

# “DEFYING SUMPTUARY LAWS”: CRISE E DESENVOLVIMENTO DA VANGUARDA NA POESIA DE JOHN ASHBERY

RAFAEL RAPIZO NERY <sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio busca adentrar a poesia de John Ashbery a fim de determinar as condições particulares de formalização que compõem a escrita e o pensamento poético do autor. Para tal, valem da comparação de seus poemas com a produção literária que lhe era notoriamente anterior, e com que foi associado inicialmente em sua recepção, a saber, a vanguarda europeia do início do século XX, especialmente o surrealismo e o dadá – comparação guiada pelo debate estabelecido pelo próprio poeta (também crítico de arte) e por leituras de teorias acerca da montagem e do acaso na forma artística. Resulta disto a observação de que Ashbery parece se afastar da estética de ruptura e choque associada à montagem em sua condição originária na vanguarda europeia, trabalhando, antes, suas capacidades compositivas nos termos de movimento, fluidez e possibilidade.

**Palavras-chave:** John Ashbery; Poesia-contemporânea; Vanguarda; Pós-vanguarda; Montagem.

## 1. “A HYMN OF POSSIBILITY”: DA FORMA À POTÊNCIA.

Publicada pela *Yale Series of Young Poets*, na ocasião de sua premiação pelo concurso homônimo, a coleção *Some Trees*, de 1956, surge ainda nos anos de universidade de John Ashbery. Elogiado por W. H. Auden (juiz da edição referida), que identifica, em prefácio, nos poemas da coleção, feições e *grotesqueries* rimbaudianas, de um sujeito que se debruça sobre o mundo sagrado e inconsciente – “a numinous landscape inhabited by demons and strange beasts” (AUDEN, apud ASHBERY, 1956, p. 13)<sup>2</sup> –, Ashbery conquista cedo sua cadeira entre a poesia “hermética e elevada” americana. Assim, observamos no poema de abertura do livro, *Two Scenes*, estas paisagens incompreensíveis, fragmentárias e sugestivas:

I

We see us as we truly behave:

From every corner comes a distinctive offering,

---

1 Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-USP), desenvolvendo a dissertação "Subjetividade e Representação em *The Double Dream of Spring* de John Ashbery", sob a orientação de Viviana Bosi. À época do envio do artigo, o autor ainda não tinha ingressado no mestrado.

2 Uma paisagem numinosa, habitada por demônios e bestas estranhas. [tradução livre]

The train comes bearing joy;  
 The sparks it strikes illuminate the table.  
 Destiny guides the water pilot, and it is destiny.  
 For long we hadn't heard so much news, such noise.  
 The day was warm and pleasant.  
 "We see you in your hair,  
 Air resting around the tips of mountains."

## II

A fine rain anoints the canal machinery.  
 This is perhaps a day of general honesty  
 Without example in the world's history  
 Though the fumes are not of a singular authority  
 And indeed are as dry as poverty.  
 Terrific units are on an old man  
 In the blue shadow of some paint cans  
 As laughing cadets say, "In the evening  
 Everything has a schedule, if you can find out what it is."  
 (ASHBERY, 2008, p. 3)<sup>3</sup>

Na primeira cena, o sujeito parece ter como ponto de partida para reflexão o contato intersubjetivo que, em primeiro momento, se apresenta de modo claro e axiomático ("We see us as we truly behave:/From every corner comes a distinctive offering"). As diferentes ofertas, possivelmente transportadas pelo trem, trazem consigo a promessa de felicidade e do esclarecimento da vida, ou do poema, jogando luz sobre a mesa. Essa luz, porém, parece nada revelar, e o sujeito apenas afirma ingenuamente sua necessidade pelo destino. A falta de resposta que segue a chegada do trem dá lugar a considerações triviais, novidades, que, apesar de serem antes ruído ("noise") do que informação, compõem um certo conforto ("The day was warm and pleasant"). Por fim, diferentemente do endereçamento intimista inicial, o sujeito é observado como que distanciado, talvez por uma plateia, que tenta apreender sua subjetividade através da metáfora, em uma correspondência com o "ar", material volátil e alheio à fixidez ("We see you in your hair/Air resting around the tips

---

3 I: Somos como verdadeiramente nos vemos:/ De toda esquina chegam oferendas primas./ O trem chega cheio de vida;/ O destino guia o arrais, e é sim o destino./ Há muito não ouviámos tanta novidade, tamanho estorvo./ O dia foi ameno e agradável./ Viámos-te entre cachos/ Descansar, ar a plainar entre a crista da serra.// II: Uma fina garoa unge a maquinaria do canal./ Este é, talvez, um dia de honestidade geral/ Sem exemplo na história mundial/ Apesar da névoa não ter qualquer singular autoridade/ E ser, ao cabo, seca como a miséria./ Medidas absurdas sob um homem senil/ Nas sombras azuis de algumas latas de tinta./ Como dizem risonhos os cadetes: 'À noite/ Tudo tem a sua hora, se você descobrir qual ela é'. [tradução livre].

