

"NOBODY CAN TRANSLATE": A OBRA ENIGMÁTICA DE JOHN ASHBERY NO CONTEXTO INTERNACIONAL

ULRICH JOHANNES BEIL

Universidade de Munique

Resumo

O objetivo deste texto, inicialmente, é apresentar um dos mais significativos poetas contemporâneos dos Estados Unidos, John Ashbery, e, por meio de alguns poucos exemplos, caracterizar a sua "poetry of belatedness" (Harold Bloom). Em um segundo momento, são questionadas as razões das diferenças do grau de reconhecimento de Ashbery no exterior, assim como a recepção de sua obra na Alemanha, na Inglaterra, na Austrália e na América do Sul.

Palavras-chave

Poesia em comparação teuto-americana; estética da recepção; Misreading produtivo; pastiche.

Abstract

The goal of this text is, first, to introduce John Ashbery, one of the most meaningful contemporary poets of the United States, to then, through a few examples, define his "poetry of belatedness" (Harold Bloom). Subsequently, the paper inquires as to the reasons for the differences in the extent of Ashbery's recognition abroad, in addition to his work's reception in Germany, England, Australia, and South America.

Keywords

German-American poetry in comparison; reception aesthetics; productive misreading; pastiche.

Embora em 1975 já tivesse sido publicada uma bibliografia de 240 páginas sobre John Ashbery, e em 1978 Charles Altieri o reconhecesse como o poeta norte-americano mais importante da atualidade, em outros países, como Alemanha e Brasil, por exemplo, esse poeta permaneceu ainda, por muito tempo, *terra incognita*. Também não adiantou que Harold Bloom – desde o início um incentivador dessa obra hermética, profundamente perturbadora da nossa compreensão de arte poética – assegurasse a John Ashbery um lugar de honra em sua provocativa obra *The Western Canon*.¹ Ashbery tornou-se conhecido de um público maior a partir da segunda metade da década de 1970. Após a publicação do poema longo "Self Portrait in a Convex Mirror" (1975), que até hoje atrai uma certa atenção no meio acadêmico-literário, foram concedidos a Ashbery os três mais importantes prêmios de literatura (o *National Book Critics Circle Award*, o *National Book Award* e o *Pulitzer Prize for Poetry*) – o que nenhum poeta norte-americano tinha conseguido até então. Ele transformou-se em figura *cult*, no Canadá e na Austrália formaram-se verdadeiras "escolas ashberyanas" – jovens poetas, que escreviam, e ainda escrevem, sob influência do estilo de Ashbery. Se, entretanto, a recepção da obra no exterior ainda se mostrava bastante esporádica e hesitante, isso se devia, especialmente, ao fato de que Ashbery, que era amigo de Frank O'Hara, Kenneth Koch e dos pintores da Escola de Nova York e sentia-se ligado ao Simbolismo e Surrealismo europeus, procurava também sabotar, cada vez mais, a interpretação filológica de sua obra e se manifestava categoricamente contra a necessidade hermenêutica de significado e de interpretação.²

¹ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York-San Diego-London, 1994, p.39: "Among us now are García Márquez, Pynchon, Ashbery, and others who are likely to become as canonical as Borges and Beckett [...]"

² Como último refúgio (ou chance) para a filologia de Ashbery apresentava-se, até segunda ordem, a *Teoria do Hipertexto* de Ted Nelson: cf. Joseph Tabbi, "Hypertext Hotel Lautréamont", *Substance*, v. XXVI/1, p. 34-55, 1997.

Em 1968, Ashbery já dizia que a luta do artista da atualidade é, acima de tudo, contra a aceitação. E a respeito do enorme *Flow Chart*,³ com 216 páginas, do início da década de 1990, Joachim Sartorius,⁴ provavelmente o maior conhecedor e tradutor da obra Ashbery na Alemanha, observa que esse poema dá ares de “última e extensa tentativa de deixar os críticos inseguros e colocá-los para correr”.⁵ Somente uma leitura muito cuidadosa é capaz de responder à pergunta sobre os meios utilizados para estabelecer essa insubordinação dentro da obra. Antes disso, apenas uma coisa é certa: Ashbery sabe bem como provocar no leitor estranhamento ou desorientação, especialmente no leitor incauto, ainda sem treino, e faz isso por meio da “alternância abrupta e irresponsável de sentido e de temas”. Joachim Sartorius descreve suas primeiras impressões de leitura: “Eu pensei no final de uma peça de teatro, em pessoas de roupas claras, saídas de uma situação passada há muito tempo, dizendo coisas sem nexos. Eu pensei em uma imagem bem definida de uma festa em um *loft* de Nova York, na qual todos bêbados falam de assuntos desconexos. Ainda é pensamento, mas não tem coerência...”.⁶ Para tentar esclarecer o tipo de dificuldades em que os poemas de Ashbery nos envolvem, é necessário, em primeiro lugar, observar o que nós fazemos: procuramos inutilmente um tema, uma intenção, uma lógica que funcione de alguma forma, procuramos uma metáfora ou pelo menos a sua destruição. Mas nada disso é oferecido em Ashbery. Partindo de uma formulação de Jacques Lacan, que esclarece a oposição entre metáfora e metonímia, poderíamos dizer que quase todas as vezes que pensamos em uma densificação, encontramos uma estrutura de deslocamentos. E, ao contrário, quase todas as vezes que temos a sensação de estar em uma *waste land* semântica, Ashbery age como se todos os seus acasos pudessem ser lidos, também como as últimas *correspondances* neoplatônicas, como reminiscências de uma ordem mágica das coisas. A tensão entre ambas as variantes de metonímia – que poderiam ser chamadas de irônica e sinedóquica – nos acompanha durante toda a leitura dos textos de Ashbery.

