



**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem**

André Luís Moraes

Sentido e modernidade na poesia de Wallace Stevens

Campinas, dezembro de 2012

André Luís Moraes

Sentido e modernidade na poesia de Wallace Stevens

Trabalho apresentado ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas como requisito
para o cumprimento da disciplina Monografia II (TL-909 G) da
grade curricular do curso de graduação em Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akceruld Durão

Campinas, 2011

Para Aline Leonel

Ao IEL

Resumo

A profusão dos jogos linguísticos e a resistência à interpretação são marcas da poesia de Wallace Stevens. Nesta monografia, são propostas leituras cerradas de poemas do autor modernista norte-americano, explorando-se as possibilidades de expansão de sentido dos seus jogos de forma, buscando-se identificar na tessitura construtiva dos poemas figurações da modernidade histórica. É apresentada uma interpretação para os poemas ditos de inverno de Stevens.

Palavras-chave: Wallace Stevens; Poesia Moderna; Modernismo Norte-Americano.

Abstract

Wallace Stevens's poetry is widely recognized for its linguistic ingenuousness and, equally, its several hermeneutic difficulties. This paper proceeds to closed readings of a few strategically chosen compositions of the modernist author – with particular interest in the so-called “winter poems” –, exploring the meaning possibilities of their formal plays – and, in a second moment, seeking to identify the power of coercion of the historical modernity in the very constructive traits of the poems under scrutiny.

Key-words: Wallace Stevens; Modern Poetry; North-American Modernism.

Sumário

1. <i>Serio ludere</i>	1
2. Os poemas de inverno	2
3. O sublime, horas e lugares exclusivos	29
4. Olhos benignos	41
5. “Elephant’s ear”: o crisântemo rasgado	52
6. Bibliografia	56
7. Apêndice: uma tradução	57

1. *Serio ludere*

Esta monografia proporá leituras cerradas da poesia de Wallace Stevens – articulando com as soluções de sentido flagradas as forças de pressão da modernidade consolidada.

No intuito de serem esclarecidos os pressupostos da metodologia adotada aqui, pontuamos os seus princípios orientadores, comentados abaixo¹.

- 1°. As coincidências formais internas – ou a dessemelhança estratégica – de um poema são nós de condensação de sentido privilegiados. A crítica que os identifica e acolhe o seu ímpeto de explosão – o desejo latente da paronomásia, do anagrama, da estratégica variação rítmica em comunicar e expandir a sua cifrada significação para todo o poema – obedece ao desejo mais íntimo da obra e comparte da sua natureza irredutivelmente operacional, consubstancialmente lúdica.
- 2°. É hipótese, aqui, que a poesia de Wallace Stevens, a despeito da freqüente acusação de escapismo, de regozijar-se, por exemplo, na figuração do pormenor decorativo de usufruto privado da alta burguesia – este, um tópos literal de representação, sem sedimentação rígida de sentido, em relação ao qual, portanto, nada haveria a obstar –, é constitutivamente tensionada por uma relação com a modernidade histórica que varia profundamente – tanto em um único dos livros de Stevens quanto ao longo da sua carreira – sem jamais lograr uma solução de conforto. Por “constitutivamente tensionada”, entende-se, neste estudo, a poesia que cristaliza, formalmente, a própria cisão que a perpassa. Por “modernidade histórica”, a consolidação do modo de vida burguês e o recrudescimento do desencantamento do mundo com a ascendência da técnica. Por “solução de conforto”, a definição de uma poética que não oscilasse permanentemente entre, de um lado, a figuração da desesperança mais profunda e, de outro, a crença poética tardia na “ficção suprema”. Stevens oscila entre uma e outra solução poética – assim como a sua poesia muda segundo as suas figurações de estações do ano.
- 3°. Em razão do método que aqui foi escolhido – leituras intensivas, realizadas com minúcia e maior detença –, não estudaremos os poemas longos de Stevens –

¹ “When I hear about formalism, I want to have a definition, and I want to know whether the author is distinguishing between the use of forms and the *-ism* in a given formalism.” (COOK 1998, p. 4)

perdendo-se, então, muitos e importantíssimos aspectos da sua poética – o verão, “supreme fiction”, “major man”, “naked man”, “first idea”, dentre outros. Creio, ainda assim, que o recorte decidido aqui seja bastante significativo, e os resultados alcançados, extensíveis a toda a obra poética de Stevens.

Expostos esses princípios, passemos ao estudo direto das composições. Na seção seguinte desta monografia, procuraremos compor uma interpretação para os poemas de inverno de Stevens – e, dentre eles, com maior destaque, “The Snow Man” –, acumulando os achados obtidos diretamente das interpretações dos poemas selecionados.

2. Os poemas de inverno

Nem todos os poemas desta seção pertencem ao *corpus* do inverno stevensiano. Porque, contudo, essas “composições extra-invernais” trazem consigo, destacados, importantes aspectos que compartilham com os poemas de inverno, a sua inclusão neste capítulo torna-se válida. Este é o caso do poema que se estuda a seguir.

“Stars at Tallapoosa” pertence à obra de estréia de Stevens, *Harmonium* (1923). O interesse por este poema, aqui, justifica-se pela sua alta densidade de invenção formal, e porque enuncia uma relação de tensão e instabilidade com a modernidade histórica. A leitura que se seguirá será a mais pausada desta monografia, prosseguindo quase verso a verso.

Stars at Tallapoosa

The lines are straight and swift between the stars.	1
The night is not the cradle that they cry,	
The criers, undulating the deep-oceaned phrase.	
The lines are much too dark and much too sharp.	
The mind herein attains simplicity,	5
There is no moon, no single, silvered leaf.	
The body is no body to be seen	
But is an eye that studies its black lid.	
Let these be your delight, secretive hunter,	9
Wading the sea-lines, moist and ever-mingling,	
Mounting the earth-lines, long and lax, lethargic.	
These lines are swift and fall without diverging.	

lítico sofre deslocamento do seu foco discursivo: as reflexões pertenceriam a outro que não o sujeito lírico; elas pertenceriam à personagem de que se fala, o “caçador secreto” (“Let these [os referentes dos versos anteriores] be **your** delight”, e não *Let these be **my** delight*).

Haveria, dessa forma, duas alternativas de leitura: (1ª) ou se faz coincidir o sujeito lírico, a quem se atribui, ficcionalmente, o discurso, com o sujeito que experimenta aquilo sobre que se escreve; (2ª) ou esses sujeitos são diferenciados, e as primeiras estrofes do poema são lidas como incursões de onisciência do sujeito lírico na consciência daquele de que ele, o sujeito lírico, fala (daqui adiante, simplificada, a segunda pessoa do poema). Veremos que o desenvolvimento ulterior do poema somente pode sustentar a segunda hipótese².

O terceiro e o quarto verso referenciam poema de Walt Whitman (COOK 2007, p. 65) e criam oposição de sentido entre, de um lado, a visão de mundo da segunda pessoa – a simplicidade em oposição à sinuosidade, a abstração intelectual em oposição ao sentimento (“The mind here attains simplicity”, “The night is not cradle that they cry”) – e, de outro, o programa estético romântico – de que a menção a Whitman é a metonímia.

Os versos são síntese da exaustão do romantismo. Eles ironizam, a meio-tom, a pretensa harmonia da imaginação individual, pura, não contaminada pelo comércio social, com as potências elementais da natureza, a inflação retórica da dicção romântica (“the deep-oceaned phrase”). A negação do romantismo é reiterada no sexto verso (“There is no moon, no single, silvered leaf”). Neste verso, no entanto, porque a lua é metáfora privilegiada, quase imediata, das próprias potências da imaginação na poesia de Stevens³, a recusa torna-se mais radical: é como se a escrita poética que o poema neste instante atualiza anunciasse-se a si própria como o negativo da sensibilidade romântica.

Até o décimo sétimo verso, o poema enuncia, no lugar da sensibilidade romântica, uma inteligência que pode ser definida, simultaneamente, como ascética e apolínea. Do ascetismo, há o verso: “Their pleasure that is all-bright edged and cold.”

² Helen Vendler insiste em que Stevens, quando diz “we”, “one”, “he”, “she”, quer dizer, na verdade, *I*. Não creio, contudo, que seja este o presente caso.

³ A substituição metafórica é extraída da seguinte fórmula comparativa: a lua recupera parte da luz do sol para a terra (tríade sol, lua, terra), assim como a poesia reverbera a vida (tríade vida, poesia, homem) (BLOOM, 1963, pp. 76-95).

Ou seja, trata-se de um prazer que não é dissoluto, que é contido e confinante. Do apolinismo, as linhas metamorfoseadas em flechas no verso “A sheaf of arrows flying straight” são alusões diretas ao arqueiro Apolo.

O sentido declarativo dos versos figura a inteligência abstratora da segunda pessoa do poema, o secreto caçador de simetrias, que estrutura racionalmente o seu campo de percepções. A segunda pessoa do poema deseja mapear o mundo conforme geometrias e linhas, e a variedade natural da paisagem, a sua minúcia delicada e irreduzível, não é habitada (“The melon-flower nor dew nor web of either / Is like to these”, “Their pleasure that is all brigh-edged and cold”).

O olho, aqui, não é mais o órgão do contato e confluência da mutabilidade sempre original da natureza – mas o signo do olhar interno, sensorialmente cego, da recomposição intelectualizada do meio exterior (“an eye that studies its black lid”). O corpo, cujas pulsões a estética romântica buscava integrar às suas criações, desaparece, cedendo lugar às faculdades intelectivas, onipresentes, ao pensamento objetivante, abstrato e impessoal da ciência (“The body is no body [nobody] to be seen”). O verso é uma alusão à fundamentação cartesiana, racional, do espírito e a sua correspondente negligência das pulsões corporais.

No entanto, como é característico da dicção hesitante – por vezes, mesmo, autodepreciativa – da poesia de Stevens (“Or, if not arrows”)⁴, os três últimos versos do poema marcam uma quebra na confiança em que essa nova sensibilidade, racional, apolínea, seja, com efeito, radicalmente diferente da hoje arruinada estética romântica, que essa nova inteligência possa salvar-se do fracasso e dissolução. As linhas, antes adensadas, sublimadas à concreção tátil, fálica, de flechas, são, agora, rarefeitas à intangibilidade de meras inclinações da vontade. A auto-suficiência, a assertividade dura e fria das flechas-pensamentos, desmancha-se. Elas permaneçam, talvez, somente como ímpetos imperfeitos da consciência (“nimblest motions”), formas vestigiais de volições irrealizadas, cujo valor remanescente e deflacionado seria o de testemunharem, ainda que timidamente, as grandes expansões das já perdidas (“And the lost vehemence the midnights hold”) sensibilidades originais (“Making recoveries of young nakedness”).

⁴ VENDLER, 1969, pp. 13-37.

Sinais dessa dissolução já figuram antes no poema, renunciando-se a erosão da forma contranatural do desenho ascético e puramente intelectual pelo assédio do devir, pela essência inelutavelmente ciclótica do desejo: este último investe e transfigura à saciedade as formas da sua predileção, para, depois que exauridas, abandoná-las. (Os estudos de Helen Vendler fundamentam este parágrafo.)

Na terceira estrofe, subordinações sintáticas, variações rítmicas estratégicas, rimas internas e outras homofonias tornam a tessitura sonora dos versos exuberantes, luxuriosas (“**Wading the sea-lines, moist and ever-mingling, / Mounting the earth-lines, long and lax, lethargic**”). Não há, pois, “simplicidades” na linguagem.