of mountains”). A segunda secção do poema marca uma mudança de cenário: perde-se de vista a claridade da secção anterior (representada nas faíscas, “sparks”, e no dia ameno, “The day was warm and pleasant”), que é então contrastada com a opacidade da chuva e da paisagem urbana deteriorada. A repetição “exagerada” de rimas toantes iguais, que marca os cinco primeiros versos da estrofe, inscreve como que um teor burlesco na reflexão do eu lírico, que reconhece uma singularidade – talvez uma poética – no presente (“This is perhaps a day of general honesty/without example in the world’s history”); mas que, rapidamente, passa a comentar sua banalidade e a aridez (“Though the fumes are not of a singular authority/And indeed are as dry as poverty”). Por fim, parecemos ouvir como que por acaso um ditado popular de cadetes, que chega ao sujeito como o vento, e encerra o poema em tom sarcástico, emprestando um teor burocrático ao desejo do artista de abarcar a totalidade do mundo, assim também minando as expectativas de surpresa (e, podemos supor, de invenção) – como, na estrofe anterior, a vinda inesperada do trem e seu relampejo esclarecedor –, dado que o todo das experiências possíveis é previsto num “cronograma/horário” (“As laughing cadets say: ‘In the evening/Everything has a schedule, if you can find out what it is’”).

Ao cabo, percebemos que essas “cenas” apresentam mais oclusões do que narrativas ou grande coerência figurativa: na primeira estrofe, somos levados por uma série de encontros que parecem não se materializar, e podem ser tanto divagações internas e irruptivas do autor quanto conversas e clichês. Na segunda estrofe, a banalidade da cena é composta por contradições internas e a atenção ao irrelevante e burocrático. Não reconhecemos quem observa e é observado pelo eu lírico; o trem, as imagens de confusão e de maquinários, assim como o tom dialógico, podem indicar a cena de uma despedida ou um encontro, mas como saber se houve algo do tipo? O que há no dia que lhe convém honestidade generalizada? O que a empobrece? Indícios irresolutos, os versos são como os “vapores” (“fumes”) do poema, que não conseguem estabelecer sobre o cenário nenhuma “autoridade” (“singular authority”).

Verificamos no poema, então, tanto tematicamente como formalmente, uma alternância entre a representação clara e a incerteza imagética. Assim, as imagens e, ao fim, o sentido do poema não são constituídos de modo unívoco e coerente, mas se caracterizam pela tensão desenvolvida no seio do contato entre leitor e texto. As paisagens entrevistas, encontros perdidos e narrativas oblíquas de Ashbery implicam o leitor em um “jogo” de construção imediata do poema, jogo marcado por “irrazões” polissêmicas e transparências que apenas se revelam parcialmente. Jogo que, ainda, como o ditado dos cadetes de *Two Scenes*, parece apenas entrever o sinal do entendimento da totalidade de sentido do poema, mas é fadado à impotência de levar tal feito a cabo – e incapaz de estabelecer um “tema” ou horizonte organizativo do texto. Contudo, o acaso e a imprevisibilidade que constituem a formação de sentido do texto não devem ser entendidas como “obstáculos” ou momentos hermenêuticos a serem superados, mas, ao contrário, segundo a poética de Ashbery, levam à *potencialização* (termo cunhado por VASCONCELOS *apud* PEDROSA, 2006) dos sentidos e da figuração: o leitor deve apropriar-se da obscuridade do poema como ferramenta de construção do

sentido, e passar a produzir a “sua totalidade” do poema, conquanto incompleta.<sup>4</sup> Estranho modo de conceber o “todo”, tão caro a Ashbery – “[a] ball/of contradictions, that is heavier than gravity bringing all down to the level” (2008, p. 247)<sup>5</sup> –, mas que produz, assim, uma experiência no texto que o poeta, em *Three Poems*, 1972, enxerga como:

an open field of narrative possibilities. Not in the edifying sense of the tales of the past that we are still (however) chained to, but as stories that tell only of themselves, so that one realizes one’s self has dwindled and now at last vanished in the diamond light of pure speculation. (ASHBERY, 2008, p. 273)<sup>6</sup>

A partir deste aspecto da poesia ashberyana, que visa à “inconclusão” através da forma, como meio de expansão do poético, que podemos reconhecê-la (sem, contudo, nomeá-la) nos termos de um *hymn of possibility*. O termo é cunhado primeiramente pelo próprio poeta no ensaio “The Impossible” (1957) acerca da obra *Stanzas In Meditation*, de 1932, de Gertrude Stein, e é recuperado por Marjorie Perloff (1982) a fim de designar a tendência dos poemas ashberyanos a não constituírem eventos compreensíveis em si mesmos, e, no entanto, apresentarem fragmentos tanto indeterminados quanto reconhecíveis, passíveis de comporem cenas simultaneamente particulares e abstratas ao leitor. Isto é operado no poema, segundo Perloff, pelo emprego de um movimento de “*revelation and revealing*” (1981, p. 262) do discurso, em que se alternam momentos de claridade e opacidade. O poema figura, portanto, igualmente, além da *imagem*, o vazio semântico necessário para sua figuração. Como observa Viviana Bosi,

A justaposição de motivos, e a contínua possibilidade de metamorfose dos possíveis sentidos não produz, ao final, a impressão de dispersão. [...] o leitor absorve a dupla impressão de concentração e volteio: um simultâneo reunir-se e espalhar-se. (BOSI, 1999, p. 211-212)

Vemos, portanto, em “Some Trees”, poema epônimo à coleção já citada, a conjunção do *silêncio* e do *ruído* como elementos produtivos que fazem “emergir” na tela seu produto:

These are amazing: each  
Joining a neighbor, as though speech  
Were a still performance.