Independentemente de como se classifique a forma com que Ashbery lida com a tradição, seja mais ou menos radical ou revolucionária, nos locais onde os ditos fãs-clubes não se formaram, a recepção estrangeira ainda estava por vir. Quando se observa a situação dos países de língua portuguesa, nota-se que a tradução da obra mais conhecida de Ashbery, *Selfportrait in a Convex Mirror*, surge somente vinte anos após a sua publicação:⁷ em 1995 é publicada uma tradução em Lisboa sob o título *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*, aliás, cinco anos após a versão espanhola sob o título *Autorretrato en espejo convexo*. Desde o final dos anos

³ John Ashbery, *Flow Chart*, New York, 1991.

⁴ Agradeço a Joachim Sartorius inúmeras referências e sugestões; sem ele este ensaio não teria sido possível.

⁵ Joachim Sartorius, “Wenn Frequenzen sich entsprechen: Zu John Ashberys Langgedicht ‘Flow Chart’ (1991)”, *Akzente*, v.3, p.262ss, 1993. No mesmo número, Joachim Sartorius apresenta um trecho bastante extenso desse poema em Alemão (p. 249-61).

⁶ Joachim Sartorius, “Was in unserem Kopf alles los ist: die Diskurse eines porösen Subjekts”, In: John Ashbery, *Selbstporträt im konvexen Spiegel. Gedichte 1956-1977*. Aus dem Amerikanischen von Christa Cooper und Joachim Sartorius, München-Wien, 1980, p. 116-23.

⁷ New York, 1977.

1980 encontram-se aqui e ali poemas de Ashbery também no Brasil, principalmente em jornais como a *Folha de S.Paulo*. Porém, não se tomou a decisão de publicar um livro – o que não deixa de estar ligado ao fato de ter-se acreditado que o momento de reflexão e narração da “*poetry of belatedness*” (Bloom) de Ashbery encontrava pouca correspondência com a própria tradição local, fortemente fixada na *Poesia concreta*. A monografia recentemente publicada em São Paulo, sob o título *Um módulo para o vento*, de Viviana Bosi Concagh, apresenta um tratamento científico do fenômeno Ashbery, que, embora um pouco tardia, revela-se muito oportuna, pela sua profundidade e sensibilidade. Aqui também fica claro, porém, que o campo de tensão literária, no qual surge a obra de Ashbery, constitui-se muito mais de nomes como W. Whitman, W. C. Williams, Wallace Stevens ou Rimbaud, Eliot, Pound, do que de nomes do Hemisfério Sul. Como paralelos possíveis, Viviana Bosi menciona Carlos Drummond de Andrade, o autor de *A máquina do mundo*, e enfatiza, entretanto, sem deixar dúvidas, que “O modernismo maduro das décadas de quarenta e cinquenta é muitíssimo mais sóbrio e construído que a poesia de Ashbery...”.⁸

À primeira vista, a situação da recepção na Alemanha destaca-se em relação à do Brasil. Lá, a tradução do *Self-Portrait* já estava no mercado em 1980, e em 1988 seguiu-se mais uma antologia da obra de Ashbery, sob o título *Eine Welle* [Uma Onda]. Nesse meio tempo, a editora Residenz de Salzburgo arriscou-se até a publicar volumes completos de poemas de Ashbery em alemão: *Hotel Lautréamont* (1995) e *Und es blitzten die Sterne* [E brilham as estrelas] (1997).⁹ Entretanto, considerando as excelentes condições de recepção existentes nos países de língua alemã, tanto da poesia como da prosa norte-americanas, há que fazer uma ressalva. A fim de investigar esse comportamento de recepção rara e titubeante, é necessário, antes de qualquer coisa, marcar o ponto de entrada de Ashbery na literatura alemã ocidental. Simplificando bastante, é possível dizer que na lírica alemã do pós-guerra há duas tendências principais, que, em parte se intercalam e, em parte, se organizam em sucessão flexível. De um lado, há uma lírica compreendida como um projeto simbólico-metafórico que, ainda que não no sentido tradicional de instância quase ontológica, permite aos autores uma compreensão de si próprios, como visionários ou “tradutores” (Eich) de experiências transcendentais, como magos da palavra. De outro, encontra-se, esporadicamente já no final da década de 1950, um contramovimento, uma corrente antimetafísica, subversiva, que mal se pode imaginar sem o crescente interesse pela poética americana. Essa corrente não apenas conduz a textos experimentais, irônicos, de certa forma “republicanos”, como os de Hans Magnus Enzensberger, Paul Wühr ou Helmut Heissenbüttel, como também exerce influência sobre os “metafísicos”, como Ingeborg Bachmann, Günter Eich ou Paul Celan.

⁸ Viviana Bosi Concagh, *Um módulo para o vento: John Ashbery*, São Paulo, 1999, p. 49.

