

VERDADE E POESIA EM T. S. ELIOT E JOHN ASHBERY

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos (UNESP)¹

Resumo: Modernidade e contemporaneidade são pensadas, por Vattimo em *O fim da história* como transformações dos conceitos de história e verdade, sendo que ao forte sentido histórico da modernidade e à sua concepção de arte como superação da crise do século XX, a contemporaneidade promove a dissolução da história no presente midiático e a disseminação do conceito de verdade em uma multiplicidade de experiências estéticas. Tentaremos pensar a questão da verdade e da poesia no poeta moderno T. S. Eliot e no contemporâneo John Ashbery e mostrar como em Eliot a poesia é a experiência que permite organizar a realidade sem sentido da urbe moderna em uma verdade da arte, enquanto em John Ashbery o caos do mundo já não pode ser organizado em qualquer estética que lhe dê sentido e a verdade já não existe senão como impossibilidade de apreensão e conhecimento do real.

Palavras-chave: Verdade; Poesia; Eliot; Ashbery; Heidegger

1. Poesia e Verdade

Podemos dizer que a relação da poesia com a questão da verdade tem sido, de Homero aos dias de hoje, uma das vertentes mais importantes da arte poética, seja de uma forma direta – como expressão de uma verdade oculta à linguagem e ao pensamento racionais – seja de forma indireta – como distanciamento estético de qualquer noção de verdade pelo seu elo atávico com diferentes formas de dominação. Também a crítica e teoria da poesia têm se dedicado, sobretudo a partir do século XVIII, a tentar deslindar em que medida e por quais caminhos a poesia proporciona a poetas e leitores um conhecimento de mundo diferenciado que avizinha lógica e imaginação. É sempre útil lembrar as palavras de Paul Valéry a este respeito:

[...] se o lógico nunca pudesse ser algo além do lógico, ele não seria e não poderia ser um lógico; e que se o outro (o poeta) nunca fosse algo além de poeta, sem a menor esperança de abstrair e de raciocinar, ele não deixaria atrás de si qualquer rastro poético. (Valéry, 1999. p. 197)

O pressuposto que me serve de orientação e que em grande parte norteia a pesquisa que ora desenvolvo é o de que a poesia, mais do que um objeto estético, é um modo de conhecimento no qual o pensamento racional que fundamenta o conhecimento tecnológico do mundo e da realidade se alia a um vislumbre de outros ângulos, veredas e frestas de outros possíveis mundos, diferentes mas muito próximos daquele que conhecemos e ao qual já nos acostumamos. Chamada por Benedito Nunes de “pensamento poético”, a junção entre o conhecimento do mundo como tal e a imaginação compatibiliza o estranho e o misterioso ao corriqueiro e banal, tornando possível uma experiência de mundo que reconduz a verdade de sua prepotência tecnocientífica de volta à sua origem, à sua essência como acontecimento.

A verdade não é uma característica de uma proposição conforme, enunciada por um “sujeito” relativamente a um “objeto” e que então

¹ Alcides Cardoso dos SANTOS, Doutor
Universidade Estadual Paulista – UNESP
Departamento de Letras Modernas
alcides@fclar.unesp.br

“vale” não se sabe em que âmbito; a verdade é o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura. Em seu âmbito se desenvolve, ex-pondo-se, todo o comportamento, toda a tomada de posição do homem. É por isso que o homem é ao modo da ek-sistência. (HEIDEGGER, 1979. p. 139)

Ao mesmo tempo em que possibilita o conhecimento do mundo, porém, a verdade como acontecimento também reafirma a precariedade e parcialidade deste mesmo conhecimento e é justamente este seu duplo caráter acionado pelo pensamento poético, afirma Heidegger, que garante a possibilidade da ciência (*Veritas est adaequatio intellectus ad rem*) tanto quanto da arte.