---

4 Como aponta Leslie Wolf, a poesia ashberyana nos deixa a sensação latente de que o produto do poema, seu significado, em momento algum nos é dado, mas permanece em suspenso “like some *plastic entity*, to be shaped, twisted, expanded, and diffused, that blossoms from within itself and is replaced by a new blossoming” (1980, p. 253-254).

5 Uma bola/ de contradições, mais pesada que a gravidade rebaixando tudo ao mesmo nível. [tradução livre]

6 Um campo aberto de possibilidades narrativas. Não no sentido edificante das fábulas do passado às quais estamos ainda (apesar de tudo) agrilhoados, mas como estórias que contam apenas de si mesmas, até que se perceba que o eu de cada diminuiu e agora finalmente desapareceu na luz diamantina da pura especulação.” [tradução livre]

Arranging by chance

To meet as far this morning  
From the world as agreeing  
With it, you and I  
Are suddenly what the trees try

To tell us we are:  
That their merely being there  
Means something; that soon  
We may touch, love, explain

And glad not to have invented  
Such comeliness, we are surrounded:  
A silence already filled with noises,  
A canvas on which emerges

A chorus of smiles, a winter morning.  
Placed in a puzzling light, and moving,  
Our days put on such reticence  
These accents seem their own defense.  
(ASHBERY, 2008, p. 26)<sup>7</sup>

Assim, o poema inicia com uma observação maravilhada da disposição das árvores – figura prontamente tida como paralela à disposição das palavras no discurso, e, portanto, no verso – em vizinhança, condição que descreve simultaneamente seu isolamento privado e sua comunhão. O arranjo pelo acaso dessa disposição de árvores-sintagmas, enquanto se distancia da representação do mundo, ainda estabelece uma espécie de “acordo” com ele. “Acordo” que, por sua mera presença, indica ao eu lírico um significado elevado nesse arranjo aleatório, ainda que esse significado não possa ser descrito no poema ou compreendido, ainda que persevere como apenas prenúncio da possível revelação, do momento do contato subjetivo “verdadeiro”, do amor e do entendimento

---

7 Estas são notáveis: cada uma/ Ligando-se à seguinte, como se a fala/ Fosse uma representação imóvel./ Combinando por acaso// Encontrar-nos tão distantes esta manhã/ Do mundo como concordes/ Com ele, tu e eu/ Somos de repente o que as árvores tentam// Dizer-nos que somos:/ Que só o aí estar delas/ Significa algo: que em breve/ Poderemos tocar-nos, amar, explicar.// E contentes por não termos inventado/ Um tal decoro, estamos cercados:/ Um silêncio já cheio de ruídos,/ Uma tela em que emerge// Um coro de sorrisos, uma manhã de Inverno./ Postos sob uma luz enigmática, e moendo-se./ Os nossos dias adoptam uma tal reticência/ Que estas inflexões parecem a sua própria defesa (ASHBERY, 1995, p. 14, tr. António M. Feijó)

(“touch, love, explain”). Nesta situação de indeterminação significativa da revelação proposta pela observação das árvores e da linguagem, o eu lírico passa a traçar um paralelo não apenas com o discurso, mas com a arte em geral, invocando uma descrição sinestésica, que apaga as delimitações entre as “artes”, em que numa tela o “silêncio” e o “ruído” (elementos da música) surgem em igualdade semântica, e como que produzem um coro em que sobressaem imagens (remetendo à visualidade e à pintura, neste caso, especialmente a retratos e paisagens) que aludem à felicidade no contato pessoal (“a chorus of smiles”) e a uma espécie de austeridade natural (“a winter morning”). A indeterminação da revelação é, ao fim, sintetizada na imagem de uma “puzzling light” que incide e expande o escopo da reflexão de modo a alcançar a experiência geral da vida, que, apesar de sua reticência e incompreensão, adquire seu valor (qualificado por seus “acentos”, retomando a aproximação inicial com a linguagem), assim como as árvores, por sua simples presença. Ashbery parece-nos refletir acerca das semelhanças entre sua linguagem poética e o que observa na experiência da vida: ambas são configuradas a partir de elementos isolados, mas que por nossa atividade de interpretar seus fragmentos produzem a intuição de um significado em sua presença, por mais que esse significado não se revele, persistindo como presença indeterminada.

Nesse sentido, a linguagem poética ashberyana poderia ser descrita como formalizada através de preceitos fundamentais da técnica de *montagem*. São notórias as reflexões do diretor e teórico do cinema Sergei Eisenstein acerca desta técnica, que, apesar de focarem mais detidamente na montagem cinematográfica, podem-nos ser úteis por indicarem (como aponta CARONE, 1974, p. 106)<sup>8</sup> uma condição geral da criação artística nas vanguardas – a saber, a ênfase no fragmento como material compositivo. Eisenstein descreve o conceito de montagem como a justaposição de elementos a princípio desconexos e fragmentários, que, porém, se aglutinam na experiência de sua percepção sequencial (1991, p. 295). Contudo, a fruição do fragmento, por sua vez, ao contrário da que experimentamos com obras que trabalham com representações e narrativas em continuidade lógica, não resulta em uma compreensão semântica da obra que pode ser extraída a partir da simples *soma* de suas partes (ibid, p. 297). Na narrativa convencional, argumenta Eisenstein (ibid, p. 298), o espectador ou leitor é levado por uma série de momentos que, por sua ligação lógica, estabelecem uma totalidade semântica que é apreendida essencialmente pela compreensão de suas relações de *necessidade*, tanto temporais (suas relações de causa e efeito) quanto espaciais (a contiguidade de suas ações em um mesmo contexto). A manipulação do fragmento, porém, rompe deliberadamente a necessidade compositiva desses laços e, portanto, induz em seu receptor um processo de compreensão do conteúdo semântico da obra que é marcado pela relação alógica de seus elementos<sup>9</sup>. Este alogismo,