⁹ John Ashbery, *Selbstporträt im konvexen Spiegel. Gedichte 1956-1977*. Aus dem Amerikanischen von Christa Cooper und Joachim Sartorius, München-Wien 1980; John Ashbery, *Eine Welle. Gedichte* (1979-1987). Aus dem Amerikanischen von Joachim Sartorius. Mit einem Nachwort von Klaus Martens. München-Wien 1988; John Ashbery, *Hotel Lautréamont. Gedichte*. Aus dem Amerikanischen von Erwin Einzinger. Salzburg-Wien 1995; John Ashbery, *Und es blitzten die Sterne. Gedichte*. Aus dem Amerikanischen von Erwin Einzinger. Salzburg-Wien 1997.

A lendária polêmica acerca do poema longo e do poema curto, travada na Alemanha do final dos anos 1960, tratava, à primeira vista, de problemas quantitativos.¹⁰ Na verdade, o conflito entre Walter Höllerer e Karl Krolow tratava de uma questão fundamental, ou seja, se a noção de metáfora ainda se presta ao conceito das relações líricas modificadas ou se é necessário percorrer novos caminhos. Höllerer, em seu manifesto em defesa do “poema longo”, em nenhum momento menciona o conceito de metonímia, embora todos os seus argumentos conduzam a ele. Krolow, por sua vez, o defensor do poema curto, aparece à luz dessa controvérsia como o defensor conservador da metáfora – ainda que, na verdade, ao se olhar para trás, não reste dúvida de que ele tenha sido a figura central da formação da tradição dos últimos trinta anos. Para o grupo de Höllerer, desde o início tudo foi mais difícil. Até porque dependiam quase que exclusivamente de desenvolvimentos que aconteciam fora do ambiente da língua alemã. Apesar de inúmeros esforços, o poema longo nunca conseguiu se firmar na Alemanha: as poucas exceções significativas – de Friedrich Hölderlin passando por Rainer Maria Rilke até Jürgen Becker –, como sempre, confirmam a regra.

Em razão dessa situação, talvez surpreenda que, num primeiro momento, tenha se tornado difícil desenvolver simpatias por John Ashbery. A fim de elucidar em que medida os seus textos oferecem resistência a essa estrutura e conservam sua estranheza, tomaremos um caso exemplar de recepção de Ashbery, cuja descoberta agradecemos a Joachim Sartorius.¹¹ Trata-se do poema “Sommer (Aus dem Amerikanischen)” [“Verão (do inglês americano)”], do volume *Westwärts 1 & 2* de Rolf Dieter Brinkmann, que demonstra fortes relações com o poema “Summer” da antologia de Ashbery *The Double Dream of Spring*.¹² A empreitada de Brinkmann no sentido de uma “correspondência transatlântica” parece, para além do confronto pessoal, sintomática da dificuldade alemã em relação a Ashbery. Isso mostra, evidentemente, que não apenas os partidários do poema curto sentem-se incomodados com essa obra – o que, de qualquer forma, seria óbvio. Deparamos também com uma resistência ou, na melhor das hipóteses, com uma relação de amor e ódio exatamente por parte daqueles de quem seria natural contar com curiosidade por esse autor, ou seja, do grupo de Höllerer e seu interesse por questões norte-americanas. Até nas antologias preparadas por Brinkmann, *Acid e Silver Screen* (ambas publicadas na Alemanha em 1970), tão importantes para a recepção do cenário literário norte-americano, procura-se em vão um poema de Ashbery – ainda que o antologista tenha de reconhecer que Ashbery ao lado de Frank O’Hara tenha exercido “a influência mais intensa sobre a geração posterior a 1940”, merecendo, assim, sem dúvida, “uma inclusão”. Apesar disso, Ashbery é meramente mencionado, como

¹⁰ A controvérsia foi divulgada em *Akzente* v. 2, p. 97-9, 1965; *Akzente*, v. 3, p. 271-87, 1966; e *Akzente* v. 4, p. 375-83, 1966.

¹¹ *Akzente* v. 3, p. 193-8, 1985. O “tríplico” textual ali publicado, ao qual se referem as próximas discussões, encontra-se no final deste ensaio – ainda que sem o comentário imprescindível de Joachim Sartorius.

¹² Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1 & 2. Gedichte*. Mit Fotos des Autors. Reinbek bei Hamburg 1975, p. 23. John Ashbery, *The Double Dream of Spring*, New York, 1970.

no dossiê norte-americano realizado pela renomada revista alemã de literatura *Akzente* (até 1979), com mais ou menos respeito, mas não lhe é dada a palavra de fato. Mas há uma exceção: a antologia organizada por Gregory Corso e Walter Höllerer em 1961, *Junge amerikanische Lyrik [Nova Lírica Americana]*. Provavelmente, como suspeita Sartorius, Ashbery pareceu a Brinkmann “velho”, abstrato demais, não suficientemente ‘profano’ e, em consequência disso, não ‘radical’ o suficiente...¹³

Se nos ocupamos inicialmente do original americano, encontramos um texto engenhoso, em suspensão, quase desmaterializado, no qual o generoso tema “Summer” estabelece ligações anárquicas, funde o que é experimentado e o que é pensado e nos incita à meditação sobre as questões derradeiras. Tem-se a impressão de estar entre os fragmentos de uma linguagem semelhante à onírica, como que falada de longe, e que sabe ao mesmo tempo da ponderação de cada frase e da ausência do mundo exterior (“There is [...] And there is...”), assim como da ilusão que toda associação lógica, toda narrabilidade traz consigo. Numa primeira leitura tem-se a impressão de que o “and”, o “suddenly” ou o “than”, também o “like” e o “as” estejam em harmonia com o uso corrente dessas conjunções. Porém, mal se tem a impressão de poder confiar nelas, e elas se revelam parte de uma força híbrida, subversiva, que segue trabalhando contra as nossas expectativas, e cujas estratégias gramaticais conduzem ao vazio. Já a primeira estrofe é exemplar desse procedimento:

*There is that sound like the wind
Forgetting in the branches that means something
Nobody can translate. And there is the sobering “later on”,
When you consider what a thing meant, and put it down.*

[Há aquele som como o vento
Esquecendo-se nos galhos que significa algo
Que ninguém consegue traduzir. E há o sensato “mais tarde”
Quando você considera o que uma coisa significou, e a depõe.]