Mesmo os versos cujos sentidos enunciativos expressam recusas da estética romântica contêm complexidades imagísticas, conceituais e sonoras que acabam por corroer, desde o seu interior, a propalada suficiência do projeto de austeridade ascética e abstração do caçador de geometrias. Em, por exemplo, “There is no moon, no single, silvered leaf”, a imagem da folha prateada ao luar, solitária, sugere mais nostalgia que confiança no que remanesce à imaginação⁵. Também o décimo verso [tônicas em negrito] “**Wading the [dátilo] sea-lines [troqueu], [cesura] moist and [troqueu] ever-mingling [dois troqueus]**” é, afinal, uma frase-linha “fundo-oceânica”, com a sua acentuação tônica descendente – como se obedecesse ao apelo atrativo do fundo do mar, ao desejo de dissolução e morte que é tantas vezes pervasivo ao movimento romântico – e a marcante a aliteração oclusiva em /m/ – que atrasa a velocidade do verso.

O décimo terceiro verso e o sintagma que o complementa no verso seguinte (“The melon-flower nor dew nor web of either / Is like these”) trazem consigo muitas implicações interpretativas e precisam ser estudados separadamente. O fragmento referencia os aspectos da percepção que não podem absorvidos sem perdas pelo pensamento abstrato: identidades naturais delicadas, que não podem ser reduzidas tão-somente aos desenhos dos seus contornos. Essas coisas e seres estão, também, à margem do sistema de fungibilidade universal do capitalismo: eles valem por si mesmos, não possuem valor de troca. Apenas na percepção forçada e iludida do caçador

⁵ A folha arrancada é uma metáfora favorita da poesia de Stevens, correspondendo, o mais das vezes, ao isolamento dos homens na sociedade moderna, à falta de laços de solidariedade, comunitários, efetivos entre os homens. Por exemplo: “Domination of Black”; “The Course of a Particular” (“Today the leaves cry, hanging on branches swept by wind”, “And being part is an exertion that declines”).

secreto as formas abstratas e as realidades sensíveis poderiam coincidir: “But [just] in yourself is like”.

Quanto aos elementos enumerados no fragmento – “mellon-flower”, “dew”, “web” –, poderíamos lançar, a princípio, as correspondências seguintes: a “flor”, a poesia; o “orvalho”, a apreensão auroral do mundo; a “teia da aranha”, a estruturação cognitiva do mundo segundo uma perspectiva individual. (Sobre o signo da teia de aranha na poesia de Stevens, ele será, adiante, no poema “Tattoo”, estudado com mais detença.) Essas correspondências, contudo, são empobrecedoras, porquanto o poema interessa-se pelo que os elementos enumerados possuem de particular e sensorialmente próprio – e não como portadores de idéias (de abstrações!).

O décimo terceiro verso é composto por dois pares de palavras quase anagramáticas: *melon, flower; dew, web*. Neste último par, forma-se, na verdade, quase um reflexo de espelho: *dew | web*. São outras duplicações na linha: a palavra *nor*; a linha inicia-se com *The* e termina com *ther*, de *either*. E, se forçarmos um pouco a nota, também o *m* de *melon* e o *w* de *flower* são reflexos invertidos. Portanto, o décimo terceiro verso tem, por princípio construtivo, uma geometricidade que é, ao mesmo tempo, visual e sonora⁶. (O título do poema já antecipava os jogos geométricos do décimo terceiro verso e seu complemento: em “Stars at Tallapoosa”, as repetições das letras .)

Entretanto, a geometria que o jogo dos significantes desenha é diferente daquela que o olhar ascético, apolíneo, busca (“Is [not] like these”). O brusco *enjambement*, separando sujeito (décimo terceiro verso) e predicado (décimo quarto), metaforiza, igualmente, a quebra das flechas-linhas, a ruptura do pensamento apolíneo.

Procurar-se-á, abaixo, compor uma interpretação integral do poema. Vimos, resumidamente, que: o sujeito lírico escreve o poema de uma visão sensível do mundo que se define como ascética, abstratora, oposta ao romantismo; essa visão de mundo não

⁶ Uma consideração extemporânea, que eu devo à também estudante de Estudos Literários Aline Leonel: o título do poema já antecipava os jogos de simetria do excerto aqui estudado. Além das repetições das letras *s, t, a, l, o*, a cadeia de inversões que transmite, espelhando-os alternadamente, os fragmentos *ta/at* (**Stars at Tallapoosa**) obedece aos mesmos procedimentos construtivos do décimo terceiro verso. A presença desse mesmo jogo de espelhamentos e geometrias no título do poema – na expressão que o nomeia, que responde por ele – fortalece a hipótese de que o décimo terceiro verso seja, com efeito, a figuração metonímica da própria poesia.

se realiza perfeitamente: ela é assediada e sub-repticiamente erodida – o mar como metáfora do inconsciente e das forças imaginativas, a modular e desviar os desenhos compostos pela segunda pessoa do poema –; ao cabo, o projeto de um olhar que fosse capaz de esquadrihar apolineamente todas as paisagens – mar, montanhas, estrelas (céu) – revelar-se-á, também, outra consciência perecível, histórica.

Aquilo que, antes, fora aqui denominado de pensamento abstrator, apolíneo e ascético, pode, agora, ser interpretado mais profundamente. Pois esse “olhar abstrator”, que tudo nivela e generaliza; que busca anular o que é inalienável em cada ser ou coisa; que se mobiliza pelo desejo de conquista dos espaços – e mercados –; que, enfim, procura extinguir as singularidades que não se subsumem ao proveito econômico, é a racionalidade que emerge e se amalgama com o sistema de trocas universais do capitalismo: a racionalidade técnico-científica. Da ascendência do pensamento científico resultará o progressivo desencantamento do mundo, o seu mapeamento gradativo segundo os modelos da matemática – as suas linhas e geometrias abstratas.

A partir da interpretação acima, o décimo terceiro verso e o sintagma que o complementa podem ser, afinal, decifrados. O fragmento procura abranger tudo o que restou da colonização do mundo pela racionalidade técnica. Em apenas um verso e meio, lêem-se tanto a representação denotativa das identidades que não se permitem absorver pelo sistema de trocas universais do capitalismo – a flor, o orvalho, a teia de aranha –, quanto, configurada na engenhosa geometria do fragmento – seus espelhamentos e ressonâncias –, a materialidade da poesia enquanto jogo auto-referente e sem utilidade econômica. Há, no fragmento, portanto: (1º) a irredutibilidade da identidade integral do objeto à generalidade da técnica – sentido representativo do excerto –; (2º) a construção de um conjunto de geometrias e ressonâncias que metaforizam a racionalidade poética, tornando-se o fragmento uma metonímia da própria poesia – sentido figurado, poético, do excerto. O espaço para a referência à poesia no poema é restritíssimo – assim como, na modernidade histórica, a poesia está acossada e socialmente desvalorizada.

O poema acena, ao seu término, com o estiolamento dessa apreensão sem lacunas, esterilizante, completamente racionalizada do mundo. As flechas são dessubstanciadas, desnudadas, reduzidas à sua natureza essencial de desejo. Elas são “gestos sem forma”. (“Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion”, *The Hollow Men*, Eliot.)

Impulsos que, no que concernem à modernidade histórica, situam-se em pólos antagônicos disputam os sentidos do poema, cindindo-o. A composição é fascinada pela simplicidade racional, elegantemente construída, expurgada de erros, dúvidas. Ela, em sua maior parte, diligencia mimetizar as calmas simetrias que enuncia. Entretanto, ela, ao mesmo tempo, percebe a falácia e o fracasso inevitável dessa sensibilidade que, afinal, é cega à diferença e aprisiona a plena imaginação. O poema é perpassado por esse enfrentamento, que ele interioriza e dá a conhecer através das suas coalescências de forma e sentido. Não é preciso, pois, buscar fora do que já está em “Stars at Tallapoosa”.

Ainda a respeito das relações da poesia de Stevens com a herança literária, vale o estudo do poema que se segue.

The Worms at Heaven's Gate

Out of the tomb, we bring Badroulbador,	1
Within our bellies, we her chariot.	
Here is an eye. And here are, one by one,	
The lashes of that eye and its white lid.	4
Here is the cheek on which that lid declined,	
And, finger after finger, here, the hand,	
The genius of that cheek. Here are the lips,	
The bundle of the body and the feet.	7
.....	
Out of the tomb we bring Badroulbador.	

Títulos, na poesia de Stevens, nunca são acessórios, epidérmicos, meras observâncias da convenção de intitular. Eles suprem chaves de leituras necessárias, definindo situações (“Floral Decorations for Bananas”); lançando auto-ironias (“Like Decorations on a Nigger Cemetery”, as *Anecdotes*); apresentando personagens (“Plot against the Giant”, “The Bed of Old John Zeller”); realizando comentários metalingüísticos (“Notes toward a Supreme Fiction”).

Essa complementação de sentido entre o título e o corpo do poema supre os vazios os quais, de outra forma, ficariam sem solução, adensando-se a obscuridade do

texto até a eventual impossibilidade da sua compreensão. “The poem must resist the intelligence / Almost successfully.” Este é o caso de “Worms at Heaven’s Gate”.

Os vermes são o sujeito lírico do poema; eles se alimentam do cadáver de Badroulbador, “the most beautiful woman in the world in the *Arabian Nights*” (Cook, p. 53), arrastando-se da cova da princesa para a superfície, até as “portas do paraíso”.

Um estudo comparado do poema seria associá-lo a outras composições de *Harmonium*, por exemplo, em que cadáveres figuram ou são imaginados – “The Jack-Rabbit”, “The Emperor of Ice-Cream”. Pode-se interpretá-lo, contudo, de outra maneira, mais profícua.

É notável que mesmo Eleanor Cook, uma leitora competantíssima de Stevens, haja incorrido no erro seguinte: “The eight imabic pentameter are followed by a full line elipsis, which indicates a long pause, then by a single line repeting line 1” (Cook, p. 53). Mas perceba-se: o último verso não é uma repetição do primeiro: no último, falta a vírgula que sucede “[o]ut of tomb”, marcando o hipérbato. Porque, em toda a linguagem poética⁷, a menor articulação formal deve ser necessária e imantada de sentido, o contraste enseja uma via de entrada o poema.

O nome de Badroulbador é poeticamente exuberante: aliterado em /b/, /d/, assonante em /a/, /u/, pode ser dividido em duas metades quase anagramáticas. Ele representa a espécie de sonoridade que é tantas vezes o objeto de busca da poesia stevensiana (recorde-se “Stars at Tallapoosa”). O nome da princesa incorpora a “vulgaridade essencial” (“essential gaudiness”, Stevens) da poesia e é metonímia da sua linguagem. A característica de tratar-se de uma personagem feminina, bela, concorre, também, para a inferência acima.

Os vermes, assim, corresponderiam à personificação do poeta moderno, e sua alimentação detritívora, à transformação da herança literária. Trata-se, certamente, da incorporação, pelo poema, de uma visão rebaixada – “profanada”, como diria Siscar (ver nota adiante) – da poesia. Segundo essa correspondência, então, a ausência da

⁷ Afirmação que, sem dúvida, ainda é mais pertinente para Stevens: “‘The stream of consciousness is individual; the stream of life is total. Or, the stream of consciousness is individual, the stream of life, total’ (...). Stevens realizes, in the second of these two sentences, that the two phenomena are not parallel, as the first sentence implies. Rather, the second phenomenon incorporates the first. The aphorism, corrected, reflects Stevens’s fastidiousness of phrasing, in the light of which no examination of his language, even of his punctuation, can be too minute.” (Vendler 1984, p. 83).

vírgula no último verso poderia ser assim esclarecida: não caberia, pois, como na primeira linha, segregar “we” de uma herança literária que, embora inatual (“tomb”), provê matéria de transformação e atualização – os vermes alimentados, a modernidade literária.

A ordem segundo a qual as partes do corpo aparecem no poema corresponde, salvo o sexto verso, à sua disposição na figura humana: Badroulbador, na página, está em pé: sua cabeça, no alto da página; os pés, no penúltimo verso. Esta, também, é a seqüência segundo a qual os vermes devoram Badroulbador: de cima para baixo. A ressurgência dos vermes na superfície torna-se, então, ambivalente: ao terminarem de comer o cadáver da princesa, os vermes estão na barra da página, aos pés – do que deles sobrou – de Badroulbador.