---

8 Guiamos nossa leitura de Eisenstein com base no comentário de seus textos por Modesto Carone em *Metáfora e Montagem* (1974, p. 99-109); porém, enquanto Carone percorre a totalidade dos textos de Eisenstein sobre a montagem, desde *Montagem de Atrações*, de 1923, este ensaio, por sua vez, restringiu-se à leitura da elaboração mais tardia da teoria da montagem do autor russo, tal como exposta em *Montagem*, de 1938.

9 Dito isso, Eisenstein admite que na narrativa convencional, como no filme "universalmente acessível" e "típico" (1991, p.298), também ocorre de o sentido do todo surgir como um elemento distinto das representações particulares que

longe de negar o aspecto relacional de seus elementos, estabelece, em diferença do agrupamento dos mesmos, sua aglutinação: o resultado semântico como um *produto* (ibid), ou, ainda na terminologia de Eisenstein, um *terceiro termo* (ibid) que difere qualitativamente dos valores significativos singulares de cada elemento. Eisenstein argumenta, contudo, que a eficácia da montagem depende intimamente do trabalho minucioso de composição do autor ou diretor – “those precisely chosen depictions suggested to him [the reader] by the author, and which lead inexorably to understanding and experiencing the theme of the work” (1991, p. 310)<sup>10</sup>. Ashbery, por sua vez, em “Some Trees”, aponta para a validade e a inevitabilidade dos significados oriundos de arranjos pela chance (“arranging by chance”). Assim, o poeta aproxima-se dos preceitos formais característicos sobretudo das vanguardas surrealista e dadá: a montagem surrealista ou dadaísta não se resumia ao isolamento de qualquer material artístico, mas enfatizava a experiência do acaso como material ideal para a forma do fragmento. O acaso vivenciado no cotidiano, além disso, tornou-se a fonte primeva de materiais para a constituição de obras que eram perpassadas pela intenção mais geral de integrar, na estrutura formal do objeto artístico, a *práxis vital*. Porém, devemos atentar ao fato de, como argumenta Peter Bürger em sua *Teoria da Vanguarda* (2017), essa integração não se direcionar à *práxis vital* dada da sociedade burguesa – concebida pelo autor como “a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins” (ibid, p. 116) –, mas circunscreve a organização de uma nova *práxis* que possa surgir da superação da separação das esperas da arte e da vida em comum.

Tomando as obras literárias do primeiro surrealismo, em especial de Breton e Louis Aragon, Bürger propõe compreendermos o *hasard objectif* surrealista como “[a] seleção de elementos semânticos congruentes [...] em acontecimentos independentes um dos outros” (ibid, p. 148). Ao selecionar elementos disparatados através da congruência na obra dos fragmentos do dia a dia, os surrealistas destacavam a potência significativa dos acidentes e das correspondências improváveis da vida cotidiana. Como aponta ainda o autor, o surrealismo, assim, não produz o *acaso* no sentido estrito da aleatoriedade, mas procura aproximar-se de sua experiência através da produção de concatenações e incidências que permitam “descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana” (ibid, p. 149). Não se almeja o aleatório, mas, antes, desvelar o extraordinário. A escrita automática, o devaneio e o mito, surgem, portanto, como meios de criar cenas que, nas palavras de Ashbery, em comentário à poesia de Pierre Reverdy, são “feita[s] de transformações, flutuações, arquétipos de acontecimentos, situações ideais, movimentos de formas transparentes, tão naturais e variadas quanto as vagas do mar”

---

contém, porém isso ocorreria de acordo com uma insistência explícita na adequação de tema e conteúdo das diferentes representações; o que ocorre com a montagem de fragmentos, em diferença, é o reconhecimento, segundo o autor, de ser a justaposição o “princípio unificante” (ibid) fundamental, que sobrepõe e determina o conteúdo particular de cada representação. Ou seja, a montagem mostra como possível e adequada a abstração no tocante às relações temáticas entre os elementos da obra, e, assim, eleva o fragmento como material pelo qual as possibilidades da técnica em questão podem ser mais criativamente exploradas.

10 Aquelas figurações precisamente escolhidas e sugeridas ao leitor pelo autor, queo leva inexoravelmente à compreensão e à experiência do tema da obra. [tradução livre]