Parto, portanto, do pressuposto de que a poesia, como lugar do acontecimento da verdade (ou da verdade como acontecimento), se estabelece como forma privilegiada de experiência de mundo. Tal pressuposto se fundamenta no fato de no pensamento de Heidegger é a linguagem que fala pois, sendo a morada do ser e sendo o ser a denominação secular da filosofia para o incognoscível e inacessível, a linguagem é o mistério profundo que instiga o homem com um chamado, um apelo que não se localiza no racional ou no meramente emocional, mas em uma predisposição ou uma escuta que, mais que ouvir, pressente. É com a fala, característica e dom humano, que o homem responde ao chamado, constituindo os mundos históricos nos quais ciência e arte foram historicamente separados o alojados em campos opostos da existência humana. Porém, é na fala mesma que tem sido possível ao homem reaver-se com seu destino de ser da linguagem, por meio de uma fala que se descola do falar linguajeiro do dia-a-dia tanto quanto do falar da ciência para se aproximar de um dizer original, como explica novamente Heidegger:

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, fariamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema. (2003, p. 12)

Sendo a linguagem primariamente um horizonte histórico-existencial do homem tanto quanto um instrumento do logos ou da aesthesis, é nela que o mundo histórico se constitui como projeto e possibilidade, e tanto mais produtivas serão estas possibilidades quanto mais complexos forem os mecanismos de imbricamento entre imaginação e racionalidade ou, em outras palavras, entre poesia e pensamento, como podemos perceber nas reflexões de teóricos e artistas tão díspares quanto Leonardo Da Vinci, Paul Valéry e Haroldo de Campos, apenas para citar alguns nomes mais conhecidos. A ciência moderna também tem enfatizado bastante a existência do homem como possibilidade mais do que como realidade inquestionável, como atestam os desenvolvimentos da ciência moderna, que explodiram os limites do que historicamente se convencionou chamar de “real” e “verdadeiro” para fronteiras que só poderiam ter sido imaginadas, por estarem cabalmente fora dos limites da ciência e da razão.

A linguagem possibilita a fala humana que, por sua vez, torna possível a evolução da ciência e da técnica modernas como forma de conhecimento e exploração da natureza, num processo que descobre o “natural” ao mesmo tempo em que modernamente transforma este descobrimento em domínio e acumulação:

[...] o homem da idade da técnica vê-se desafiado, de forma especialmente incisiva, a comprometer-se com o desencobrimento.

Em primeiro lugar, ele lida com a natureza, enquanto o principal reservatório das reservas de energia. Em consequência, o comportamento dis-positivo do homem mostra-se, inicialmente, no aparecimento das ciências modernas da natureza. O seu modo de representação encara a natureza como um sistema operativo e calculável de forças. (HEIDEGGER, 2006^a. p. 24)

Por outro, é a linguagem que permite ao homem ter contato com o desconhecido e o mistério que jazem na natureza, na *physis* grega, fonte e fundo de toda existência e cultura humana. É na diferença do humano, na diferença irreduzível ao humano, que a natureza, como mistério insondável, instiga e desafia o conhecimento humano como diferença intraduzível entre o humano e o não humano (seu duplo indômito que a ficção européia e norte-americana oitocentista soube explorar tão bem). É na linguagem, então, berço e destino da humanidade, que a poesia se dá como experiência-limite (experiência dos limites), como fonte que abastece tanto a ciência quanto as artes, permitindo a afirmação histórica de suas diferenças ao mesmo tempo em que as mantém em sua proximidade essencial e original. É justamente por possibilitar a diferença entre ciência e arte ao tempo em que mantêm sua origem comum que Heidegger concebe a linguagem como essencialmente poética, isto é, como um dizer fundante e original que constitui o mundo histórico no qual o homem habita, isto é, a poesia “[...] é a capacidade fundamental do modo humano de habitar [...]” (2006^b. p. 179).

Podemos dizer, então, que a poesia, como acontecimento da linguagem que entremeia ao conhecimento do mundo o mistério e o segredo das fontes, possui a dupla função de dar ao homem a dimensão de seu mundo histórico, na forma de verdades científicas e racionais, bem como possibilitar sua ação transformadora nele por meio de ações e intervenções, como as mudanças políticas e transformações nas formas de pensar. Porém, o ponto fundamental que nos interessa ressaltar aqui é que as ações transformadoras do mundo só são possíveis por serem questionadoras das verdades estabelecidas ao longo da história. Tais questionamentos e transformações têm sua origem não somente na razão ou arte, mas no pensamento poético, um pensamento que possibilita ao homem compreender racionalmente seu mundo e, ao mesmo tempo, estabelecer outros possíveis caminhos para o pensamento, como explica Benedito Nunes:

Mas se este pensamento emergente é poético, ele também virá a furo na poesia e na arte, que teriam sido, em cada época [...] os irruptivos pontos de afloramento da mesma verdade olvidada na forma representacional de pensar. (1998. p. 95)