Essa metaforização algo despiciente da literatura e dos poetas modernos, retratados, respectivamente, como um cadáver e vermes, é consoante com a dicção autodepreciativa de Stevens.

“The Worms at Heaven’s Gate” aponta para um nó central da poética de Stevens: o que pode remanescer – e de que maneira – da tradição literária. Essa questão era pervasiva e geral a toda a lírica moderna, e vale reproduzir, aqui, fragmento do célebre ensaio de Eliot.

“It [tradition] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. (...) His significance [of a given poet], his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them.” (Eliot, “Tradition and the individual talent”)

Será pertinente reproduzir, também, excerto de “Em memória de Einchendorff”, de Adorno (ADORNO, 2003).

“Eles [os grandes vanguardistas] entendiam a si mesmos como executores da vontade secreta da tradição que rompiam. O contemporâneo não seria o agora intemporal, mas sim o agora saturado com a força do ontem, que não precisaria, portanto, ser idolatrado.”

Stevens, como os seus contemporâneos Eliot e Pound, como Adorno, acredita na necessidade de o vanguardista conhecer eximamente os seus predecessores para que, assim – e somente assim –, possa superar a tradição que deles resultou.

Assim sendo, conhecendo a tradição – dela nutrida –, o poeta pode com ela romper. Como o trovador (*troubadour*: aquele que encontra, inova), o grande poeta moderno logra recompor a beleza – Badroulbadour (*troubadour*) rediviva.

O poema abaixo, “The Wind Shifts”, está, também, em *Harmonium*. Sua escolha ficará a seguir evidente.

The Wind Shifts

This is how the wind shifts: 1
Like the thoughts of an old human,
Who still thinks eagerly
And despairingly.
The wind shifts like this:
Like a human without illusions, 6
Who still feels irrational things within her.
The wind shifts like this:
Like humans approaching proudly,
Like humans approaching angrily.
This is how the wind shifts: 10
Like a human, heavy and heavy,
Who does not care.

Variações métricas bruscas, tais quais as acima, não são frequentes na poesia de Stevens, que prefere o arranjo homogêneo dos versos na página. A sua silhueta singular converte o poema – a apreensão da sua forma visual completa – em um significante, cujo significado associado é o sentido integral da composição: o vento muda assim como as pessoas mudam – assim como variam, rítmica e visualmente, as linhas do poema.

A partir deste comentário, fixe-se a seguinte aproximação analógica – e que adiante ensejará uma chave de interpretação pontual para uma variação de estilo de “The Snow Man” –: os pensamentos de uma pessoa são como o vento que varia.

Será estudada, a seguir, uma forma comum a muitos poemas de Stevens, que são estruturados como à maneira de dípticos: nesses poemas, a composição é cindida em duas metades, sem integração semântica ou homogeneidade estilística entre as partes. Propor-se-á, aqui, que essa seja, igualmente, a forma estruturante do poema “The Snow Man”.

The Emperor of Ice-Cream

Call the roller of big cigars,	1
The muscular one, and bid him whip	
In kitchen cups concupiscent curds.	
Let the wenches dawdle in such dress	4
As they are used to wear, and let the boys	
Bring flowers in last month's newspapers.	
Let be be finale of seem.	7
The only emperor is the emperor of ice-cream.	
Take from the dresser of deal,	9
Lacking the three glass knobs, that sheet	
On which she embroidered fantails once	
And spread it so as to cover her face.	11
If her horny feet protrude, they come	
To show how cold she is, and dumb.	
Let the lamp affix its beam.	14
The only emperor is the emperor of ice-cream.	

As alusões sexuais grassam, também, na primeira estrofe. Ela figura um homem musculoso, que trabalha como enrolador de charutos – um ícone fálico. Ele bate, valendo-se, imaginamos, de um instrumento de forma igualmente fálica, caldos – aos quais associamos a fluidos do sexo. Mulheres nos seus vestidos vagam para lá e para cá – outros versos sonoramente exuberantes –, há flores e garotos zanzando como abelhas polinizadoras.

Caminhando, na casa, para um de seus cômodos posteriores – um quarto, talvez –, o visitante depara, ali, com a vizinha morta, estendida na cama, mal coberta. Sons duros, linguodentais (“**Take from the dresser of deal**”), são os índices sensoriais de uma descontinuidade áspera, cuja transição foi realizada sem nuances ou integrações, a seco. A vida sensual, a juventude, ficou para trás – na primeira estrofe –; aqui, resta, sozinha, o corpo de uma mulher que morreu solitária.

A cobrir o cadáver, o lençol curto em demasia resume o significado de um ambiente de penúria, feio, de ausência, imobilidade e morte. A imagem contrasta maximamente com os excessos sensoriais mimetizados na primeira estrofe.

Apenas a referência ao sorvete, ao fim de cada estrofe, liga os seus antagônicos campos semânticos. Sorvetes, metonímia da vida sensual, e cadáveres, índices da morte, são frios – e somente isso eles têm partilham. A linguagem referencial sai ferida, porque o seu poder de nomeação é desestabilizado: o frio do sorvete e o frio do cadáver são muito diferentes, mas não existe uma palavra que lhes faça a distinção.

A suspensão entre contrastes que perpassa e estrutura “The Emperor of Ice Cream” é distintiva da poesia de Stevens. Segundo Blackmur, os poemas de Stevens nunca resolvem as oposições que encerram, e, ao contrário de moldá-las, por exemplo, quais antíteses, mantêm-nas sem solução ou síntese – como um vôo estacionário no “tempo lógico” do poema.

Passa-se, agora, a breve comentário de “The Man Whose Pharynx Was Bad”. Com ele, enfim, ingressa-se, aqui, nos poemas de inverno de Stevens.

The Man Whose Pharynx Was Bad

The time of year has grown indifferent. 1

Mildew of summer and the deepening snow

Are both alike in the routine I know:

I am too dumbly in my being pent.

The wind attendant on the solstices 5

Blows on the shutters of the metropolises,

Stirring no poet in his sleep, and tolls

The grand ideas of the villages.

The malady of the quotidian . . . 9

Perhaps if summer ever came to rest

And lengthened, deepened, comforted, caressed

Through days like oceans in obsidian

Horizons, full of night's midsummer blaze; 13

Perhaps, if winter once could penetrate

Through all its purples to the final slate,

Persisting bleakly in an icy haze;

One might in turn become less diffident, 17

Out of such mildew plucking neater mould

And spouting new orations of the cold.

One might. One might. But time will not relent.

A composição retorna ao problema do acossamento da imaginação, da deflação criativa no mundo moderno. O poeta que cantara está, agora, rouco; as estações do ano não mais são alegorias apropriadas para os ciclos do desejo, não conseguem mais investir o mundo de sentido – é indiferente ao sujeito lírico se inverno ou verão –; o tempo histórico presente – que a segunda estrofe refere – elimina o sonho, e o poeta minguia; as grandes metrópoles tolhem a emergência e a consolidação da verdadeira comunidade, insulando os homens dentro de apartamentos; a cidade é “metropole”, e não “village”: as potências e as sensibilidades de todos não se realizam, são “gestos sem forma” (“the grand ideas of the villages”). “The modern social order, though it features

a “highly organized life”, is nonetheless far from identical with the “life of a true community.” (LENTRICCHIA, p. 40)

A estrofe final é exemplar do uso que Stevens realiza de expressões tais quais “one”, “must”, “as if”, “seems”, e outras (Vendler 1968, pp. 13-37): o sujeito lírico aferra-se a uma bastante remota esperança de futuro, enquanto, sobretudo, um princípio de sobrevivência no presente, de pureza contra o “mal do cotidiano”.

É importante que se atine, neste comentário, para a relação que o poema incita entre a alegoria do inverno e a modernidade histórica. O predomínio do frio relacionar-se-ia com a capitulação das camadas mais profundas e ainda incontaminadas da subjetividade – submetidas, enfim, à expansão ubíqua dos mecanismos de reificação e alienação.

O poema insinua, ao fim, a possibilidade de que a insignificância e a doença cotidianas – as quais o sujeito lírico experiencia, no presente, como tédio e sentimento de desconexão – sejam integradas tais quais formas e expectativas sensíveis – uma nova consciência. Passa-se, portanto, como se, ao falante do poema, incapaz de mudar o estado presente da história – o sistema capitalista –, restasse, tão-só, a esperança, remota, coagida e machucada, de mudar a si mesmo. A “cidadela interior” rui, e passa a coincidir com o travejamento inumano da metrópole.

Segue-se, enfim, o estudo do poema “The Snow Man”, de *Harmonium*. A interpretação busca relacionar os resultados até aqui acumulados.

The Snow Man

One must have a mind of winter	1
To regard the frost and the boughs	
Of the pine-trees crusted with snow;	
And have been cold a long time	4
To behold the junipers shagged with ice,	
The spruces rough in the distant glitter	
Of the January sun; and not to think	7
Of any misery in the sound of the wind,	
In the sound of a few leaves,	
Which is the sound of the land	10
Full of the same wind	
That is blowing in the same bare place	
For the listener, who listens in the snow,	13
And, nothing himself, beholds	
Nothing that is not there and the nothing that is.	

Atinemos para as características de estilo do poema.

O poema começa com a palavra “one” e termina com “nothing”, correspondendo, pois, à trajetória de nulificação do sujeito (“nadeando-se a si mesmo”, “noth-ing himself” (Durão, pp. 67-80)). O ponto-e-vírgula no sétimo verso – na metade do poema, aproximadamente – marca uma inflexão estilística no poema. A pontuação marca a fronteira entre dois modos de dicção lírica, os quais serão denominados “estilo-antes” e “estilo-depois”.

1º. “Estilo-antes”.

- a. A representação do meio exterior é variada: as árvores são distinguidas segundo espécies (“pine-trees”, “junipers”, “spruces”); partes de árvores são discriminadas (“boughs”).

- b. A atenção volta-se para o pormenor da paisagem (“the boughs / of the pine-trees crusted with snow”).
- c. O tempo cronológico (“January”), exterior, é mencionado.
- d. O vocabulário na primeira metade do poema é rico: nenhuma única palavra é repetida, sendo que alguns vocábulos são muito próximos semanticamente (“ice”, “frost”, “snow”).
- e. Os versos da primeira estrofe contam, cada qual, com oito sílabas; os da segunda, embora tenham métrica variável, são visualmente homogêneos – quer-se dizer, não avançam, uns em relação aos outros, muito à direita na página.
- f. O discurso poético, nesta parte, é linear e progressivo.
- g. O sentido dominante é a visão.

2º. “Estilo-depois”.

- a. A variedade exterior desaparece: as folhas são quaisquer folhas, não têm qualquer procedência específica. E o vento é um fenômeno natural que se manifesta ao olhar apenas indiretamente, somente pelos efeitos que causa.
- b. A expressão “same bare place” designa o meio exterior: “place” é um substantivo abstrato, “bare” é um adjetivo negativo, e “same” enfatiza a coincidência de uma paisagem tão vazia que somente pode ser descrita como igual a si mesma.
- c. Não há referências temporais.
- d. O vocabulário é limitado, repetitivo: “sound” (três vezes); “wind” (duas); “same” (duas); “nothing” (três); “listens” e “listener”. O último verso reescreve-se, negando o seu início, com as mesmas palavras. O discurso é auto-referente, circular⁸: o som do vento é o som das folhas, que é o som da terra desertificada, que é o som do vento.
- e. Os versos na segunda metade têm comprimento muito variado.

⁸ Que aparece em vários poemas de Stevens. Alguns exemplos: “Domination of Black”, “Description without a Place”, “Frogs Eat Butterflies. Snakes Eat Frogs. Hogs Eat Snakes. Men Eat Hogs”. (A sintaxe do título deste último poema: ele é composto por orações coordenadas somente; mas o corpo do poema usa uma sintaxe circular – o seu trecho final –, aludida, no título, apenas pela rima entre “frogs” e “hogs”.)