É criada aquela impressão de *Kenosis* (“Vazio”), que Harold Bloom salientou em Ashbery: ele atrai o leitor, como frequentemente acontece, a uma pista metafísica, metafórica, ele fala do “Ser” e do “Morrer”, daquilo que o “Verão” significa. Porém, tão logo o leitor a siga, é como se a pura ironia estivesse à espreita em todos os cantos – como se a metáfora fosse apenas uma máscara, atrás da qual a metonímia fizesse o seu jogo.

E agora? Devemos entender tudo ironicamente? Ou é realmente metafísica disfarçada? Pergunta-se novamente de outra forma, com um verso da tradução alemã: “...war es dir ernst mit dem Ende?”¹⁴ [“...você estava falando sério com este fim?”].¹⁵ Comparando essa formulação – a propósito, da excelente tradução de

¹³ Joachim Sartorius [Nota], in: *Akzente* v. 3, p. 197ss, 1985.

¹⁴ Cf. Christa Cooper/Joachim Sartorius, “Anmerkungen zu den Übersetzungen”, in: John Ashbery, *Selbstporträt im konvexen Spiegel. Gedichte 1956-1977*. Aus dem Amerikanischen von Christa Cooper und Joachim Sartorius, München 1980, p. 115.

¹⁵ Essa é a tradução para o português da tradução alemã. Esse verso, portanto, não aparece dessa forma na tradução brasileira apresentada no final do ensaio. (N. T.)

Christa Cooper e Joachim Sartorius – com o verso original, de peso bem inferior (“*Or did you mean it when you stopped?*”) [“ou foi isso que você quis dizer quando você parou?”] tem-se a impressão de que é mais do que apenas uma tentativa elegante de tradução – como se, além disso, se insinuasse furtivamente uma questão, que é uma preocupação dos próprios tradutores: se para o autor, do qual se ocupam, o exame das questões derradeiras é o que realmente está em jogo – ou se ele apenas simula esse interesse.

[...] *Is this it, then,
This iron comfort, these reasonable taboos,
Or did you mean it when you stopped?*

[...] É isso, então,
Esse apoio de ferro, esses tabus razoáveis,
Ou foi isso que você quis dizer quando você parou?

É possível imaginar que Brinkmann, inconscientemente orientado por valores de uma cultura protestante secularizada, como sinceridade e autenticidade, tenha se escandalizado com um jogo de tamanha ambigüidade. Aquilo que Ashbery apresentava, com seu brilhantismo retórico e estilístico aprendido na França, deve ter parecido ao alemão à forma mais elevada de hipocrisia. Será que não teria sido sua tarefa, então, deixar claro a esse autor que ele não fazia parte dos modelos da vanguarda americana, que sua modernidade não passava de representação, que ele, na verdade, tinha permanecido simbolista?

Se, por um momento, olhamos o poema todo, colocando-o ao lado de seu modelo original, tem-se a mesma impressão que Joachim Sartorius: as “três primeiras das seis estrofes de Ashbery” aparecem “quase que integralmente, porém distribuídas por todo o texto e, em parte, conscientemente, ‘erroneamente’ compreendidas por Brinkmann”. Em compensação os motivos romântico-filosóficos da segunda metade de “*Summer*”, de acordo com Sartorius, não são levados em consideração por Brinkmann; em vez disso, ele tenta de tudo, para repelir o “obscurantismo de Ashbery” e destruir a “sua forma perfeita” por meio da “inclusão de dissonâncias”.¹⁶ Observando mais de perto, Brinkmann serve-se já da primeira estrofe para demonstrar sua desconfiança em relação ao poeta americano. Exatamente onde Ashbery se contenta com a justaposição assindética de “*There is... there is*”, Brinkmann ouve um suspiro simbolista, um “*missing link*”, que Ashbery – assim fica sugerido – não queria abandonar. Ele corrige o modelo, sem rodeios, com o seu “*seufzend (oder sonstwas)*” [“suspirando (ou seja lá como for)”], a fim de resolver esse enigma sintático e, ao mesmo tempo, ridicularizá-lo.

*Da ist dieses Geräusch wie der Wind, fast total
vergessen in den Zweigen, seufzend
(oder sonstwas) “viel später”.*

¹⁶ Joachim Sartorius [Nota], in: *Akzente*, v. 3, p. 197ss, 1985.

[Aí está esse ruído como o vento, quase totalmente esquecido nos galhos, suspirando (ou seja lá como for) “muito mais tarde”.]

Qual “*sound*” está realmente em questão hoje, “*später*” [mais tarde] e depois, é mostrado por Brinkmann na segunda estrofe com o “*Lastwagen*” [caminhão], a “*Highway*” [auto-estrada] e o “*Grashalm/zwischen den Zähnen*” [raminho de grama/entre os dentes]: um cenário bastante familiar do final dos anos 1960, ao qual pouco antes do fim do poema associam-se ainda, convenientemente, as “*Fantasien in weißen Turnschuhen*” [fantasias de tênis brancos].