(ASHBERY apud BOSI, 1999, p. 78). Igualmente, o *ready-made* ou o *objet trouvé* implicam a ideia do acaso como determinante na constituição das obras. Seja nos objetos apropriados por Duchamp, na inclusão das figuras da propaganda de massas em Heartfield, ou na defesa de abertura absoluta da poesia ao cotidiano e seus jorros incompreensíveis, por Tzara ou Marinetti, o que se observa fundamentalmente é o impulso em direção à “inserção, no quadro, de fragmentos de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista” (BURGER, 2017, p. 169) – impulso que, não raramente, se aproxima da certeza acerca de uma suposta “transcendência” estética natural e própria a esses materiais: “Crença absoluta e indiscutível em todo o deus que seja produto imediato da espontaneidade”, proclama o *Manifesto Dadá*, de 1918 (TZARA, 1987, p. 19). Impulso que envolvia, em graus diversos mas sempre presente, o prospecto da revolta e da ruptura: o acaso surge como disrupção do conteúdo da obra de arte, em que, tradicionalmente, em sua concepção “orgânica”, é composta por um todo hermenêutico coerente, fabricado, analogamente, pela totalidade de um sujeito criador, o artista enquanto gênio. Para Bürger, ainda, a ruptura que se realiza no seio da noção de *obra de arte* é, portanto, ferramenta necessária do projeto maior de negação da *arte autônoma* (autonomia que, enquanto condição da arte sob o regime histórico burguês, é evidenciada pelo esteticismo, que proclama como objeto a plena separação da arte em relação à vida e à *práxis vital*; 2017, p. 111-125). Ao promover a reformulação radical do modo de recepção das obras de arte, a vanguarda almeja produzir em seu receptor tamanho *choque* que seja, assim, capaz de evidenciar a cisão entre arte e vida. Além disso, como já comentado, não apenas dar a ver a cisão, mas efetivamente apagá-la, a partir da experiência artística capaz de, supostamente, alterar a *práxis* social (ibid, p. 175-179).

O quadro teórico aqui utilizado para caracterizar os procedimentos de *montagem* e de incorporação do *acaso* na obra de arte coloca-nos frente um problema central a respeito do modo como concebemos as relações temporais de repetições, retornos e rupturas de técnicas e artifícios no interior da história da arte; questão especialmente pungente no debate acerca da relação histórica entre as vanguardas e as pós-vanguardas. Bürger observa, na reprodução das técnicas vanguardistas, no contexto dos anos 1950 e 1960, o reaparecimento de seus ideais políticos em uma conjuntura em que seu projeto já poderia ser considerado “falido”; o autor encara, então, sua reprodução como uma repetição arbitrária e vazia (2017, p. 130-133). Além do contexto de publicação institucional de Ashbery (lembremos sua primeira publicação pela Universidade de Yale), seu uso do acaso e da montagem não apresentam as características formais de choque e ruptura discursiva comumente associadas aos artifícios da vanguarda (como a exclusão de conectivos e conjunções, ou o isolamento gráfico de sintagmas na página); a escrita do poeta poderia, a primeiro momento, portanto, servir de exemplo à tese de Bürger. Como pretendemos evidenciar a seguir, uma tal posição representaria uma redução inadequada da poética de Ashbery, como também um modelo simplista de compreensão da relação entre movimentos artísticos temporalmente separados. Sem nos aprofundarmos nos problemas que o modelo histórico da *tragédia* e da *farsa* adotado por Bürger revela, já explorados por Hal Foster em seu ensaio “Quem tem medo da neo-vanguarda?” (2017, p. 27-34), vale-nos destacar aqui que nos aproximamos antes do modelo histórico proposto pelo autor norte-americano.

A partir do modelo freud-laciano da subjetividade, em que a ocorrência primeira do evento traumático não é final – no sentido de compreender em si um significado condicionante para a psique –, mas que localiza seu desdobramento significativo na reaparição do objeto do trauma, Foster propõe compreendermos a relação entre a vanguarda (visto aqui como trauma no discurso semiológico da época) e seus “pós” nos termos de antecipação e reconstrução do trauma (2017, p. 39-43). O reaparecimento da “vanguarda” não significa repetição, mas antes seu retorno e reconstituição no, e pelo, presente. É, então, isto que devemos reter da concepção de Foster: que a produção artística do presente não pode ser expressa nos termos estritos de “consequência” ou “culminação” da arte que lhe precede, pois a manifestação artística não é apenas uma “resposta” ou um ponto isolado ao seu passado, mas é também contínua reinterpretação e reorganização do modo como esse passado surge no presente. A pós-vanguarda, para Foster, portanto, não repete a vanguarda, mas a retoma: ao manifestá-la no presente, em um marco contextual diferente, traz à vista diferentes modos de entendimento de sua manifestação original, e, portanto, diferentes modos com que se relaciona com o presente, e como esse pode continuar a se renovar criativamente. A fim, portanto, de compreendermos os deslocamentos formais observados em relação à técnica da montagem, devemos examinar a relação direta de Ashbery com as vanguardas surrealista e dadá. Pois, como esperamos demonstrar, é precisamente a ausência de “subversão” que distingue a poesia de John Ashbery como uma elaboração crítica da vanguarda, na medida em que é, ainda, a persistente transformação dos procedimentos “anti-arte” em arte que significa para o poeta além de continuidade, também uma ampliação do impulso em direção à abertura da arte ao diverso de si, através da liberdade dos meios e práticas de produção. A distinção que pretendemos aqui não visa localizar “rupturas” ou “repetições”, pelo contrário, Ashbery parece-nos exemplar do modo como influências, retomadas e deslocamentos podem assumir formas contraditórias e conflitivas na prática artística, mas através dessas tensões elaborar sua crítica e sua criatividade particular.