- f. A visão abandona a concreção e a variabilidade do meio exterior – desaparecimento do registro pormenorizado –, a audição passa a primeiro plano. O ouvinte, ao fim, vê o nada que ficou – não o nada como conceito e abstração.

As diferenças de estilo analisadas são marcantes e corroboram a hipótese de que o poema divide-se em duas metades, estruturando-se, como outras composições de Stevens, à maneira de dípticos.

A palavra “January” está no final da primeira metade do poema. A lembrança da sua etimologia ensejará a discriminação de mais um argumento estilístico em favor da interpretação adiante será proposta.

A etimologia do vocábulo “January”, no limiar entre os dois registros estilísticos do poema, alude ao deus da antigüidade romana Janus (“January”): “In ancient Roman religion and mythology, Janus is the god of beginnings and transitions, thence also of gates, doors, doorways, endings and time. Most often he is depicted as having two faces on his head, facing opposite directions: one face looks eastward and the other westward. Symbolically they look simultaneously into the future and the past, back at the last year and forward to the next”⁹.

A origem etimológica de *January* e a posição estratégica do vocábulo no poema comporiam, então, o signo da iminência de duas transições: quanto aos modos de dicção do poema, a passagem do “estilo-antes” para o “estilo-depois”; quanto ao sentido integral da composição, a nulificação do que restasse de incontaminado na subjetividade. Não é sem significado, pois, que o que aqui se designou por “estilo-antes” se despeça com a imagem de um reflexo da luz do sol (“glitter / of the January sun”): reflexos de luz são metáforas recorrentes da imaginação artística em Stevens.

Atine-se, finalmente, que: a palavra “mind” está em “estilo-antes” – mas não em “estilo-depois” –; “wind” está na segunda metade da composição – mas não na primeira. Isto acontece, porque, como em “The Wind Shifts”, “mind” se converte em “wind”: os vocábulos rimam visualmente, as únicas letras que as diferenciam são o inverso uma da outra – como nos jogos de inversão do décimo terceiro verso de “Stars at Tallapoosa”. Ao modo, também, de “The Wind Shifts”, o comprimento dos versos da segunda metade de “The Snow Man” varia bastante – o que metaforiza, como vimos, a vertigem

⁹ Disponível em < <http://en.wikipedia.org/wiki/Janus>>. Último acesso em 25 de junho de 2011.

de estados mentais que não se fixam e contraditórios –: o pensamento, mimetizado pelo “estilo-depois”, torna-se circular, auto-aprisionado, extinguindo-se as referências específicas ao meio exterior.

A mudança que a visão – a consciência – sofre em “The Snow Man” é a seguinte: o abandono do pormenor, da diferença não subsumida à intercambiabilidade universal das mercadorias no sistema de produção capitalista. O olho não mais assimila a especificidade inalienável do objeto que assoma diante de si. O “estilo-depois” não se detém sobre variações específicas na paisagem natural: nada sabemos de espécies de árvores, formações de neve, reflexos de luz. O olhar que se depreende da segunda metade do poema equivale àquele do “caçador de simetrias” de “Stars at Tallapoosa”: um olhar que não se volta para a flor, para o orvalho, para a teia de aranha – de que não emerge o jogo desinteressado da linguagem (“The body is no body to be seen / But is an eye that studies its black lid”). O que existe para a consciência do homem que acaba de nascer – o nada que, com efeito, está lá – é igual ao meramente existente da sociedade administrada.

O olhar, assim, rendendo-se à miséria da terra – o vento é o som da terra (décimo verso) –, pode, enfim, habitá-la. A aspiração aventada imperfeita e desesperadamente em “The Man Whose Pharynx Was Bad” realiza-se, enfim: a última cidadela da subjetividade foi devassada, o torpor e o anestesiamiento modernos – o “mal do cotidiano” – penetram no sujeito, que pode, assim, igual à paisagem ao seu redor, gozar de algum sentimento de pertencimento e inclusão. A circularidade sintática de “estilo-depois” e as suas repetições vocabulares são testemunhos da contaminação da percepção mais íntima do sujeito pelos ritmos de produção no sistema capitalista – a especialização do trabalho, a linha de montagem. Seria pertinente comparar o poema de Wallace Stevens com “A máquina do mundo”, de Drummond – onde o poeta, cansado demais para qualquer resposta, prossegue com o que meramente sobrevive –; e “Le Gôût du Néant”, de Baudelaire – onde o sujeito lírico, desesperançado, deseja a própria aniquilação. Vale dizer que, na composição de Baudelaire, é traçada uma correlação entre a passagem do tempo e a neve que se acumula, congelando o sujeito lírico.

A rendição definitiva do sujeito e o ocaso da inteligência sensível na modernidade já haviam sido temas de “The Man Whose Pharynx Was Bad”; em “Stars at Tallapoosa”, essas mesmas questões – incorporadas, agora, como jogos de

linguagem, à própria organização interna do texto –, tensionavam, disputando-o, o significado integral do poema.

“The Emperor of Ice Cream” e “The Snow Man” partilham a estrutura composicional bipartida e a justaposição, em seus títulos, da referência a uma figura humana à sensação de frio. Mas, ao contrário do primeiro poema – onde, como foi visto, a composição é a tensão entre opostos inconciliáveis –, em “The Snow Man”, a estrutura bipartida da composição resulta em que a sua segunda metade anula a primeira. Nada resta da capacidade do sujeito em perceber e interagir com a variedade exterior do mundo.

O inverno, na poesia de Wallace Stevens, toca o ocaso da subjetividade criativa no sistema capitalista. A anulação acolhida e encenada no poema é radical e extraordinária, porque resulta na extinção da própria poesia. Pode-se dizer que “The Snow Man” é possui valor de oxímoro, porque o poema, ao corporificar, de maneira gestual, essa extinção, revivifica a subjetividade incontaminada e funda-se como pedra no caminho do avanço da totalidade administrada do capitalismo.

Fechando a primeira parte desta monografia, seguem-se os estudos de outros três poemas inverniais de Stevens.

“Tea” é composição de *Harmonium*.

Tea

When the elephant's-ear in the park	1
Shrivelled in frost,	
And the leaves on the paths	
Ran like rats,	4
Your lamp-light fell	
On shining pillows,	
Of sea-shades and sky-shades	7
Like umbrellas in Java.	

O poema é formado por duas metades – cada qual, exatamente, com quatro versos. Na primeira metade, o conhecido mundo invernal de Stevens. Há a metrópole – onde está o zoológico. Há a alegoria dos indivíduos que não interagem conforme um tecido social coeso – as folhas, metáfora dos indivíduos, correm tão-somente confinadas

a caminhos pré-estabelecidos, disputando, como “ratos”, a corrida desumanizadora por postos no mercado de trabalho.

Na segunda metade, há a reclusão privada, lugar da imaginação – a luz como metáfora da imaginação criativa, que alcança somente os limites da vida interior, convertendo a mobília doméstica em paisagem exótica. Como no último reflexo do sol de janeiro, a luz é o índice icônico da realidade tal qual transfigurada pelas faculdades imaginativas do poeta.

Não existe síntese possível as duas metades do poema; não há solução possível para a oposição entre o depauperamento exterior e a subsistência espiritual privada.

Essa completa cisão é materializada pela aparição cifrada da palavra-título do poema. A palavra “tea” seria esperada na segunda metade do poema, no campo semântico da domesticidade burguesa, de recolhimento e usufruto privados. Entretanto, enquanto significante, a palavra surge, cindida, na primeira metade da composição: “elephant’s-ear”. Assim, enquanto esperaríamos que o título do poema aparecesse na metade onde a palavra não ocorre, “tea” figura, rasgada, na metade que é hostil à sua aparição. O poema figura, mais uma vez, a falta de lugar da poesia na modernidade – fissura esta que perpassa toda a poética de Stevens.

“No Possum, No Sop, No Taters” é poema de *Transport to Summer* (1947).

No Possum, No Sop, No Taters

He is not here, the old sun,
As absent as if we were asleep.

The field is frozen. The leaves are dry.
Bad is final in this light. 4

In this bleak air the broken stalks
Have arms without hands. They have trunks

Without legs or, for that, without heads.
They have heads in which a captive cry 8

Is merely the moving of a tongue.
 Snow sparkles like eyesight falling to earth,

Like seeing fallen brightly away.
 The leaves hop, scraping on the ground. 12

It is deep January. The sky is hard.
 The stalks are firmly rooted in ice.

It is in this solitude, a syllable,
 Out of these gawky flutterings, 16

Intones its single emptiness,
 The savagest hollow of winter-sound.

It is here, in this bad, that we reach
 The last purity of the knowledge of good. 20

The crow looks rusty as he rises up.
 Bright is the malice in his eye . . .

One joins him there for company,
 But at a distance, in another tree. 24

O título do poema é uma metonímia do lugar da poesia nas composições invernais de Stevens: embora o inverno seja a negação da poesia – as três negações do título –, a poesia trai os sentidos declarativos do poema, realizando-se, sob eles contrabandeada, nos jogos entre as palavras negadas – o espelhamento entre “possum” e “sop”, a valorização da parataxe na justaposição dos elementos causais “taters” e “sop”.

O poema desenvolve, segundo uma alegoria – embora não se restrinja a ela –, algumas metáforas da poesia de inverno de Stevens. Um esboço das suas correspondências poderia ser este: o sol ausente, o embaciamento das pulsões, a desconexão com o prazer; as folhas secas e as árvores podadas, as subjetividades

lesadas; a floresta de árvores disformes, o todo social fragmentado; a paisagem do inverno, a modernidade e o sistema de produção capitalista.

O oitavo e o nono verso do poema (“They have heads in which a captive cry // Is merely the moving of a tongue”) são reescritas dos “gestos sem forma” de “Stars at Tallapoosa”. Os dois versos seguintes (“Snow sparkles like eyesight falling to earth, // Like seeing fallen brightly away”) realizam a despersonalização da visão, dispersando a sua centralidade subjetiva, estranhamente, no todo da paisagem. Sinédoque, na poesia de Wallace Stevens, da singularidade forte, criadora, capaz de significar o mundo, a visão, agora, acha-se pulverizada no panorama desolador do inverno: ela está nos flocos de neve que caem. O que era próprio do sujeito dele se aparta, fundindo-se com a paisagem; o que definia a subjetividade, delimitando-a do meio exterior, é por ele invadido e submetido. A subjetividade torna-se ideologia: os homens perdem a voz, e a sua figuração social reduz-se a um panorama de mutilações.

No poema, a cada verso ou escolha lexical, adensam articulações entre a sua forma e sentido. Esta interpretação, contudo, concentrar-se-á na mudança essencial que os seis últimos versos operam.

O quarto e o vigésimo segundo verso,

Bad is final in this light.

Bright is the malice in his eye . . .

são a recíproca um do outro.

1º. O quarto verso constata a devastação completa da paisagem. O verso refere-se, portanto, ao meio exterior. A ruindade, contemplada na luminosidade específica do ar de janeiro, decepou as árvores, esterilizou a terra, nada restando.

2º. O vigésimo segundo verso refere-se ao ponto de contato entre o meio exterior e o sujeito – o corvo – que contempla a paisagem. O verso identifica o brilho assumido pelo olho do corvo: “malice”.

O vigésimo segundo verso, portanto, efetiva, em relação ao quarto verso, uma operação de inversão: a “ruindade”, que, no começo do poema, aparecia como exterior, que estava difundida na paisagem, aparece, no final da composição, interiorizada pelo corvo. O olho, janela do ser, enseja ao leitor vislumbrar a “malícia” que contaminava a paisagem agora integrada pela interioridade do sujeito. A inversão plasma outra

metáfora acerca do sobrepujamento da subjetividade – o olho contaminado – pela ideologia – “malice”.