O próximo ataque não tardou a chegar. Ainda mais impressionante, comprova não somente o talento polêmico de Brinkmann como o literário. “*Nobody can translate*” diz Ashbery, e Brinkmann o segue obedientemente, o que é raro, em sua versão: “*Niemand kann das übersetzen*” [Ninguém consegue traduzir]. Mas essa obediência engana, pois Brinkmann transforma o objeto dessa frase, compondo motivos de Ashbery, em um tipo de caricatura dessa poética, e o problema da tradução (*Über-setzen*) [tradução/trans-posição]¹⁷ resolve-se com uma *de-posição/de-ção* (*Ab-setzen*) usada às avessas:

*Niemand kann das übersetzen. Was ein Ding bedeutet,
und was runtergeht, (eine Blaupause, eine Sache)
zum Träumen. Du setzt es ab.*

[Ninguém consegue traduzir isso. O que uma coisa significa, e o que está por baixo (uma cianotípia, uma coisa) para sonhar. Você a depõe].

A ambição é evidente: destruir o original com seus próprios elementos. Dessa forma, Brinkmann dá a entender ao leitor, com muita ênfase, que é exatamente aqui, onde a tradução mais se parece com o original, que ela se revolta contra o que traduz. Ele faz que o leitor se torne cúmplice de uma operação, que quer usar o conceito de “*translate*” contra o sentido do texto original, libertá-lo de suas implicações metafísicas e, auto-referenciando-se, fazer referência à impossibilidade bastante concreta de compreender e “*transladar*” (“*übertragen*”) os versos de Ashbery. Intraduzíveis não são o “*sound*”, o “*summer*” ou “*this state of being*”, mas o astuto hermetismo do próprio poema de Ashbery.

¹⁷ A palavra *traduzir* em alemão tem uma formação bastante parecida com a sua equivalente em português. É composta pelo prefixo “*über*” (equivalente ao nosso “*trans-/tra-*”) e o verbo “*setzen*” (equivalente ao nosso “*-duz-*”: do latim: levar, transportar). Ocorre, porém, que a palavra alemã para “*tradução*” apresenta uma força semântica no sentido de “*transpor*” bem maior que a sua equivalente em português. Basta dizer que as palavras “*traduzir*” e “*transpor*” em alemão são graficamente idênticas, e só se distinguem por meio de suas tônicas: *traduzir* = *übersetzen* e *transpor* = *übersetzen*. Só o contexto define se a palavra em questão é “*traduzir*” (*übersetzen*) ou “*transpor*” (*übersetzen*). O autor se utiliza desse recurso linguístico, “*intransponível*” para uma única palavra em português – ao menos não com a mesma força semântica – dando um duplo sentido ao texto. (N. T.)

A fim de dirimir qualquer dúvida em relação ao objeto dessa rixa, Brinkmann intensifica ainda mais a discussão em relação ao tema da "tradução/transposição" ("Übersetzung"). Trata-se pura e simplesmente do conceito de significado ("Bedeutung"). E não admira que Ashbery seja fixado definitivamente a um determinado papel, que ele tenha de representar o poeta que está constantemente se perguntando "o que uma coisa significa", que não consiga se libertar de forma alguma do misticismo da metáfora. Com isso, as frentes ficam claras: para Brinkmann, escrever metaforicamente significa especular sobre mistérios, sobre um além, sim, sobre a morte, ou seja, – mas que falta de tato para um americano! – recair na linguagem da metafísica continental europeia. O único tipo de "significado" que Brinkmann ainda aceita diz respeito ao "tempo" e às suas conseqüências prosaicas: nenhum signifié mais, nenhum vago além, para o qual este mundo sirva de criptograma, mas "sinal": símbolo do advento de outros símbolos no aqui e agora do texto. E como que para livrar-se do americano aristocrático e destruir seu tom solene com uma única tacada, Brinkmann acrescenta ainda um clamor drástico à sua argumentação:

Was die Zeit bedeutet, ist ein Signal.
Dreckige Erde, steh auf!

[O que o tempo significa é um sinal.
Terra imunda, levanta-te!]

Que essa versão herética de "significado" pretenda, na verdade, acabar com a metáfora, dispensa maiores comentários. Entretanto, também não se pode dizer que a metonímia esteja agora ocupando o seu lugar. No intuito de enaltecer-se como autor mais moderno e atual, Brinkmann não consegue deixar de trazer uma certa ordem à desconcertante indecisão do texto de Ashbery. Ele também não consegue evitar que venha à tona a hesitação híbrida entre a metonímia irônica e sinedóquica como uma forma de acrobacia poética, que só se faz presente para esconder o princípio retórico, a partir do qual o texto está construído: a metáfora. E durante alguns versos tem-se a impressão de que ele realmente tem sucesso nessa empreitada. Porém, é exatamente no momento em que Brinkmann se sente mais seguro que suas armas se voltam contra si mesmo: ele acreditou que fosse suficiente inverter o verso de Ashbery "to be dying is not a little or mean or cheap thing" a seu oposto, e depreciar o morrer como "billige Sache" ["coisa barata"] ("während zu leben viel ist") ["enquanto viver significa muito"]. Se a impressão que se tem é a de que Ashbery era quem, com grandes gestos, quase platônicos, almejava o significado do morrer, em uma leitura mais cuidadosa, de repente, ele parece estranhamente desconcentrado, como se alguma coisa, tão casual como o calor do verão, o impedisse de dar o último retoque à sua metáfora:

And suddenly, to be dying
Is not a little or mean or cheap thing,
Only wearying, the heat unbearable,

And also the little mindless constructions put upon
Our fantasies of what we did: summer, the ball of pine-needles,
The loose fates serving our acts, with token smiles,
Carrying out their instructions too accurately [...].