A modernidade instaurou um discurso duplo de crítica das formas estabelecidas de conhecimento e de transgressão dos limites convencionais da arte, demonstrando a destrutividade do saber científico e a acomodação institucional da arte ao mercado. Mas, se por um lado, este discurso crítico demonstrava já uma boa dose de niilismo e crítica às verdades históricas, tal como a idéia do ocidente como unidade coerente e progressiva, as vanguardas artísticas, por outro lado, também se propunham como um “modelo privilegiado de conhecimento do real”, pois a modernidade “...pode caracterizar-se, de fato, por ser dominada pela idéia da história do pensamento como uma ‘iluminação’ progressiva, que se desenvolve com base na apropriação e reapropriação cada vez mais plena dos ‘fundamentos’...” (VATTIMO, 2002. VI). Podemos dizer, com Vattimo, que “uma das mais difundidas e confiáveis visões da modernidade é a que a caracteriza como ‘a época da história’, em oposição à

mentalidade antiga, dominada por uma visão naturalista e cíclica do curso do mundo”, (2002, VIII), ou seja, a modernidade tinha a certeza de que a história seguiria seu curso como uma contínua superação (*aufklärung*) da precariedade do conhecimento humano. Em contraste, podemos perceber que a revolução da tecnologia da comunicação que caracteriza a contemporaneidade produziu uma mudança de paradigma que instaurou a simultaneidade e o presente como experiência de mundo única e atemporal. Não temos qualquer intenção de discutir as definições desta contemporaneidade – capitalismo tardio, modernidade líquida, hiper-realidade –, apenas nos interessa perceber que um dos sintomas desta mudança de paradigma é a dissolução do sentimento moderno de historicidade que acompanha a contemporaneidade, como explica Vattimo,

A contemporaneidade [...] é a época em que, enquanto, com o aperfeiçoamento dos instrumentos de coleta e transmissão da informação, seria possível realizar uma ‘história universal’, precisamente essa história se tornou impossível [...]

pois

[...] ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso de novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência. (VATTIMO, op. cit..XVI)

2. Verdade e história em Eliot e Ashbery

Em texto crítico bastante conhecido dos estudiosos de poesia, Eliot afirma que o “sentido histórico” da poesia (1989a) é a sua capacidade de, diante da derrocada da civilização no século XX unir pela arte o passado e o presente garantindo, assim, um porvir poético para a humanidade. Este sentido histórico, cultivado por Eliot em toda a sua poesia e bastante agudo em seu poema mais conhecido, “A terra desolada” (1922) nos permite pensar sua poesia como um vetor da modernidade, a denunciar a ruína cultural - cujo sintoma mais visível era a realidade pós I Guerra Mundial – e apontar caminhos poéticos para a tragédia moderna, como vemos neste trecho de “Gerontion” (1919), na tradução de Ivan Junqueira (ELIOT 1981, p. 78):

Após tanto saber, que perdão? Suponha agora
Que a história engendra muitos e ardilosos labirintos,
estratégicos
Corredores e saídas, que ela seduz com sussurrantes ambições,
Aliciando-nos com vaidades. Suponha agora
Que ela somente algo nos dá enquanto estamos distraídos
E, ao fazê-lo, com tal balbúrdia e controvérsia o oferta
Que a oferta esfaima o esfomeado. E dá tarde demais
Aquilo em que já não confias, se é que nisto ainda confiavas,
Uma recordação apenas, uma paixão revisitada. E dá cedo
demais
A frágeis mãos. O que pensado foi pode ser dispensado
Até que a rejeição faça medrar o medo. Suponha
Que nem medo nem audácia aqui nos salvem. Nosso heroísmo
Apadrinha vícios postiços. Nossos cínicos delitos
Impõem-nos altas virtudes. Estas lágrimas germinam

De uma árvore em que a ira frutifica.

O “tanto saber” que a civilização adquirira nas primeiras décadas do século XX tornava inaceitável e imperdoável a miséria humana que a guerra indiciava, mostrando que a história “seduz” e “[A]licia-nos com vaidades”, nos fazendo crer num falso progresso da humanidade. A (dura) verdade que a história poderia ensinar não é aprendida, e “esfaima o esfaimado”, pois tardiamente oferta o conhecimento, que mal surge e já se torna obsoleto diante da urgência novidadeira da modernidade. Esta verdade que a poesia de Eliot denuncia por obsoleta, se dá a uma humanidade que ainda não sabe dela tirar proveito, uma civilização que “nem medo nem audácia salvarão”, uma vez que esta civilização – os “vícios postiços” e os “cínicos delitos” que formam as nossas “altas virtudes” – tornara-se uma árvore que frutifica o ódio e a guerra.