Os versos finais do poema (“One joins him there for company, / But at a distance, in another tree”) realizam o recrudescimento dos processos de reificação: os homens medem-se uns aos outros como potenciais inimigos e competidores; o todo social foi atomizado em indivíduos – os quais, embora anelem interagir, devem, sob o risco de atacarem-se, manter-se a distância. O homem que quer não compactuar com o rebaixamento do outro deve conter-se: “[t]oda adesão, toda humanidade na convivência e na participação é mera máscara para a tácita aceitação do desumano.” (ADORNO 2008, p. 22).

Quando a reificação mais aprofunda a sua penetração no que restava de livre e incontaminado no sujeito, a que “a pureza final do conhecimento do bem” – vigésimo verso – poderia aludir? (“It is here, in this bad, that we reach / The last purity of the knowledge of good.”)

Nos poemas de inverno de Stevens, o bem que resta, acossado pelas inervações cada vez mais insinuantes e profundas que derivam dos processos de reificação do sistema de produção capitalista, refugia-se na mera constatação da sua diferença em relação ao mal dominante. Como se, na modernidade, o bem se recolhesse, buscando conservar as suas poucas forças, hibernando – como um princípio de esperança que mal se anunciasse, resistindo. Valeria lembrar, neste momento, o aforismo de F. H. Bradley – o qual, alias, é epígrafe da parte II de *Minina Moralia* –: “Where everything is bad it must be good to know the worst.”

“The News and The Weather” está em *Parts of a Word* (1942). O poema compõe-se de duas partes. Ao fim de cada qual se segue a sua correspondente leitura crítica.

The News and the Weather

I

The blue sun in his cockade
Walked the United States today,

Taller than any eye could see,
Older than any could be.

He caught the flags and the picket-lines
Of people, round the auto-works:

His manner slickened them. He milled
In the rowdy serpentines. He drilled.

His red cockade topped off a parade.
His manner took what it could find,

In the greenish greens he flung behind
And the sound of pianos in his mind.

As cores em Stevens formam um sistema de correspondências simbólicas razoavelmente fixo, e o azul está quase sempre associado à transfiguração imaginativa. E, em uma poesia por vezes tão arredia à aproximação do leitor e muitas vezes acusada de obscuridade, é notável que algumas das suas metáforas mais centrais tenham, também, referências de sentido constantes. Assim, o sol são as forças vitais, a terra, os homens, a lua, a arte.

Tais equivalências, adaptadas, valem para a primeira seção de “The News and The Weather”. O “sol azul” torna-se um substituto do sentido figurado da lua: um orbe que irradiasse, para a terra, o significado de coesão e propósito de que careceriam as sociedades capitalistas. Esse sol é “mais alto” e “mais velho” que qualquer homem – ou seja, a poesia como instância superior ao homem e tempo históricos. O tom seria, então, o de uma auto-indulgente celebração da autoridade da poesia e sua eternidade através dos tempos.

Mas, como tivemos já a oportunidade de verificar, o gesto que afirma a permanência da poesia na modernidade em Stevens é, quase sempre, corroído de incertezas e auto-ironia. (Em “Mrs. Alfred Uruguay”: “I fear that elegance / Must struggle like the rest.”) Aqui, não é diferente: o “sol azul” ganha um galardão vermelho e desfila, triunfante, pelos céus dos Estados Unidos.

Não se trata, contudo, de mera pilhéria e diminuição parodística: a poesia personificada nesse sol inatural (“he”) parece corporificar, com efeito, potências imaginativas, vias de libertação para a vida integrada. Sua boa intenção e alcance, entretanto, são obstaculados pela interdição oferecida por um organismo social que se

caracteriza, tão-somente, pela sua imersão no trabalho e produção: “[he] round the auto-works: // His manner slickened them. He milled / In the rowdy serpentines.” A poesia buscaria, assim, de todas as formas, participar da vida coeva dos homens – trabalhando com eles, nostálgica, talvez, de um passado comunitário e campesino, quando lavradores aliviavam a lida cantando.

Mas a tentativa da poesia em integrar a modernidade é, necessariamente, frustrada: o sol está fora do mundo da produção e trocas de mercadorias e sofre a insignificância de ser o mero animador e apêndice decorativo (“His red cockade topped off a parade”) de um desfile – o devir histórico – de que está à margem – no céu – e em que não interfere. A fim de fazer-se ouvir, a poesia busca amoldar-se, insinuar-se às brechas que o tempo presente lhe oferece: “His manner took what it could find”. A relação de urgência da arte moderna com o seu tempo presente – e a pouca acolhida dessa busca por uma conciliação – encontra a sua forma nesse verso.

O crepúsculo (“In the greenish greens he flung behind”) acontece sob nota de melancolia – o sol nostálgico, talvez, pelos não-acontecimentos do dia, por mais uma chance desperdiçada da plena fulguração dos homens (“the sound of the pianos in his mind”).

O poema personifica a poesia comicamente: ela figura como uma personagem ridícula, rebaixada, como o anjo sem auréola do poema em prosa “A perda da auréola”, de Baudelaire. Será pertinente citarmos, aqui, a seguinte passagem de *Poesia e Crise*: “O poeta (...) faz do poema o altar no qual a poesia, vítima profanada, se torna cúmplice do ritual da própria profanação.” (SISCAR, p. 48)

II

Solange, the magnolia to whom I spoke,
A nigger tree and with a nigger name,

To which I spoke, near which I stood and spoke,
I am Solange, euphonius bane, she said.

I am a poison at the winter's end,
Taken with withered weather, crumpled clouds,

To smother the wry spirit's misery.
Inhale the purple fragrance. It becomes

Almost a nigger fragment, a *mystique*
For the spirit left helpless by the intelligence.

There's a moment in the year, Solange,
When the deep breath fetches another year of life.

Na parte II de “The News and The Weather”, a poesia assume a forma de uma segunda personificação – a magnólia Solange: o nome da mártir religiosa francesa tem consigo as letras de *sol* (espanhol, idioma a que a poesia de Stevens recorre) e parte de *soleil*.

As atribuições depreciativas com que esse lugar-comum da poesia é agredido são evidentes – e marcadas, sobretudo, pela apropriação adjetiva do termo racista “nigger”. (DURÃO 2009, p. 64)

Solange, a partir da apresentação realizada pelo sujeito lírico desta seção do poema (os três primeiros versos), fala e arroga a si a finalidade de antídoto (“veneno”) contra o estiolamento da vida – o inverno – em uma sociedade cuja razão instrumental e normatizadora sufoca a vida do espírito. A posição terminal de “*mystique*” e “intelligence” no quinto dístico cria entre ambos a tensão de uma antítese – a razão sensível da poesia (“*mystique*”) contra a razão estéril da técnica (“intelligence”). Vale nota a apropriação do verbo “sufocar” (“smother”) pelo termo em desvantagem na oposição – a poesia –, quando esperaríamos o uso contrário.

O quinhão diminuto a que se restringe a poesia – e de que ela se vale para dar à vida sobreviver – é construído pela gratidão com que a ação de simplesmente respirar, neste tempo histórico – “neste momento do ano” –, é amplificada: haurir o ar do instante é de mérito equivalente ao de mais um ano de vida. (Em “Montrachet-le-Jardin”, um dos itens para o projeto do “homem nu”: “Item: Breathe, breathe upon the centre of / The breath life's latest, thousand senses”; na primeira frase do discurso “Divinity School Adress”, de Emerson – ironizado, decerto, por Stevens –: “In this refulgent summer, it has been a luxury to draw the breath of life”.)

Nos dois últimos dísticos, o sujeito lírico retoma o discurso, e, conquanto em conformidade com a fala de Solange, o ímpeto da fala da personagem é diluído pela ironia de uma consciência supremamente analítica e vigilante.

Como na seção I, constrói-se o conceito ambivalente de uma poesia machucada, sem espaço – mas que, aqui, conserva o poder de resgatar os homens do seu inverno.

Pode-se, agora, voltar ao título do poema: “[n]ews”, a poesia (Pound: “Poetry is news that stays news”); “[w]eather”, o presente histórico.

Na seção seguinte, serão estudadas outras das composições de Stevens onde, mesmo sem as figurações de inverno, relações de tensão com a modernidade informam o poema.

3. O sublime, horas e lugares exclusivos

The Doctor of Geneva

The doctor of Geneva stamped the sand	1
That lay impounding the Pacific swell, Patted his stove-pipe hat and tugged his shawl.	
Lacustrine man had never been assailed	4
By such long-rolling opulent cataracts, Unless Racine or Bossuet held the like.	
He did not quail. A man who used to plumb	7
The multifarious heavens felt no awe Before these visible, voluble delugings,	
Which yet found means to set his simmering mind	11
Spinning and hissing with oracular Notations of the wild, the ruinous waste,	
Until the steeples of his city clanked and sprang	14
In an unburgherly apocalypse. The doctor used his handkerchief and sighed.	

Um médico de Genebra diante do Oceano Pacífico: nesta imagem, figura-se um duplo deslocamento e tensão: (1º) um europeu do continente situado em um extremo de terra do planeta – limite da terra e limite do pensamento racional –; (2º) o contato com

uma magnitude até então insuspeitada – a imensidão das águas do Pacífico. Trata-se de uma sensibilidade habituada à segurança e firmeza da terra: o verbo *stamp*, “pisar com força”, reverbera, sonora e significativamente, *sand*, a matéria sólida pisada. O chapéu do protagonista poderia ser tomado por signo da estreiteza de entendimento racionalista (de que os classicistas Racine e Bossuet são os representantes icônicos (COOK 2007, p. 45). Esta mesma metonímia aparece, também, na sexta e última seção de “Six Significant Landscapes”:

Rationalists, wearing square hats,
Think, in square rooms,
Looking at the floor,
Looking at the ceiling.
They confine themselves
To right-angled triangles.
If they tried rhomboids,
Cones, waving lines, ellipses --
As, for example, the ellipse of the half-moon --
Rationalists would wear sombreros.

Assim como a praia cerca o mar – “the sand / that lay impounding the Pacific swell” –, o protagonista, em um primeiro momento, tenta resistir aos efeitos deliquescentes dos ritmos (“long-rolling opulent”) e imagens do oceano (“cataracts”). Se nos lembrarmos de “Stars at Tallapoosa”: ele tenta resistir ao assédio da “frase fundo-oceânica” emitida pelo mar/inconsciente e que estão represadas pela estreiteza do entendimento racionalista do médico.

O quarto verso encerra poder descritivo e de significação extraordinários: “Lacustrine man had never been assailed”: o médico de Genebra é qualificado como um “homem lacustre” – ou seja, acostumado somente à visão de águas confinadas, limitadas –; ele é assaltado (“assailed”) – verbo que denota a violência da experiência de expansão perceptiva sofrida. Tratar-se-ia de compor uma experiência de confrontação com o sublime.

O médico não recua (“He did not quail”, “felt no awe”), sua apreensão/construção do mundo, estreita – o signo do chapéu, o seu pendor pela mensuração e redução da diversidade à generalidade abstrata (“used to plumb / the multifarious heavens”) (como, também, o “caçador segredo” de linhas em “Stars at

Tallapoosa”) procura sustentar-se de pé. No entanto – como, também, em “Stars at Tallapoosa” –, as “inundações volúveis e visíveis” (“these visible, voluble delugings”, outro verso virtuosístico de Stevens, que parece sempre convocar seu talento extraordinário para o achado de sonoridades e imagens entretecidas e reciprocamente iluminantes em passagens as mais significativas dos seus poemas) “encontram os meios” (“which yet found the means”) de comunicar o seu sentido de dissolução, penetrando as barreiras pedestres do ego. A mente, agora, torna-se fervilhante, e ocorre, do verso décimo ao décimo quinto, uma fusão entre a paisagem do mar e a memória da paisagem urbana de Genebra – as quais colapsam, ruem. Aqui, vale notar: “unburgherly”: tanto referência etimológica a burgo, quanto a qualificação de um fenômeno cuja magnitude – e profundidade, se levarmos adiante a metáfora do mar como experiência das forças do inconsciente – não coubesse confinado na estreiteza da percepção racional do mundo.