## 2. ACASO E ARTIFÍCIO: DESLOCAMENTOS FORMAIS DA MONTAGEM

Inicialmente, devemos destacar que, segundo Ashbery, qualquer projeto de recusa e destruição da arte e da poesia (como no exemplo dadá) é hesitante e, provavelmente, contestável: o autor pressupõe a necessidade intrínseca da expressão humana pela escrita e acredita que caso destruída seria necessário “[a nós] inventar outra coisa para que possa tomar o seu lugar [, da poesia,] para todos nós, e esta coisa provavelmente vai ser poesia” (ASHBERY apud BOSI, p. 85). Nesta chave, o seu extenso interesse pelos mais diversos objetos da arte é marcante não apenas pela multiplicidade referencial, de alta e baixa cultura, mas também por uma espécie de obsessão efrástica e analítica de formas em seus diferentes meios, como é o caso de seu notório poema “Self-portrait in a convex mirror”, de 1975, que tem por “objeto” o quadro do maneirista Parmigianino.

Esse interesse no artifício e na *possibilidade* da arte parece ser o mesmo fundamento que leva o poeta a descartar a “escrita automática” surrealista, ao ver nela uma *falsa liberdade*: entrega arbitrária ao material que configura, antes, limitação pela adesão ao método; e diz, ainda, serem os

melhores trabalhos surrealistas os que são “produto[s] do consciente e do inconsciente trabalhando de mãos dadas” (ibid, p. 79). A escrita verdadeiramente livre, para o poeta, é a que lança mão da escrita automática ou qualquer outro “método onde ele fosse *útil* e [capaz de] *corrigi-lo* com a mente consciente onde indicado” (ibid).

A liberdade, portanto, para Ashbery, está na transformação do método, e dos diferentes métodos disponíveis, em artifícios e instrumentos que possam ser *explorados* e *investigados* nas diferentes funções e efeitos que possam produzir – transformação que pode ser compreendida como uma preferência pelo “antimétodo”, ou, como captura Bosi (1999) no título de seu estudo sobre a obra ashberyana, um método que busca e adere ao *módulo*. Nesse sentido, o próprio surrealismo não realiza a liberdade que propunha, pois, argumenta ainda o poeta, transforma a *possibilidade* de utilização dos materiais do inconsciente e do acaso, como o sonho e o devaneio, em receitas e normas a serem seguidas como caminhos “necessários” de acesso a uma verdadeira mimese. Apesar disto, não deixa de reconhecer a ascendência da arte contemporânea em relação ao surrealismo, que, conquanto abandona a liberdade em vista do programa, ainda assim revelou aos artistas o que Henri Michaux caracterizou, em depoimento a Ashbery, como “a grande permissão” (ASHBERY apud BOSI, 1999, p. 79): a liberdade para escrever tal como se *deseje*. Essa insistência na absoluta liberdade criativa é o que comumente aproxima a poética ashberyana às obras do *action painting* e do expressionismo abstrato, no sentido de uma radicalização da criação e da inspiração como gesto livre. Contudo, se em muitos de seus poemas, devido à abundância da “sobreposição de registros” e à “alta taxa referencial” (VASCONCELOS, apud PEDROSA, p.127), somos levados a pensar que Ashbery joga sintagmas na página em branco assim como Pollock jogava cores na tela, o poeta nos adverte que sua poesia não se limita à afirmação do gesto como expressão: não intenta a representação da subjetividade artística ou de um estado afetivo através de seu recalçamento na produção espontânea do objeto, mas, antes, a produção de “paradigmas da experiência comum” (ASHBERY apud BOSI 1999, p. 79), passíveis não só de contemplação pelos leitores, como, também, e sobretudo, capaz de oferecer ao público uma experiência compartilhada. Em diferença, talvez as aproximações mais frutíferas, nesse quadro, seja com artistas como Rauschenberg, Jaspers Johns e Philip Guston, em que observamos menos a aderência ao expressionismo abstrato do que a sua incorporação como um tropo *possível* dentro da multiplicidade de escolhas materiais, ou seja, práticas que se interessam por sua capacidade compositiva. Essa reformulação no interesse pelo acaso – encarando-o como instrumento compositivo que não nega a construção determinada, mas destaca as inúmeras possibilidades que a construção poética pode valer-se para a exploração de seus limites criativos – já indica um afastamento da ruptura como o modo fundamental da montagem; porém, os desdobramentos mais profundos que essa concepção ocasiona podem ser melhores observados ao tomarmos um pequeno trecho do poema “Self-portrait in a convex mirror”:

180    (...) What should be the vacuum of a dream  
 Becomes continually replete as the source of dreams  
 Is being tapped so that this one dream

May wax, flourish like a cabbage rose,  
Defying sumptuary laws, leaving us  
To awake and try to begin living in what  
Has now become a slum. Sidney Freedberg in his  
Parmigianino says of it: “Realism in this portrait  
No longer produces an objective truth, but a bizarria...  
However its distortion does not create  
190 A feeling of disharmony... The forms retain  
A strong measure of ideal beauty,” because  
Fed by our dreams, so inconsequential until one day  
We notice the hole they left. Now their importance  
If not their meaning is plain. They were to nourish  
A dream which includes them all, as they are  
Finally reversed in the accumulating mirror.  
(ASHBERY, 2008, p. 478)<sup>11</sup>