Em seu retrato da ruína civilizatória do século XX o poema “A terra desolada” mostra a ruína não só da cultura, mas também do homem moderno, pois neste poema “a mente individual e a civilização estão à beira de um colapso”, como diz um crítico (Perkins 1976, p. 513). A desesperança modernista em um mundo que perdera sua coerência e unidade e que só produzira esterilidade e sofrimento é traduzida como fragmentação na arte, como tão bem mostraram as vanguardas artísticas do século XX. Na poesia modernista o uso de técnicas como a justaposição, a colagem e o discurso direto livre, somados à escolha de temas e imagens que constituíram a imagética e o imaginário da urbe moderna, produzindo um poema no qual “os sentidos são ambíguos, as emoções ambivalentes; (e) os fragmentos não formam um todo ordenado. O que o poema ilustra, no entanto, é que é precisamente esta a condição humana ...[...]” (Idem, Ibidem).

À desolação da “cidade irreal” moderna, da qual “as ninfas já partiram”, Eliot oferece aquilo que a história já não pode oferecer, possivelmente aquilo que os modernistas pensariam como a verdade da arte, uma verdade que não pode ser encontrada nem no desenvolvimento tecnológico e nem na arte institucionalmente aceita na modernidade, mas na crença de que:

Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo. A linguagem de Eliot recolhe esta dupla herança: despojos de palavras, fragmentos de verdades, o esplendor do Renascimento inglês aliado à miséria e aridez da urbe moderna. (PAZ 1990, p. 78. Tradução minha)

Em outro ensaio famoso, Eliot afirma sua crença no papel redentor da poesia para a humanidade:

[...] no decurso do tempo, ela (a poesia) produz uma diferença na fala, na sensibilidade, nas vidas de todos os integrantes de uma sociedade, de todos os membros de uma comunidade, de todo o povo, independentemente de que leiam ou apreciem poesia ou não [...] (1989b, p. 33-34)

É, portanto, a verdade da arte, em última instância que possibilita a Eliot – e aos modernistas de um modo geral – negar as formas estabelecidas de saber e as formas convencionais de arte, se propondo como uma superação artística da precariedade ou historicidade das chamadas “estruturas estáveis do ser” (VATTIMO, op. cit., VII).

Menos de 40 anos após a publicação de “A terra desolada”, John Ashbery surge no cenário poético norte-americano como a revelação da poesia norte-americana nos tempos de Guerra Fria. Denotando uma realidade já modulada pelos avanços do capitalismo midiático, sua poesia dá testemunho de uma experiência de mundo no qual as noções de sujeito, realidade e conhecimento são perpassadas por uma indústria da

informação que inviabiliza, aos olhos do poeta, qualquer possibilidade de conhecimento ou de verdade, em um processo que se assemelha ao caos, como diz um crítico (Perkins, p. 621. Tradução minha):

Nenhum princípio – seja de causa e efeito ou outro qualquer – governa o fluxo da experiência, que é mero acaso. Até mesmo falar de fluxo implica um grau mais alto de organização do que Ashbery pretende. Suas metáforas geralmente mostram a realidade ou a experiência como um continuum vazio, sem cor, sem fase, direção ou diferenciação, como o mar ou o céu.

Para o poeta, a realidade não é organizada e nossa experiência dela não pode trazer qualquer conhecimento que não seja ilusório e vão, assim como qualquer relato que se faça desta ilusão de realidade será caricato, sem que a esta caricatura corresponda um objeto que lhe possa servir de referência, num jogo de ilusões que um conhecido pensador já chamou de sociedade do espetáculo, como diz o poeta nestes versos de um de seus mais famosos poemas, “Auto-retrato num espelho convexo” (1975, na tradução de Viviana Bosi Concagh):

Parece um universo muito hostil
Mas como o princípio de cada coisa individual é
Hostil a todas as outras, e existe em detrimento delas
Como os filósofos já salientaram muitas vezes, ao menos
Esta coisa, o presente, mudo, indiviso,
Tem a justificativa da lógica, a qual
Neste caso, não é uma coisa má
Ou não seria, se a maneira de contar
Não se intrometesse de algum modo, deformando o resultado final
Numa caricatura de si mesma.