O último verso, devido a seu prosaísmo (“The doctor used his handkerchief”) e caráter patético (“and sighed”), insinua, autodepreciativamente – o que, como, já apontamos, é traço de dicção de Stevens –, a prevalência da necessidade de submissão à ordem burguesa. Note-se que, conquanto o protagonista seja trespessado por uma experiência do sublime, o poema sinaliza com o retorno à ordem conformadora e restritiva: a fusão entre a identidade e as potências da imaginação só pode dar-se fugazmente. Note-se, também, que o preço dessa comunhão é a ruína, ainda que fantasiada, do ordenamento do social burguês¹⁰.

Vemos, no poema, uma variação deste recorte temático freqüente em Stevens: opostos, sem conciliação, o espaço social – a restrição, a imposição da razão como condição do bom funcionamento do arranjo social – e as potências da imaginação do sujeito¹¹.

¹⁰ “(...) the possibility of noncommercial art and freedom, as they [os poetas modernistas] envision it, will be simply rubbed out of human possibility. That is what they tend to believe. Hence, apocalypse; modernist tends to be apocalypsists” (Lentricchia, p. 290).

¹¹ Camille Paglia, interpretando “Desilusionment of Ten O’Clock”, considera, a respeito da atração de Stevens pelo exotismo: “It’s [o poema] telling that the sailor’s “red weather resembles Gauguin seascapes, with their undulating bands of mauve and magenta, for Gauguin made the jailbreak from business and family (whom he coldly abandoned) that Stevens never did. For Stevens, as most of us, Tahiti is only a state of mind. Under enchantment by imagination, space and time expand, melt, cease to

“The House Was Quiet and the World Was Calm” (*Transport to Summer*) é exemplar de um tópos da poesia de Stevens: as leituras noturnas, que convertem o leitor em um “scholar”. O estudo do poema segue-se à sua reprodução.

The House Was Quiet and the World Was Calm

The house was quiet and the world was calm.
The reader became the book; and summer night
Was like the conscious being of the book.
The house was quiet and the world was calm.
The words were spoken as if there was no book,
Except that the reader leaned above the page,
Wanted to lean, wanted much most to be
The scholar to whom the book is true, to whom
The summer night is like a perfection of thought.
The house was quiet because it had to be.
The quiet was part of the meaning, part of the mind:
The access of perfection to the page.
And the world was calm. The truth in a calm world,
In which there is no other meaning, itself
Is calm, itself is summer and night, itself
Is the reader leaning late and reading there.

A leitura noturna é tema a que Stevens, a partir de *Transport to Summer*, volta com a regularidade de um tópos. Outro exemplo, no mesmo livro, é “God Is Good. It Is a Beautiful Night”.

Salvo as capitulares, o título é repetido logo no primeiro verso. Ele é transparente. Como em “God Is Good. It Is a Beautiful Night”, ele é formado por duas frases. Esses três traços de estilo são extraordinários na intitulação da poesia de Stevens – e assumem, portanto, função significadora.

exist. Hence, art with its mercurial, all-encompassing climate, is Stevens’s scape form the tyranny of ten o’clock.” (Paglia, p. 122)

O corpo do poema encerra, também, características estilísticas que, se não estão completamente ausentes da obra da Stevens, são nela infreqüentes. A escrita do poema possui as características diferenciais listadas abaixo.

- 1º. O sentido da composição é transparente.
- 2º. Faltam paronomásias.
- 3º. Quando, na poesia de Stevens, a linguagem é declarativa e transparente, as imagens erigidas são, em geral, estranhas e inusitadas (“Anecdote of the Jar”, por exemplo). “The House Was Quiet and the World Was Calm” possui imagens claras; sua complementaridade e coesão são percebidas facilmente.

Estes elementos estilísticos – semelhantes, aliás, aos traços formais da prosa –, associados ao discurso que sempre retoma a si mesmo, reconvoca palavras escritas logo atrás, nuançando-se, mimetizando uma voz que busca perfazer-se – esta, sim, uma técnica da escrita stevensiana –, produzem o sentido de uma leitura que: (1º) se comunica com o leitor – como, por exemplo, a leitura de um romance do século XIX –; (2º) o embala e envolve, separando-o do espaço e tempo reais.

No poema, a leitura enseja a máxima expansão da consciência. O título do poema antecipava, já, esse movimento de expansão: (1º) nele sucedem-se o espaço menor (“[h]ouse”) e o espaço total “[w]orld”; (2º) o adjetivo “calm” é, quanto aos seus aspectos sonoros, mais distenso, mais lento que o seu equivalente “quiet”. A expansão não ocorre, porque a consciência une-se ao livro. Porque nada do que é próprio do leitor transfunde-se para a obra. Esta, ao contrário, torna-se sujeito, e o leitor, obra do livro (“The reader became the book”; no poema “Certain Phenomena of Sound”: “the word / Is that of which you were the personage”). Adorno a respeito de Valéry: “O que ele [Valéry] exige, a auto-imposição de limites técnicos e a submissão à coisa, não é uma limitação, mas uma ampliação.” (“O artista como representante”, in: *Notas de Literatura I*)

Apenas, portanto, com o acolhimento incondicional da obra pelo leitor, o espírito pode renascer: a subjetividade, lesada com o avanço da modernidade, pode reapoderar-se de si, recompõe-se. A subjetividade, antes, um campo contaminado pela ideologia – o brilho de malícia no olho do corvo –, precisa da arte para livrar-se dos condicionamentos do meramente existente.

A expansão da consciência na leitura é o inverso do projeto positivista. Neste, o espírito é mutilado, a consciência é aprisionada pela ficção dos fatos e dos números – o “caçador de simetrias” em “Stars at Tallapoosa”. Na leitura ideal stevensiana, em

contrapartida, o mundo estrutura-se conforme a consciência, sem sobras ou sombras (“The summer night was like a perfection of thought”) – em última instância, em conformidade com os desígnios traçados pelo livro. O leitor é representado como um erudito (“scholar”), para quem a clareza alcançaria tudo e não houvesse obscuridades ou hiatos de sentido. O único atributo do mundo que pode subsistir de modo que a assimilação do livro pelo leitor seja, na noite estival, completa deverá possuir, pois, uma qualidade negativa – o silêncio que permitirá o “acesso à perfeição da página”. (É significativo, também, que a noite seja estival: o verão, na poesia de Stevens, é a estação onde a imaginação mais se expande.)

Por esse motivo, a leitura ocorre no período da noite – na alta madrugada –, quando os deveres de família e trabalho refluem. É certo que a leitura acontece dentro, ainda, da ordenação bifásica da atividade no modo de produção capitalista – a divisão de atividades entre o dia (o trabalho) e a noite (o lazer). Mas, conquanto a leitura figurada no poema tenha por condição material tacitamente assumida horas de usufruto privado que são, por sua vez, a licença e prêmio do empregado, ela não se subsume à economia espiritual da totalidade administrada: ler recompõe a subjetividade forte que as formas de reificação querem render.

É notável que, tanto neste poema quanto em “God is Good. It is a beautiful night”, inexistem quaisquer referências ao autor do livro que se lê. O “encontro celestial”¹² (“celestial rendez-vous”, “God is Good. It is a beautiful night”) acontece quando a vontade do livro – e não a vontade do autor – redesenha o mundo.

O poema que se buscará interpretar a seguir é “Certain Phenomena of Sound”, de *Transport to Summer* (1947). Ele consta de três seções. Depois de cada uma dessas partes, serão apostos os meus comentários e interpretações. (O negrito na seção III do poema foi aplicado por mim.)

Certain Phenomena of Sound

I

The cricket in the telephone is still.

A geranium withers on the window-sill.

¹² Outro “encontro celestial” ocorre em “The World as Meditation”. A composição, também quanto ao estilo, é comparável a “The House Was Quiet and The World Was Calm”.

Cat's milk is dry in the saucer. Sunday song
Comes from the beating of the locust's wings,

That do not beat by pain, but calendar,
Not mediate the world as it goes round.

Someone has left for a ride in a balloon
Or in a bubble examines the bubble of air.

The room is emptier than nothingness.
Yet a spider spins in the left shoe under the bed –

And old John Rocket dozes on his pillow.
It is safe to sleep to a sound that time brings back.

“Sunday song” – no terceiro verso – envia o leitor de Stevens imediatamente a “Sunday Morning”. Todavia, neste poema – que será, aqui, referido, sucintamente, por CPoS –, a referência intertextual é convocada por um viés deflato: enquanto no longo poema de *Harmonium* celebra-se a união vitalista dos homens (“A ring of men / Shall chant in orgy on a summer morn”), na primeira seção de CPoS, apenas o ruído do gafanhoto assoma no silêncio e solidão do dia. Nos versos anteriores, nota-se a composição de uma paisagem de desolação: a campainha do telefone, identificada a um som natural, permanece silenciosa – o telefone, por si só, como índice da isolamento do indivíduo, da ausência de ligações comunitárias efetivas –, as flores murçam, o pires está seco.

O sexto verso identifica a causa dessa depauperação: a única coisa que é dada ao mundo é a canção do gafanhoto, e ela não tem o poder de conferir-lhe propósito ou sentido: “[sunday song] not mediate the world as it goes round”. Na expressão “the world as it goes round”, o cansaço por um mundo marcado pela repetição e monotonia.

Os versos seguintes formam, ainda, outras metáforas acerca de uma realidade que é experienciada como encarceramento, de modo imamente, sem possibilidades de transcendência ou recomposição.

No verso “The room is emptier than nothingness”, vislumbra-se um espaço interior onde as coisas habitam uma zona amorfa e pálida, sem se distinguirem umas em

relação às outras. Como sabemos de outros poemas de Stevens – os poemas de inverno, sobretudo –, o nada representaria, ao menos, a possibilidade de uma esperança acenada, a tabula rasa a partir da qual a reordenação do mundo pudesse ocorrer. O que existe são apenas “half colors of quarter-things” (“The Motive for Metaphor”), um estado intermediário, de estagnação, que não permite passagens e transições para quaisquer sentidos.

Os versos “Someone has left for a ride in a balloon / Or in a bubble examines the bubble of air” encerram marcado contraste entre as suas implicações metafóricas e as levezas literais representadas.

O primeiro verso pode ser interpretado assim: a figuração de que, no interior de uma realidade aprisionante, de pura imanência e aporia, alguns (“Someone”) valem-se da fuga, de uma fantasia errante, passiva, escapista – o balão.

O segundo verso, por sua vez, pode aludir à experiência de isolamento e solidão na modernidade: o indivíduo sente-se confinado à sua insignificante microscopia por barreiras que são, afinal, pateticamente frágeis, socialmente construídas – a bolha de ar. O emprego da conjunção “Or” – traço estilístico de Stevens –, expressando a alternativa entre as ações referidas pelos dois versos – definição que esperaríamos que o poema realizasse –, comunica alheamento e apatia entre opções afinal indistinguíveis.

No penúltimo verso, a ironia na associação do nome John Rocket – a sua sugestão de arrojo e movimento – a uma personagem que cochila.

O último verso da primeira seção refere-se aos ritmos regulares, monótonos, da vida enquadrada burguesa – à sua ênfase na segurança material e sofrida apatia. (Nos versos anteriores, John Rocket dormindo, o vazio de uma sociedade fragmentada em células – as imagens do quarto, da bolha –, onde a imaginação é mero exercício passivo e escapista.) O sentido enunciativo do verso pode ser tomado, também, como o avesso de um traço essencial da poética de Stevens – obra em que o leitor vive sob o delicioso e constante risco da estupefação, da experiência de obscuridade, sem nunca poder antecipar sequer qual o campo de probabilidades lexicais do poema que se desenvolve.