Antes de tudo, verifica-se uma verdadeira torção na utilização do *ready-made*. O poeta cita (com referência direta) considerações estéticas de origem institucional: um estudo de caso sobre Parmigianino. A citação, contudo, não é um objeto isolado *per se*, ou seja, apesar de ser um fragmento discursivo retirado de seu contexto originário, não é incluída na forma do poema como um elemento de todo alheio à criação artística; ademais, é, na verdade, como que “adequado” à forma e à reflexão do eu lírico, que retoma a voz do poema em continuidade sintática e temática ao fragmento. Ocorre, parece-nos, menos a irrupção de “materiais do cotidiano” na obra do que a admissão da “instituição” na obra e no fazer artístico. O efeito, assim, não é tanto de contraste ou negação mútua entre os discursos poético e institucional quanto de percepção da permeabilidade e proximidade que podem apresentar – proximidade que, no entanto, não é gratuita nem total, mas contribui para tensionar no interior do poema o que se entende como “poético”. A citação contém uma gama de aliterações, um ritmo mais ou menos encadeado (que segue a irregularidade guiada pela cadência de iambo do poema em geral) e até rimas (“disharmony/beauty”), levando o leitor a perceber marcas do literário e poético no institucional. Por outro lado, o retorno à voz lírica mantém-se informado pelas semelhanças

---

11 O que deveria ser o vácuo de um sonho/ Torna-se continuamente repleto, enquanto a fonte dos sonhos/ É esgotada de forma que este sonho único/ Possa crescer, florescer como uma rosa-de-cem-folhas/ Desafiando leis suntuárias, deixando-nos/ Para despertar e tentar viver de novo no que/ Agora tornou-se um cortiço. Sidney Freedberg em seu Parmigianini diz: "O realismo neste retrato/ Não produz uma verdade objetiva, mas uma bizarria.../ No entanto sua distorção não gera/ Um sentimento de desarmonia... As formas conservam/ Uma forte proporção de beleza ideal," porque são/ Alimentadas pelos nossos sonhos, tão inconsequentes, até que um dia,/ Percebemos o buraco que deixara. Agora a importância delas/ Se não seu significado, é evidente. Deveriam alimentar/ Um sonho que as incluísse todas, à medida que são/ Finalmente invertidas no espelho acumulador. (ASHBERY, apud BOSI, 1999, p. 179-181, tr. Viviana Bosi)

descritas acima, desestabilizando a pressuposição de um poético “elevado”; o poema seria, então, como o “espelho acumulador” (“accumulating mirror”), que inverte o que abarca. De todo modo, acreditamos, essas tensões não se resolvem, mas permanecem em aberto, levantando *possibilidades* e intercâmbios, mas não conclusões (na próxima estrofe há ainda a justaposição dos textos de Freedberg e de Vasari, trazendo ainda o questionamento tanto da validade quanto do isolamento histórico de ambas as críticas).

“Self-Portrait” nos apresenta, ainda, outro exemplo essencial do distanciamento da montagem enquanto ruptura. Diferentemente da incompreensão que surge através dos cortes, sobreposições e parataxes surrealistas, o verso de Ashbery, principalmente a partir das publicações dos anos 1970, não raramente nos deixa com a impressão de que, nas palavras de Bosi, “as inflexões de uma paisagem a outra são abruptas, mas os trilhos correm azeitados” (1999, p. 211). O uso proliferado, porém irregular, do *enjambement* causa certo desconcerto durante a leitura: enquanto o tom filosófico prossegue a reflexão estética, a quebra indistinta das longas sentenças evidencia a dificuldade da forma em conter o discurso, que escapa para a linha seguinte, o sentido sendo incapaz de se reter na unidade do verso. As frases se alongam para além do verso e, portanto, para além da atenção do leitor, que perde de vista as predicacões e reconsiderações que se acumulam. Porém, enquanto o *enjambement* dá a evidenciar o corte no sentido, a igual proliferação de conjunções dá a impressão de um texto encadeado, em que o autor apresenta conclusões, exemplos, inferências e condições de seu pensamento, e assim a mudança brusca entre imagens ou perspectivas parece “natural”, parte do movimento “argumentativo”. Enquanto o poeta trabalha com fragmentos imagéticos e de sua reflexão, simultaneamente parece buscar atenuar as disrupções comuns à montagem, incorporando a ruptura ao movimento fluido do pensamento. O movimento, aliás, é o que acreditamos ser a única constante em qual o leitor pode se apoiar, paradoxalmente. Como diz o poeta, ainda em “Self-portrait”, o leitor vê o poema “like a wave breaking on a rock, giving up/Its shape in a gesture which expresses that shape”.

Como aponta Salles Vasconcelos, o tom reflexivo e hesitante, expresso pelo verso prosaico, que se alonga em busca de conter a amplitude de sensações e pensamentos além do *eu*, são aspectos que caracterizam o poema ashberyano como um espaço de trabalho das “tensões próprias do realinhamento da subjetividade no espaço tópico da escrita de poesia” (2006, p. 125). O poema, então, nesse sentido, é menos representação de uma experiência ou de um objeto particular da consciência, mas figura em primeiro plano o próprio desdobrar da consciência entre experiências e objetos; ou seja, o poema seria a representação da consciência enquanto experimenta a si mesma na escrita. A montagem, nesse contexto, não é trabalhada pelo intuito de romper com ou negar a arte, mas, antes, como um dos instrumentos em que o sujeito pode se explorar e expandir na arte; e expressa, através de suas variações formais – como a que tentamos expor na poesia de Ashbery –, a releitura incessante que incide sobre todo e qualquer artifício da arte.