[E de repente, estar morrendo
Não é uma coisa pequena ou pobre ou barata,
Somente fatigante, o calor insuportável,

E também as pequenas interpretações insensatas sobre
nossas fantasias do que fizemos: verão, a bola de agulhas de pinho,
Os destinos soltos servindo a nossos atos, com sorrisos emblemáticos,
Cumprindo suas ordens com demasiada precisão [...]

Brinkmann, entretanto, que anunciou sua imunidade a toda e qualquer veiledade metafórica, em nome de uma última ilustração em defesa de sua posição, faz exatamente o que ele acusa seu adversário de fazer: define o que significa viver e morrer, enfatiza que somente o caminho íntegro é condizente com o princípio da vida, que todas as percepções subseqüentes deverão ser lidas como símbolos da "vida": "É isso mesmo?" pergunta Ashbery: "é isso" responde Brinkmann, "sobald du aufstehst, den/Grashalm ausspuckst und hinüber gehst" ["tão logo você se levante, cuspa o raminho de grama e passe para o outro lado"]. No final, Brinkmann luta contra a metáfora com as armas da própria metáfora, de forma tão criativa, energética e impressionante, que também acaba legitimando-se vencedor. O texto de Ashbery, entretanto, parece observar os acontecimentos de longe, sem ser prejudicado por essa antítese, que quer atingi-lo e desmascará-lo.

Não há dúvida de que Brinkmann está tentando ser "mais americano" do que o próprio americano. É necessário que ele o leia como *décadent*, como um dos últimos, que desce um "steep flight of steps // To a narrow ledge over the water" ["íngreme lance de escada // A uma borda estreita sobre a água"], que ele o *des-americanize*, a fim de poder manter sua visão de uma América do Norte nietzscheniana, faminta de vida. E, ainda assim, o alemão não consegue dissipar totalmente a dúvida, se o americano não seria, talvez, até um dos "nossos". Mesmo nos momentos em que Brinkmann se coloca mais veementemente contra Ashbery, ele usa as suas imagens, como se, de fato, não conseguisse abrir mão de uma fascinação inconsciente.

Com toda certeza, não se trata de uma simples tradução. Seria mais adequado falar de um distanciamento ou de uma revalorização no sentido de Gerard Genette, da tentação oscilante entre atração e repulsa, de ler o "arquitexto" conscientemente de forma errônea, de colocar em questão sua pretensão de dominação e de libertar a potência produtiva, "utópica", adormecida em seu material lingüístico. O caso Brinkmann-Ashbery, para além de todos e quaisquer detalhes específicos, deixa claro por que esse americano teve problemas com seus leitores alemães: porque ele nem combinava com o conceito dos partidários do poema curto nem com o de seus oponentes, favoráveis ao poema longo. A cena literária alemã, desde sempre acostumada a separar claramente diversão de seriedade, cotidiana de metafísica, registrou, antes de qualquer outra coisa, o que há de escandaloso no *tertium datur* de Ashbery.

Mas há, claro, as conhecidas exceções à regra. Autores, que não quiseram resistir à tentação dessa linguagem, sob diversos pontos de vista, estranhamente lírica: Botho Strauss, por exemplo, que apresenta em seu poema longo "Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war" ["Esta lembrança de alguém que esteve de visita só por um dia"] uma série bastante considerável de clássicos: "Eliot, Pessoa, Leopardi, / John Donne. Por que é que Stevens e Ashbery não haveriam de estar

entre eles?”¹⁸ Há pouco tempo foi publicado na Alemanha um livro com poemas escolhidos de Ashbery: uma obra conjunta, cujo antologista e seis tradutores sugerem uma certa aceitação do americano, um dia considerado *bad boy* na cena literária alemã. O antologista Joachim Sartorius escreve no posfácio: “De 1975 em diante sua [de Ashbery] fama se espalhou também pelo exterior. Na Alemanha, sua influência está comprovada na obra de Rolf Dieter Brinkmann, Jürgen Becker – no movimento do próprio questionamento, e no ponderar e tatear incansável de um poema em um mundo fragmentado –, e também em jovens poetas como Ulrich J. Beil”.¹⁹ O fato de, ao lado de escritores como Erwin Einzinger, Matthias Göritz, Michael Krüger, Klaus Reichert e Joachim Sartorius, o renomado poeta Durs Grünbein, ganhador do Prêmio Georg-Büchner, figurar também entre os tradutores pode ser entendido definitivamente como sinal de um tipo de “canonização” cuidadosa. Se isso também equivale a dizer que a “megeira [está] domada”,²⁰ fica em suspenso.

Anexos

John Ashbery

Summer

*There is that sound like the wind
Forgetting in the branches that means something
Nobody can translate. And there is the sobering “later on,”
When you consider what a thing meant, and put it down.*

*For the time being the shadow is ample
And hardly seen, divided among the twigs of a tree,
The trees of a forest, just as life is divided up
Between you and me, and among all the others out there.*

*And the thinning-out phase follows
The period of reflection. And suddenly, to be dying
Is not a little or mean or cheap thing,
Only wearying, the heat unbearable,*

¹⁸ Botho Strauss, *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Gedicht*. Mit einer Nachbemerkerung von Martin Walser, München 1992, p. 41.