II

So you're home again, Redwood Roamer, and ready

To feast... Slice the mango, Naaman, and dress it

With white wine, sugar and lime juice. Then brings it,
After we're drunk the Moselle, to the thickest shade

Of the garden. We must prepare to hear the Roamer's
Story... The sound of that slick sonata,

Finding its way from the house, makes music seem
To be a nature, a place in which itself

Is that which produces everything else, in which
The Roamer is a voice taller than the redwoods,

Engaged in the most prolific narrative,
A sound producing the things that are spoken.

O tópos do *locus amoenus* é transfundido para um ambiente doméstico moderno, burguês, caracterizado pelo consumo de iguarias exóticas e caras – o vinho Moselle, a manga, o açúcar, o suco de lima. O lugar de privilégio que, antes, era usufruído por aristocratas torna-se, agora, o refúgio do alto consumo da exclusividade burguesa. É importantíssima, assim, a referência ao serviçal – Naaman –: identifica a voz do sujeito lírico desta seção como pertencente a quem ordena e pode usufruir de privilégios entre os seus pares de classe. Aqui, vale citar, embora adiantando-nos, as considerações de Durão acerca do uso da palavra “home” em Stevens: “Stevens uses the word as the place where poetry takes shape.” (DURÃO 2008, p. 85).

Redwood Roamer: o nome da personagem justapõe uma referência à natureza – o primeiro termo – e a alusão a uma ação humana – o segundo. O oitavo verso operará a separação desses dois nomes, isolando-os tanto enquanto unidades semânticas quanto como significantes. Abaixo, como o poema realiza, simultaneamente, essas separações.

1º. O nome Roamer é mudado em substantivo (“the Roamer”), ganhando o valor simbólico de um sujeito que, depois de muito procurar, goza, enfim, de uma experiência de sentido forte.

- 2°. “[T]he Roamer” situa-se no início do verso, “redwoods”, no seu final. A distância entre os nomes, máxima no comprimento do verso, metaforiza o recém-operado afastamento entre eles.
- 3°. A inicial de “Roamer” é maiúscula, enquanto “redwoods” inicia-se, agora, por uma minúscula. Assim, o sentido enunciativo do verso é figurado, igualmente, por seus significantes: a palavra “Roamer fica “mais alta” – “taller” – que “redwoods”.

A causa dessa separação entre o sujeito e a natureza é a sonata que é ouvida do jardim – música que, na imagem do poema, “escorregadia, encontra seu caminho para fora da casa”. Como o verso final da primeira parte do poema, o último verso da seção II tanto pode compor-se com o sentido da seção – a arte como meio de reconfiguração da realidade do mundo –, quanto, expandindo-se o seu significado para toda a poética de Stevens, aludir ao seu caráter de inventividade irrequieta e incessante, que não se subordina a critérios de mera representação direta e exige do leitor um esforço permanente de acolhimento dos signos poéticos (“A sound producing the things that are spoken”. Durão: “If Stevens’s poems are mimeses, they something that does not (yet) exists).

III

Eulalia, I lounged on the hospital porch,
 On the east, sister and nun, and opened wide
 A parasol, which I had found, against
 The sun. The interior of a parasol,
 It is a kind of blank in which one sees.
 So seeing, I beheld you walking, white,
 Gold-shinned by sun, perceiving as I saw
 That of that light Eulalia was the name.
 Then I, Semiramide, dark-syllabed,
 Contrasting our two names, considered speech.
 You were created of your name, the word
 Is that of which you were the personage.
 There is no life except in the word of it.
 I write *Semiramide* and in the script
 I am and have a being and play a part.

You are that white Eulalia of the name.

Quanto ao seu enfoque de tema, a seção se divide em duas metades, cada qual com oito versos. Stevens, novamente, valendo-se de estruturas bipartidas.

Na primeira metade, o sujeito lírico compõe, dela falando, a personagem Eulalia (Cook: “sweetly spoken”, em grego); ele reflete acerca da posição de que é proferida essa enunciação. A descrição da personagem restringe-se aos elementos de sugestão sonora do seu nome, formado por sons abertos, claros, predominantemente vocálicos – tais qual a imagem de clareza fulgurante da personagem, banhada de luz (“white / Gold-shinned by the sun”).

Nesta primeira metade, o poema recorre a outro tópos freqüentemente solicitado pela poesia de Stevens: o para-sol. A imagem que articula a sua aparição pode ensejar associações profícuas – abaixo listadas.

- 1º. O para-sol é o anteparo que define e cria o espaço vazio (“a kind of blank”), que, por sua vez, ensejará um ponto de fuga de que se possa observar (“So seeing, I beheld you walking”) a realidade. Como na seção II, é na sombra, ao abrigo do assédio direto do meio exterior (“against / The sun”), que a arte acontece, e a realidade é rearticulada.
- 2º. Como o jardim na seção II, o para-sol poderia ser interpretado, também, como o símbolo de um lugar de exclusividade social: o ponto de refúgio que permitiria tanto a criação artística – nesta seção, o poeta delimitando para si um espaço de resistência contra a realidade, ao abrigo do sol – quanto a sua fruição – a seção II, a própria classe social de Stevens, exclusiva e abastada. A luta do poeta por manter esse espaço onde privilégio e resistência coincidem ganha concreção icônica na insistência com que as palavras “I” são reiteradas – ao todo, sete vezes.

A segunda metade da seção III – a partir do nono verso – é caracterizada pela identificação do sujeito lírico, Semiramide, personagem da ópera homônima de Rossini. Suas características advêm, assim como com Eulalia, da sonoridade específica do seu nome: em contraste com Eulalia, ela é “dark-syllabled”. É o nome que porta o sujeito; o sujeito é o “personagem do nome” (“the word / Is that of which you were the personage”). (É por esta razão que o poema começa com a palavra “Eulalia”: se o nome presentifica o ser ou coisa referida, a representação da personagem deve, necessariamente, iniciar-se pela enunciação do seu nome.)

Neste ponto, percebe-se o quanto a repetição da palavra “I” é ambivalente: como a existência do sujeito só se determina *a posteriori* e enquanto uma constelação de relações interior à escrita, “I”, palavra no poema, não possuiria conteúdos – biográficos, confessionais – anteriores ao poema ou fora dele: “in the script / I am and have a being and play a part”. Não se trataria mais – ou somente – da mera defesa de uma posição de privilégio pessoal – conquanto, com efeito, ela exista –, mas, sim, da resistência pelo espaço no qual e a partir do qual o discurso poético poderia realizar-se e para o mundo expandir-se.

Aqui, podem-se desenvolver, ainda, novas nuances de significações para a metáfora do para-sol. A única especificidade de “I” em relação às demais palavras da composição é o lugar que cabe a esse emissor – emissor que se constrói mediante as relações discursivas que o perpassam – ocupar: o para-sol é como uma região de vácuo no meio da realidade, uma terreno fora da contaminação do meramente existente e que deverá a ele opor-se.

O poeta, para existir, precisaria habitar esse terreno incontaminado – a analogia entre a sombra do para-sol e o sujeito lírico Semiramide como uma palavra “dark-syllabled” – e resumir-se às demandas do seu olhar e criação.

Como o Degas de Valéry, cujo olho, no processo de criação, concentra a totalidade do espírito d

o artista, tudo o mais de seu corpo sendo do olho o instrumento, em Stevens, o poeta “I” subsume-se à escrita e suas demandas específicas.

Neste capítulo, então, foram estudadas: a fugaz ressurgência, experimentada como dissolução e sublimidade, das potências da imaginação, antes recalçadas pela cultura da estatística e do número (“The Doctor of Geneva”); o tempo da poesia na modernidade (“The House Was Quiet and the World Was Calm”); o lugar da poesia na modernidade (“Certain Phenomena of Sound”).

No capítulo seguinte desta monografia, serão estudados dois poemas. Neles, o jogo de linguagem prevalece (“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”), e a imaginação difunde-se no mundo (“Tattoo”). Ambas são composições confiantes – de modo comedido, sem triunfalismos – nas possibilidades da palavra poética.

4. Olhos benignos

Tattoo

The light is like a spider.
It crawls over the water.
It crawls over the edges of the snow.
It crawls under your eyelids
And spreads its webs there -
Its two webs.

The webs of your eyes
Are fastened
To the flesh and bones of you
As to rafters or grass.

There are filaments of your eyes
On the surface of the water
And in the edges of the snow.

Podem ser identificados três campos semânticos que o poema, inicialmente, demarca.

- A. Campo dos meios de mensagem: a luz, a (teia de) aranha. São o meio material que estabelecerá a relação, a comunicação – e, ao fim do poema, a recíproca inseminação – entre o lugar exterior e o lugar interior tais quais apresentados pelo poema.
- B. Campo dos referentes: a neve, a superfície da água. Representam o lugar exterior, a paisagem natural, a realidade, a princípio – na primeira estrofe do poema – independente de quem o vê.
- C. Campo do destinatário: os olhos, “you”. Representam quem vê, a quem o poema se refere por “you”.

Esses campos articulam-se de forma transformacional e evolutiva no poema.

Na primeira estrofe, o olho figura como o receptáculo, o destino passivo dos raios de luz. Ao fim da estrofe, evoca-se a imagem, real, dos raios coloridos da íris

como elo final de uma cadeia de conexões metafóricas (a luz é como a aranha, cuja teia é como os raios coloridos da íris). É um feito de *bravura* que uma associação que se mostrava, no início do poema, completamente arbitrária (há duas coisas tão dissimiles quanto a luz e a aranha?!...) encontre a imagem que, apenas retroativamente, poderá conferir coerência à associação. Porque, na série formada pelos elementos *luz, aranha, olho, íris, teia*, a *aranha* funciona apenas como elo de transição conceitual – isto é, sem concreção relacional – para a identidade metafórica (visualmente pertinente) entre *íris* e *teia*. O termo “eyelids” é homófono a “I-lids” (barreiras do eu) – fazendo-se icônica, então, a penetração da luz (meio de mensagem) e o que ela transmite (referente da comunicação) no olho do observador (identidade do leitor).

Na última estrofe, cria-se a fusão completa entre os campos identificados em A, B e C. Os olhos (destinatário inicial) já integraram, como suas partes constituintes (“There are filaments of your eyes”), os raios de luz (meio de mensagem) e projetam-se na paisagem (“On the surface of the water / And in the edges of the snow”). Retorna, aqui, *recém-construída*, a imagem-conceito do olho ativo, dardejante (verso 15 de “Stars at Tallapoosa”: “A sheaf of brilliant arrows flying straight”).

A propósito, cito parte da seção em que Hugo Friedrich refere-se à técnica da fusão em Rimbaud (a respeito do seu poema “Marine”): “Veja-se como procede o texto: duas áreas são trilhadas, uma martítima (navio, mar) e outra terrestre (carros, charneca); mas estas estão de tal forma cruzadas entre si que uma parece fundida na outra e toda a distinção formal entre as coisas é suprimida. Talvez o impulso inicial a esta incorporação venha da metáfora, corrente desde o latim mas usada também em francês, onde os navios “sulcam” e “aram” os mares. Mas a poesia se estende muito além deste eventual impulso (...). Portanto, não se trata, de modo algum de metáforas. Em lugar de metáforas, há uma equiparação absoluta do objetivamente distinto” (Friedrich, p. 86). Releve-se, somente, que, no caso do poema de Stevens, os seus elementos “objetivamente distintos” podem ser tomados por metáforas concorrentes – pois se referem aos fenômenos do mundo como eventos em que a visão do sujeito é parte integrante e constitutiva.

Poderíamos lembrar, aqui, Kant: a realidade depende das categorias apriorísticas sensíveis (tempo, espaço) do sujeito que a observa; a postulação de que as categorias sensíveis do sujeito que vê tomam parte decisiva da sua apreciação da

realidade, não se podendo estabelecer uma barreira de separação impermeável entre as instâncias do eu e da realidade externa.