### 3. CONCLUSÃO

Susan Sontag, no ensaio “The Aesthetics of Silence”, de 1967, reflete acerca da experiência artística do pós-guerras em relação à sua tradição:

a consciência da história transformou a si própria de uma libertação, um abrir de portas, uma iluminação abençoada, em uma carga quase insuportável de autoconsciência. É quase impossível para o artista escrever uma palavra (ou transmitir uma imagem, ou realizar um gesto) que não o relembrasse de algo já efetuado. (SONTAG, 1987, p. 22)

Face este impasse da produção artística do pós-guerras – uma arte que, não raramente, como exposto, se vê e é vista como a repetição arbitrária de uma tradição simultaneamente erigida e destruída pelas vanguardas históricas – Ashbery propõe em “Pyrography”, de 1979: “Therefore, since we have to do our business/In spite of things, why not make it in spite of everything?” (2008, p. 495)<sup>12</sup>. Apesar de tudo, através de tudo. Se não há o que se falar, que se fale tudo o que se puder. Enquanto a consciência histórica ainda estimava sua libertação – prevista na ruptura absoluta com a tradição, momento em que essa consciência experimenta seu limite –, o artista da vanguarda ainda contava com a originalidade e a esperança de organizar sua obra de modo a chocar e romper com a experiência tradicional do espectador da arte. Dada como falha a perspectiva de alcance da libertação pela ruptura, ou, ao menos, constatada sua indiferença, Ashbery torna aos artifícios da vanguarda não pela perspectiva de sua subversão ou negação de uma determinada “arte”, mas, ao contrário, enxerga o esforço experimental do início do século XX como pertencente ao mesmo “movimento” da tradição<sup>13</sup>, marcado pela expansão da arte ao seu desconhecido, sua conquista de diferentes limites, processo indefinido no qual se envolve a expressão humana<sup>14</sup>.

Os deslocamentos formais que observamos na escrita ashberyana, portanto, em vista das técnicas vanguardistas que utiliza, devem ser abordados à luz da singularidade de seu contexto histórico, para que apenas assim revelem o modo como ressignificam a tradição que herdaram. Ao trabalhar com a montagem, aproximando-se de uma estética da expansão, ao contrário da ruptura (afastando, portanto, essa técnica dos princípios teóricos e ideológicos da vanguarda histórica),

---

12 Portanto, já que devemos continuar o fazer apesar das coisas, por que não fazê-lo apesar de tudo? [tradução livre].

13 Em *The Heritage of Dada and Surrealism*, de 1968, acerca da exposição que ocorria no Museum of Modern Art de Nova Iorque: “Picabia, Arp and Schwitters are the most notable Dada artists after Duchamp, and, as with him, *one finds it difficult to imagine how their work could ever have been construed as anything but a high form of art.* (...) the timeless beauty of Schwitters’ superbly ordered trash collages, Picabia’s austere and funny mechanical drawings, and Arp’s wood reliefs, whose purity suggest some kind of unknown archaic art” (ASHBERY, 1991, p.7, grifo nosso).

14 “[Nas] obras pós-vanguardistas, não se têm nem a reafirmação irrestrita do que se condiciona às demandas do capital no sentido do fetichismo nem a postulação de uma alteridade radical no sentido da modernidade artística; mas uma espécie de “resistência integrada”, que opera por deslocamentos de signos. (...) Finda a etapa vanguardista, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens.” cf. FABBRINI, 2013, p.180-181.

Ashbery não está realizando um processo de *institucionalização* da vanguarda, como encara Bürger, como uma espécie de “traição” dos intuitos subversivos e de negação que se observa nos movimentos do início do século XX. Ao contrário, o poeta propõe uma prática artística que compreende sua renovação não apenas nos termos de uma negação, mas enquanto um contínuo teste, uma experimentação infinda de seus artifícios, objetivos e limites. Ashbery pode ser considerado, portanto, entre aqueles artistas do *pós-vanguarda* que, além de reelaborarem a vanguarda, efetuam, através de sua crítica, a *ampliação* de seu projeto (FOSTER, 2017, p. 42). Para o poeta, não se trata de negar a arte, mas de investigá-la permanentemente. Concepção que se reflete, então, em uma escrita que se formaliza guiada tanto pela liberdade experimental da criação quanto pela liberdade e indeterminação interpretativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHBERY, John. *Collected Poems 1956-1987*. 2. ed. New York: The Library Of America, 2008.
- \_\_\_\_\_. *The Impossible*. Poetry, v. 90 n. 4, p.241, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Reported Sightings: Art Chronicles 1957-1987*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*. Posfácio e tradução António M. Feijó. Lisboa: Relógio d'água, 1995.
- BOSI, Viviana. *John Ashbery: um módulo para o vento*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- EISENSTEIN, Sergei. *Selected Works Vol. II: Towards a Theory of Montage*. Tradução: Michael Glenny. Londres: British Film Institute, 1991.
- FABBRINI, Ricardo. *Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético*. Poliética, São Paulo, v.1 n.1, p.167-183, 2013.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Tradução de: João Roberto Martins Filho.
- TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Linhas de escrita, Mapas de épocas: Waly, Hejinian, Ashbery. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (org.). *Poéticas do Olhar: e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 125-131.
- WOLF, Leslie. The Brushstroke's Integrity: The poetry of John Ashbery and the art of painting. In: LEHMAN, David. (ed.). *Beyond Amazement: New Essays on John Ashbery*. Londres: Cornell University Press, 1980, p. 224-254.