¹⁹ Joachim Sartorius, “That Damned Elusive Pimpernel! Kleine Eloge in 6 Teilen auf John Ashbery”, in: John Ashbery, *Mädchen auf der Flucht*. Ausgewählte Gedichte. Hg. und mit einem Nachwort von Joachim Sartorius. Übersetzt von Erwin Einzinger, Matthias Göritz, Durs Grünbein, Michael Krüger, Klaus Reichert und Joachim Sartorius, München 2002, p. 157. O livro contém traduções dos seguintes volumes de poemas de Ashbery: *Some Trees* (1956); *The Tennis Court Oath* (1962); *The Double Dream of Spring* (1966); *Self Portrait in a Convex Mirror* (1975); *As we know* (1979); *A Wave* (1981); *April Galleons* (1987); *Hotel Lautréamont* (1992); *And the Stars were Shining* (1994); *Can you Hear Bird* (1995); *Girls on the Run* (1999); *Your name here* (2000).

²⁰ O autor brinca com uma citação da tradução alemã da peça de William Shakespeare “*The Taming of the Shrew*” (*Die Zähmung der Widerspenstigen*). O efeito em português, infelizmente, se perde um pouco, porque, enquanto a palavra usada no original inglês, assim como na tradução alemã, é neutra (podendo ser tanto feminina como masculina), a tradução portuguesa se consagrou com uma palavra exclusivamente feminina. O autor refere-se aqui a algo como “a fera [está] domada”. Não foi utilizada essa tradução, para preservar a citação de Shakespeare. (N. T.)

*And also the little mindless constructions put upon
Our fantasies of what we did: summer, the ball of pine-needles,
The loose fates serving our acts, with token smiles,
Carrying out their instructions too accurately -*

*Too late to cancel them now - and winter, the twitter
Of cold stars at the pane, that describes with broad gestures
This state of being that is not so big after all.
Summer involves going down as a steep flight of steps*

*To a narrow ledge over the water. Is this it, then,
This iron comfort, these reasonable taboos,
Or did you mean it when you stopped? And the face
Resembles yours, the one reflected in the water.*

John Ashbery

Verão

Há aquele som como o vento
Esquecendo-se nos galhos que significa algo
Que ninguém consegue traduzir. E há o sensato “mais tarde”
Quando você considera o que uma coisa significou, e a depõe.²¹

Por enquanto a sombra é ampla
E pouco visível, dividida entre os finos galhos de uma árvore,
As árvores de uma floresta, exatamente como a vida se divide
Entre você e mim, e entre todos os outros lá fora.

E a fase do desbaste segue
O período de reflexão. E de repente, estar morrendo
Não é uma coisa pequena ou pobre ou barata,
Somente fatigante, o calor insuportável,

²¹ A tradução enfrenta aqui um sério problema. “*to put something down*” pode tanto significar escrever, colocar no papel, como “depor”, colocar de lado, suprimir. Os dois sentidos aqui parecem estar implícitos, ou, se assim não for, ambos parecem ser possíveis, e, portanto, fica muito difícil escolher. Parece que essa é mais uma ambigüidade tão comum aos textos de Ashbery. Mas a ambigüidade não parece limitar-se ao significado. “Put” tem a mesma forma no presente e no pretérito. O contexto é o que normalmente define. O primeiro verbo da sentença está no presente, enquanto o segundo está no passado. Parece que o “put” relaciona-se ao presente. A tradução alemã decidiu-se pelo verbo no passado e pelo significado de “escrever”. É uma possibilidade. Entretanto, essa também não parece ter sido uma decisão fácil para o tradutor alemão. Sua primeira versão foi “desistiu” (“*und du gabst es auf*”) publicada pela primeira vez em: John Ashbery, “Selbstporträt im konvexen Spiegel”, *Gedichte 1956-1977*, traduzido do inglês por Christa Cooper e Joachim Sartorius, München-Wien 1977, p. 46 (essa também é a versão publicada na revista *Akzenten*). Sua segunda versão, ou seja, “escreveu” (“*und du schreibst es auf*”) aparece no livro John Ashbery, “Mädchen auf der Flucht”, *Ausgewählte Gedichte*. Organizado por e com um posfácio de Joachim Sartorius e traduzido por Erwin Einzinger, Matthias Göritz, Durs Grünbein, Michael Krüger, Klaus Reichert e Joachim Sartorius, München 2002, p. 13. No poema é possível pensar que a consideração posterior traga o questionamento sobre o que algo já significou e a consequente recusa da alternativa anterior, reforçando a constatação de “ninguém consegue traduzir”. Por isso, o sentido de depor, de colocar de lado (que é retomado também por Brinkmann) parece mais próximo do contexto. (N. T.)

E também as pequenas interpretações insensatas sobre
nossas fantasias do que fizemos: verão, a bola de agulhas de pinho,
Os destinos soltos servindo a nossos atos, com sorrisos emblemáticos,
Cumprindo suas ordens com demasiada precisão -

Tarde demais para cancelá-las agora - e o inverno, o trinado
De estrelas frias na vidraça que descreve em gestos largos
Este estado de ser que nem é tão grande assim.
Verão implica em descer como um íngreme lance de escada

A uma borda estreita sobre a água. É isto, então,
Este apoio de ferro, estes tabus razoáveis,
Ou foi isso que você quis dizer quando você parou? E o rosto
Lembra o seu, aquele refletido na água.