Não é nosso objetivo tentar estabelecer conclusões apressadas sobre a complexa poesia deste que é considerado por muitos o maior nome da poesia norte-americana da segunda metade do século XX. Sua dívida declarada para com o modernismo de Wallace Stevens não deixa dúvidas de que sua poesia estabelece um rico diálogo com a poesia de seus conterrâneos modernistas, como diria John Donne, “no man is an island, entire of itself”. Porém, se a uma primeira leitura o caráter fugidio e fragmentário do real que sua poesia exprime pode indicar um possível aprofundamento das questões modernistas em tempos de mass mídia – como pensaria Octavio Paz -, a consciência aguda de seu tempo que o poeta demonstra, seu “sentido histórico”, denota a ausência de qualquer coerência no mundo, nem mesmo a da arte, o que sugere uma ambiência contemporânea de sua poesia, como explica Marjorie Perloff:

Na consciência do poeta pós-moderno, os fragmentos da poesia anterior flutuam para a superfície, não para serem satirizados como, por exemplo, na poesia de Eliot, ou para tornar o passado contemporâneo com o presente como em Pound, mas como a “paródia vazia” que Friedric Jameson definiu como pastiche, ou seja, a mímica neutra que acontece quando não há mais uma norma para satirizar ou parodiar. (1990, p. 282, tradução minha)

Na perspectiva que adotamos da poesia como sintoma e agente, podemos perceber,

então, que duas diferenças parecem se delinear com alguma clareza entre a poesia modernista de Eliot e a poesia contemporânea de Ashbery. A “des-historicização da experiência” da contemporaneidade em contraste com o forte sentido histórico da modernidade parece ser uma primeira diferença que já é hoje consenso na crítica, como vimos até agora.

O outro ponto de divergência entre a poesia de Eliot e Ashbery que gostaríamos de destacar é o fato de que, diferentemente das vanguardas artísticas do modernismo, a poesia contemporânea de Ashbery não mais pensa a verdade da arte como a última salvaguarda da humanidade, assumindo “Que tudo é superfície. A superfície é o que está ali / E nada pode existir exceto o eu está ali.” (“Auto-retrato num espelho convexo”).

Não mais a intensidade poética de Eliot, Stevens ou Pound em contraceno com a fragmentação moderna, mas a profusão um tanto descoordenada de idéias e sensações que já não podem ser agrupadas nem por uma subjetividade ao estilo romântico e nem por uma poética afirmativa ao estilo modernista, como vemos neste trecho do poema “The skaters”, de 1962, no qual a metáfora de neve é usada para fazer referência à realidade e à impossibilidade de uma consciência ou conhecimento que dela poderíamos ter:

This, thus is a portion of the subject of this poem
Which is in the form of falling snow:
That is, the individual flakes are not essential to the
 importance of the whole becoming's becoming so much of a
 truism
That their importance is again called in question, to be
Denied further out, and again and again like this.
Hence, neither the importance of the individual flake,
Nor the importance of the whole impression of the storm,
 if it has any, is what it is,
But the rhythm of the series of repeated jumps, from
 abstract into positive and back to a slightly less
 diluted abstract.

Mild effect are the result.

Esta, portanto, é uma parte do assunto deste poema
Que vem na forma de neve caindo:
Isto é, os flocos individualmente não são essenciais à
 importância do todo se tornando quase um truísmo
A ter sua importância novamente questionada, e ser
 negada adiante, e assim repetidamente.
Então, nem a importância do floco individual,
Nem a importância da impressão geral da tempestade,
 se alguma houver, é o que é,
Mas o ritmo da série de saltos repetidos, do
 abstrato ao positivo e de volta a um abstrato
 ligeiramente menos diluído.

Efeitos suaves são o resultado.

(ASHBERY, 1988, p. 39, tradução minha)

3. A verdade da poesia

Para além do truísmo de mostrar que existem diferenças entre a poesia de Eliot e Ashbery, nos interessou aqui mostrar, como parte de um projeto maior que investiga as relações entre poesia e filosofia, o modo como estas relações se dão, sobretudo por meio destes dois conceitos tão importantes à poesia e à filosofia, como história e verdade. A partir da concepção da poesia como forma de pensamento que alia o estético ao lógico, nos interessou perceber como a poesia de Eliot sintetiza muito das relações da arte moderna com o mundo e a verdade, da mesma forma que a poesia de Ashbery responde a um mundo midiático de simultaneidades no qual a realidade foi substituída pelo simulacro, para usar o vocabulário de Baudrillard.

