho Convexo e Outros Poemas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1995.

FORD, Mark. *John Ashbery in Conversation with Mark Ford*. London: BTL, 2003.

FOSTER, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

FREDMAN, Stephen. *Poet's Prose. The Crisis in American Verse*. Chicago: Cambridge University Press, 1983.

GELDZAHLER, Harry, ed. *New York Painting an Sculpture: 1940-1970*. New York: Dutton, 1969.

GILSON, Annete. "Disseminating 'Circumference': the Diachronic Presence of Dickinson in John Ashbery's 'Clepsidra'". *Twentieth Century Literature* 44.4 (Winter, 1998): 484-505.

HEFFERNAN, James A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HERD, David. *John Ashbery And American Poetry*. New York: Palgrave, 2000.

JACKSON, Richard. *Acts of Mind: Conversations with Contemporary American Poets*. Alabama: University of Alabama Press, 1983.

KANE, Daniel. "Daniel Kane Interviews the Poet John Ashbery, February 22, 1999". http://www.Writenet.org/poetschat/poetschat_jashbery.html, 31-05-2002.

KELLY, Lionel, ed. *Poetry and the Sense of Panic: Critical Essays on Elizabeth Bishop and John Ashbery*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2000.

KIERNAN, Robert F. *American Writing since 1945. A Critical Survey*. U.S.: Frederick Ungar Publishing Co. Inc., 1983.

KOSTALANETZ, Richard. "How to Be a Difficult Poet". *New York Times Magazine* (May 23, 1976): 18-33.

_____ *The Avant-Garde Tradition in Literature*. Buffalo: Prometheus Books, 1982.

LABRIE, Ross. "John Ashbery: An Interview by Ross Labrie". *The American Poetry Review* (May / June, 1984).

LEHMAN, David, ed. *Beyond Amazement: New Essays on John Ashbery*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

_____ *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Doubleday, 1999.

LONGENBACH, James. *Modern Poetry After Modernism*. New York: Oxford University Press, 1997.

_____ "Ashbery and the Individual Talent". *American Literary History* 9.1 (Spring, 1997).

LEPKOWSKI, Frank J. "John Ashbery's Revision of the Post-Romantic Quest: Meaning, Evasion, and Allusion in 'Grand Galop'". *Twentieth Century Literature* 39.3 (Fall, 1993): 251-265.

McCLATCHY, J. D., ed. *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth Century Poets*. Berkeley: University of California Press, 1990.

- MILLS-COURTS, karen. *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990.
- MORAMARCO, Fred. "John Ashbery and Frank O'Hara: The Painterly Poets." *Journal of Modern Literature* 5.3 (September, 1976): 436-462.
- MUELLER, Robert. "John Ashbery and the Poetry of Consciousness: 'Self-Portrait in a Convex Mirror'." *Centennial Review* 40.3 (Fall, 1996): 561-572.
- MURPHY, Margueritte S. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst: University Massachusetts Press, 1992.
- NORTON, Jody. "'Whispers Out of Time': The Syntax of Being in the Poetry of John Ashbery." *Twentieth Century Literature* 41.3 (Fall, 1995): 281-305.
- PERLOFF, Marjorie. "'Tangled Versions of the Truth': Ammons and Ashbery a Fifty." *The American Poetry Review* (September / October, 1978).
- _____. *21st- Century Modernism: The "New" Poetics*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- PERKINS, David. *A History of Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- QUINNEY, Laura. *The Poetics of Disappointment: Wordsworth to Ashbery*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- MURPHY, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SCHULTZ, Susan M, ed. *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: University Alabama Press, 1995.
- SHAPIRO, David Joel. *John Ashbery: an Introduction to the Poetry*. New York: Columbia University Press, 1979.
- SHETLEY, Vernon Lionel. *After the Death of Poetry: Poet and Audience in Contemporary America*. Durham: Duke University Press, 1993.
- SHOPTAW, John. *On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- STAIGER, Jeff. "The Hitherside of History: Tone, Knowledge, and Spirit in John Ashbery's 'The System'". *Texas Studies in Literature and language* 39.1 (Spring, 1997): 80-95.

TRANTER, John. "John Ashbery Interviewed by John Tranter New York City, May, 1988". www.jacket.zip.com.au/jacket02/jaiv1988.html, 31-05-2002.

VANDERBORG, Susan. *Paratextual Communities: American Avant-Garde Poetry since 1950*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2001.

VENDLER, Helen. "Understanding Ashbery." *New Yorker* 57 (March 16, 1981):108.

VINCENT, John. "Reports of Looting and Insane Buggery Behind Altars: John Ashbery's Queer Politics". *Twentieth Century Literature* 44.2 (Summer, 1998): 155-175.

WARD, Geoff. *Statutes of Liberty: The New York School of Poets*. New York: Palgrave, 2001.

WATKIN, William. *In the Process of Poetry: The New York School and the Avant-Garde*. London: Associated University Presses, 2001.

WILLIAMSON, Alan. *Introspection and Contemporary Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Obras Gerais:

CHILVERS, Ian. *A Dictionary of Twentieth-Century Art*. Oxford: University Press, 1999.

CUNLIFFE, Marcus. *The Literature Of The United States*. New York: Peguin Books, 1986.

O'BRIEN, Kenneth Paul and Lynn Hudson Parson. *The Home-Front War: World War II and American Society*. Westport: Greenwood Press, 1995.

REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

RUSSO, David J. and Jon L. Wakelyn. *American History from a Global Perspective*. Westport: Praeger Publishers, 2000.