John Ashbery

(tradução para o Alemão de Joachim Sartorius)

Sommer

*Da ist dieser Laut wie der Wind,
In den Ästen vergessend, was es ist, das niemand deuten kann.
Und da ist das ernüchternde „später“,
Wenn du bedenkst, was es dir einmal war, und du schriebst es auf.*

*Denn für den Augenblick ist der Schatten groß
Und kaum gesehen, geteilt in den Zweigen eines Baumes,
Den Bäumen eines Waldes, und so ist das Leben geteilt
Zwischen dir und mir und unter den anderen draußen.*

*Und die Phase des Lichtens
Folgt der Zeit des Bedenkens. Und plötzlich: zu sterben
Ist keine leichte oder niedrige oder billige Sache,
Nur ermüdend, die Hitze unerträglich.*

*Und auch die kleinen achtlosen Gebilde, unserer Phantasie aufgesetzt,
Aus dem, was wir taten: Sommer, die Kugel aus Tannennadeln,
Die losen Geschicke, die unserm Handeln dienen, mit flüchtigem Lächeln,
Und allzu genau ihrer Anweisung folgend -*

*Zu spät, sie nun aufzuhalten - und Winter, das Beben
Kalter Sterne an der Scheibe, es beschreibt mit großer Gebärde:
Dieser Zustand des Seins ist doch nicht so groß.
Sommer bedeutet Hinuntergehen wie auf steilen Stufen*

*Zu einem schmalen Sims über dem Wasser. Ist es das also,
Dieser eiserne Halt, diese vernunftvollen Verbote,
Oder war es dir ernst mit dem Ende? Und das Gesicht
ähneln dem deinen, dem im Spiegel des Wassers.*

Rolf Dieter Brinkmann

Sommer (Aus dem Amerikanischen)

*Da ist dieses Geräusch wie der Wind, fast total
vergessen in den Zweigen, seufzend
(oder sonstwas) „viel später“.*

*Ein weißer Lastwagen, der zwischen den Gebüsch
den Highway entlang fährt, gesehen mit einem Grashalm
zwischen den Zähnen, im Gras liegend.*

*Niemand kann das übersetzen. Was ein Ding bedeutet,
und was runtergeht, (eine Blaupause, eine Sache)
zum Träumen. Du setzt es ab.*

*Was die Zeit bedeutet, ist ein Signal.
Dreckige Erde, steh auf! Und kaum gesehen, geteilt
zwischen den verschiedenen Orten, die Bäume*

*eines Waldes, genauso aufgeteilt, abstrakt.
Zwischen dir und mir und zwischen allen dort
draußen ist diese Linie. Und die Phase der*

*Ausleuchtung (einige glänzende Tage) folgen.
Eine Reflexion, z. B. seinen eigenen
Körper zwischen den hellen Gestrüppen aus*

*den Augen zu verlieren. Und zu sterben, ist eine
billige Sache (wie eine Konstruktion). Das meint
wenig, während zu leben viel ist, die Hitze*

*unerträglich, das Wasserloch zu kalt. Und
das tropfende Harz, (ein Schlagler), die Zapfen
tropfender Tannen, Fantasien in weißen Turnschuhen,*

*das ist es, sobald du aufstehst, den
Grashalm ausspuckst und hinüber gehst.*

Rolf Dieter Brinkmann

Verão (do inglês americano).

Aí está esse ruído como o vento, quase totalmente
esquecido nos galhos, suspirando
(ou seja lá como for) "muito mais tarde".

Um caminho branco, que entre os arbustos
Passa pela auto-estrada, visto com um raminho de grama
Entre os dentes, deitado na grama.

Ninguém consegue traduzir isso. O que uma coisa significa,
e o que está por baixo (uma cianotipia,²² uma coisa)
para sonhar. Você a depõe.

O que o tempo significa é um sinal.
Terra imunda, levante-te! E vistas com dificuldade, divididas
entre os diferentes lugares, as árvores

²² Do alemão "Blaupause" ou cópia azul, que se refere a um processo, comum nos anos 1970, de "cópia fotográfica de desenhos, plantas, mapas etc. sobre papel tratado com sais de ferro, os quais se transformam, sob a ação da luz, em azul-da-prússia" (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro: Objetiva: 2001). Hoje "Blaupause" é tão incomum em alemão, como cianotipia em português, justamente por ter sido substituída por processos tecnológicos mais modernos. (N. T.)

de uma floresta, distribuídas exatamente da mesma forma, abstrata.
Entre você e eu e entre todos lá
fora há essa linha. E a fase da

iluminação (alguns dias brilhantes) seguem.²³
Uma reflexão, p.ex. o seu próprio corpo
no meio do matagal iluminado

a perder de vista. E morrer é uma
coisa barata (como uma construção). Significa
pouco, enquanto viver é muito, o calor

insuportável, o olho d'água frio demais. E
a resina gotejante, (um impacto), as pinhas
de abetos gotejantes, fantasias em tênis brancos,

é isso, tão logo você se levante,
cuspa o raminho de grama e passe para o outro lado.

Tradução de Fátima Vasco.

RODAPÉ

²³ O autor toma a liberdade poética de combinar o verbo ao atributo ("alguns dias brilhantes"), ou seja, usa o verbo no plural, apesar de o sujeito estar no singular ("a fase da iluminação"). Essa liberdade foi respeitada na tradução. (N. T.)