A poesia, o dizer primordial que por um processo de diferenciação se materializa em língua para poder ser, então, plasmada em poema, é o contato entre o mundo/realidade e o mistério/desconhecido. Como canal que amplifica a língua de um povo – como acredita Eliot – a poesia traz em seu acontecimento a interlocução entre as verdades históricas e os achados poéticos, fazendo ressoar os mundos possíveis e os imaginados. O poema, esta “experiência *pensante* com a linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p.146), é justamente o acontecimento sempre inaugural que permite ao homem se surpreender e se espantar, não somente com o mistério inolvidável que a poesia aciona, mas também com o banal e o corriqueiro das vidas cotidianas. É o espanto, a surpresa que nos fazem pensar e repensar o simples e o complexo do mundo e que possibilitam a este pensamento (poético) expandir as verdades da ciência e da razão para além de seus limites, o que, em última instância, torna o progresso científico e racional possíveis, isto é, sem o espanto não haveria questionamento e não haveria progresso.

O poema, como acontecimento da verdade, é a experiência que permite ao poeta e ao leitor entender, compreender poeticamente seu tempo, sendo, assim, um vetor e um transformador de seu mundo.

T. S. Eliot e John Ashbery, como poetas de grande capacidade lógica e imaginativa, pensaram poeticamente seu tempo, o primeiro reagindo à aridez da guerra e à desesperança na civilização com a arte vanguardista, a maior contribuição artística dos modernistas; o segundo, poetizando em um tempo em que pensamento e arte, já fortemente privados de autonomia frente aos mass media, já não são mais possibilidades redentoras da humanidade. Face a dilemas diferentes, relativos a mundos históricos diferentes, estes dois poetas trasladaram o pensamento poético em poemas que nos ajudam a manter nossa capacidade de espanto e de pensamento, independentemente de nossa vontade ou consciência da linguagem, diria Heidegger, e independente de gostarmos ou não de poesia, diria Eliot, pois a poesia se manterá sempre como o acontecimento da verdade pelo qual nós sempre existiremos.

Gostaria de finalizar com um trecho de um poema de T. S. Eliot que sintetiza, pelo seu caráter mais meditativo, muito do que temos dito sobre poesia e verdade. O poema do qual extraímos o trecho que segue é “East Coker”, um dos *Quatro Quartetos*, poemas escritos em 1943 (1981, p. 207):

Em meu princípio está meu fim. Umas após outras
As casas se levantam e tombam, desmoronam, são ampliadas,
Removidas, destruídas, restauradas, ou em seu lugar
Irrompe um campo aberto, uma usina ou um atalho.

Velhas pedras para novas construções, velhos lenhos para novas
chamas,
Velhas chamas em cinzas convertidas, e cinzas sobre a terra semeadas,
Terra agora feita carne, pele e fezes,
Ossos de homens e bestas, trigais e folhas.
As casas vivem e morrem: há um tempo para construir
E um tempo para viver e conceber
E um tempo para o vento estilhaçar as trêmulas vidraças
E sacudir o lambril onde vagueia o rato silvestre
E sacudir as tapeçarias em farrapos tecidas com a silente legenda.

Referências bibliográficas

ASHBERY, John. “The skaters” In *Rivers and Mountains*. 3rd. Printing. New York: Eco Press, 1988 [1962]

CONCAGH, Viviana Bosi. *John Ashbery: um módulo para o vento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual” In *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989a.

_____. *Poesia*. Tradução, Introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. “A função social da poesia” In *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989b.

HEIDEGGER, Martin. “Sobre a essência da verdade” In *Conferências e escritos filosóficos / Martin Heidegger*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. “A essência da linguagem” In *A caminho da linguagem*. Petrópolis: RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. “A questão da técnica” In *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006a.

_____. “...poeticamente o homem habita...” In *Ensaio e conferências* Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006b.

NUNES, Benedito. “Poesia e pensamento abstrato” In *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. *El arco y La Lira*. El poema. La revelación poética. Poesia e Historia. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PERKINS, David. *A History of Modern Poetry*. From the 1890s to the High Modernist Mode. Harvard: Harvard University Press, 1976.

PERLOFF, Marjorie. “Barthes, Ashbery, and the Zero Degree of Genre” In *Poetic*

Licence: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric. Illinois: Northwestern University Press, 1990.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato” In *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.