Além desta reflexão epistemológica – de resto, creio que ler os poemas reflexivos de Stevens como a tradução de correntes filosóficas seja um erro e empobrecimento –, podemos vislumbrar outra, simultânea, acerca, agora, do papel do arte/poesia: esta seria o meio (equivalentes representativos da arte no poema: a luz, a aranha) que possibilita a ressignificação da realidade (os filamentos dos olhos passam a integrar a paisagem da neve, das águas).

“Words add to the senses” (“Variations of a Summer Day”, *Parts of a World*). A interioridade do sujeito, antes lesada, agora surge íntegra e recomposta. O sujeito, então, pode intervir, agir, imprimir-se no meio exterior. “Tattoo” realiza, poeticamente, o momento em que a moderna dicotomia entre a arte e a razão científica é, finalmente, superada – quando a penetração de fragmentos do mundo na interioridade do sujeito não implicaria mais em consentir com o aprofundamento da reificação; quando pensar o objeto que se apresenta diante de si não pressupõe mais violentar o que ele possui de específico e singular; quando a relação do olho, metonímia do sujeito, com a realidade a ele exterior fosse, afinal, um ato de aproximação amorosa, uma e outro reciprocamente inseminados.

Gostaria, mesmo já havendo sugerido alguma aproximação hermenêutica para a significação geral do poema, de poder voltar à segunda estrofe – porque é ela que torna icônica a interpenetração e final indistinção entre o meio referente e o meio receptor. Na segunda estrofe, as palavras nucleares dos dois últimos versos (verso 9: “flesh” e “bones”; verso 10: “rafters” e “grass”) correspondem-se: “bones” a “rafters”; “flesh” a “grass”. Note-se que essa correspondência desenha uma linha cruzada na estrofe – tal qual a teia de uma aranha, os fios de um arcabouço que sustentasse algo. O único verbo que designa a estruturação a que o poema alude é “fastened” – que compõe aliteração tanto com “rafters” (natureza, meio referente) quanto com “flesh” (homem, lugar do destinatário). (O verbo também reverbera “grass”). Trata-se de uma solução gestual que faz corresponder um conceito – a idéia de uma estruturação intelectual do mundo segundo a maneira tal qual o sujeito que faz essa apreensão (“fasten”) – a uma forma – a disposição cruzada dos elementos análogos na estrofe, suas resplandecências sonoras e visuais estrategicamente alocadas.

Por fim – e coerentemente com o que vimos em “The Snow Man” –, quereria apontar para a revisitação da metáfora dos reflexos da luz (na água, na neve) – o lugar icônico, em Stevens, da potência da imaginação de ressignificar o mundo.

Segue-se uma interpretação para “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, de *Harmonium*. Meus comentários estão logo abaixo de cada uma das treze seções do poema.

I

Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.

Nos dois primeiros versos, predominam sons nasalizados: *among*, *twenty*, *snowy*, *mountains*, *only*, *moving*, *thing*. No verso final, a palavra *eye*, completamente vocálica, cria como que uma abertura nessa espessa tessitura de sons parcialmente obstruídos: é ícone sonoro do signo do olho: os sons se abrem como o olho do pássaro abre-se para a paisagem – a brancura da paisagem que converge para a voragem negra da pupila (e, também, “*blackbird*”).

A visão aparece, também, como um processo construtivo – o olho é móvel, não um mero receptor (“the only moving thing”) –; ela é definida em contraste com a paisagem estacionada.

Poderíamos interpretar esta primeira seção como o convite para um jogo que começa: será preciso que o leitor se movimente, assuma sempre novas perspectivas hermenêuticas se quiser compreender o que virá.

II

I was of three minds,
Like a tree
In which there are three blackbirds.

[*T*]hree, *tree* e *there*: são três formas quase anagramáticas – a primeira e a terceira são anagramas, com efeito –: são as variações icônico-fonéticas da tríade de melros.

Há três versos – assim como o número de pássaros. A seção inteira, portanto, torna-se ícone visual do símile enunciado: os três versos são os galhos onde pousadas as três aves-palavras foneticamente similares.

Ao contrário da primeira seção, onde figuram, sem mediação, a paisagem e o melro, aparece uma instância de discurso que fala em primeira pessoa. Seria suposto, à primeira impressão, que ele organizasse o discurso, a este conferisse certa organicidade coerente. Entretanto, essa voz não se anuncia como o provedor do amálgama que conferirá às seções do poema a unidade e a coerência expressivas de uma única voz lírica: o sujeito lírico anuncia-se partido entre “three minds”: cada um dos fragmentos não se permitirá subsumir à cerceadora autoridade de um só pai, e eles devem seguir os seus cursos particulares.

A seção enseja supor também: o sujeito lírico não seria dotado de uma substancialidade definidora, constituindo-se, ao contrário, pela série dos pensamentos que lhe ocorrem. O perspectivismo é chave de cognição (do poema, do mundo) e epifenômeno da condição movediça e fragmentária do sujeito (lembrar a homofonia entre “eye” (seção I) e “I” (seção II)).

A primeira seção é de máxima exterioridade (nada se sabe daquele que enuncia o texto do poema); a segunda, de máxima interioridade (as referências exteriores, naturais, são tomadas como correspondências de um símile que referencia uma paisagem interior, mental. Os melros são somente elementos na articulação da comparação, sem realidade concreta).

Finalmente, se a partição do sujeito é exemplificada na imagem dos melros na árvore, e se a linguagem e seus jogos buscam corresponder, iconicamente (os três versos, a tríade *there, three, tree*), à comparação visual enunciada, teríamos, então, que a linguagem é o lugar do acolhimento simultâneo da invenção permanente e da multiplicação do sujeito. Daí, também, a divisão do poema em treze seções: como uma árvore onde houvesse treze pensamentos/melros.

III

The blackbird whirled in the autumn winds.

It was a small part of the pantomime.

Os dois versos são marcados por reverberações sonoras – e as associações de sentido que as corresponderiam. Dentre outras, destaca-se o quase quiasma sonoro

small part / *pantomime* (*part*, também, (quase) está em *pantomime*) e a sua associação com *autumn*.

O que parecia uma figuração da natureza (o primeiro verso) é, no segundo, referido como pantomima: o instantâneo da natureza é absorvido à esfera da imaginação (o tema recorrente em Stevens da imaginação que coincide com a realidade vista tal qual seria).

Note-se, também, o paralelismo aproximado na construção dos versos (*blackbird* e *small part*, *autumn winds* e *pantomime*): enquanto *autumn winds* tem o efeito de retroagir atenção do leitor à imagem do melro voando, focalizando-a, o termo *pantomime*, em razão da inespecificidade da paisagem em redor, representa um ponto de fuga.

IV

A man and a woman

Are one.

A man and a woman and a blackbird

Are one.

A similaridade fonética entre *man* e *woman* antecipa a integração de ambos esses elementos (tal qual em uma união amorosa) no verso seguinte. A compactação relativa do segundo verso (este, duas sílabas; o primeiro, seis) é gestual dessa operação integrativa.

No terceiro verso, “and a blackbird” não permite, sob o aspecto sonoro, a integração semântica que o verso final, idêntico ao segundo, repete. O fragmento é também a única exceção no concerne à disposição visual das palavras na seção (como se dividida em dois dísticos). Poderíamos interpretar o fragmento adicional como: no campo das homofonias da seção, uma dissonância em relação ao par *man-woman*; no campo visual e da duração dos versos, um reforço da operação de síntese/integração dos versos segundo e quarto.

A função do fragmento “and a blackbird” é, portanto, necessariamente ambivalente: ora reforça uma operação de integração (o terceiro verso é ainda maior que o segundo), ora figura como exterior à concordância homófona do par de elementos originais.

A seção VII irá conferir forma acabada a esse conceito de um elemento que, em relação a uma orientação central, é simultaneamente exterior a ela e sua parte integrante:

But I know, too,
That the blackbird is involved
In what I know.

Imagine-se a substituição seguinte: “know” por “feel” (a afeição amorosa entre um homem e uma mulher).

V

I do not know which to prefer,
The beauty of inflections
Or the beauty of innuendoes,
The blackbird whistling
Or just after.

A mais curta duração do último verso – ou, sobretudo, a sua muito menor medida visual – significa o silêncio seguinte ao assvio do melro. É como se o verso incorporasse, no espaço em branco que se segue ao seu fim, como sua parte integrante, o silêncio aludido. Vale, aqui, lembrar os versos “The quiet was part of the meaning” (“The Night Was Quiet and the World Was Calm”) e “Silence is a shape that has passed” (“The Green Plant”, *The Rock*).

A palavra “beauty” está nos versos segundo e terceiro – que enunciam os primeiros termos das duas analogias. Os segundos termos das comparações, por contigüidade, são imantados com a qualidade do mesmo substantivo: o sentido de “beauty” é transfundido a “whistling” e ao seu silêncio seguinte.

Relações entre a escritura poética e o canto do melro são entretecidas: (1º) o lugar-comum – válido para a poesia em geral, para Stevens em particular – da ave como poeta, do canto como poesia; (2º) as analogias entre o canto e elementos do discurso (*inflections*, *innuendoes*) (3º) as diferentes seções do próprio poema como “inflexões” de formas-sentidos que se coalescem em torno às possibilidades operacionais associadas ao signo “melro” (lembrar, aqui, a proposição de Mallarmé – de que poemas deveriam

possuir tal organicidade que fossem como uma palavra única, uma única entrada de dicionário).

VI

Icicles filled the long window
With barbaric glass.
The shadow of the blackbird
Crossed it, to and fro.
The mood
Traced in the shadow
An indecipherable cause.

A “janela” delimita o espaço interior e o exterior – os quais, em geral, em Stevens, são antípodas: o ambiente privado é o lugar do usufruto das potências da imaginação e do gozo de *commodities*; o espaço exterior, a hostilidade do mundo das relações utilitárias (o inverno). O adjetivo “barbaric” poderia referir-se, assim, tanto à frialdade crua, áspera, com que o inverno investe contra a janela, quanto, em um plano de associações simbólicas, uma fronteira entre o mundo da cultura (interior) e a barbárie (“barbarousness”) do meramente existente (exterior).

Nos versos primeiro e segundo, pares de palavras contíguas coalescem-se por meio de assonâncias (*icicles filled, long window, barbaric glass*).

O melro está no exterior, e dele somente vemos a sombra passageira que é projetada sobre a janela opacificada pelo gelo. Se a janela, com efeito, delimita uma fronteira entre a barbárie e a cultura, a presença do melro, símbolo da poesia, na paisagem invernal, alegoria stevensiana da modernidade histórica, enseja esta inferência: o que vemos, da perspectiva do interior da casa, é o melro encenando, como um protagonista, um dos poemas de inverno de Stevens.

Os três versos finais, um único período, poderiam referir-se ao movimento de criação na poesia de Stevens. A paráfrase seria esta: uma dada intenção de escrita (“a mood”) deixa de si no poema (“traced in the shadow”) uma origem que não cabe rastrear (“an indecipherable cause”). Atine-se para as homofonias em “traced” e “indecipherable”: o adjetivo rasura o sentido de clareza do verbo.

VII

O thin men of Haddam,
Why do you imagine golden birds?
Do you not see how the blackbird
Walks around the feet
Of the women about you?

Na primeira interrogação, as imagens são verticais (“O *thin men* of Haddam”), ascensionais (o verbo “imagine”). Na segunda, a horizontalidade (os melros aos pés das mulheres).

Conforme esta mesma chave de interpretação, contrapõem-se: o verbo “imagine” e “see”; a especulação teórica (os pássaros de ouro de *Sailing to Byzantium*, de Yeats) e a atenção à concretude do mundo.

VIII

I know noble accents
And lucid, inescapable rhythms;
But I know, too,
That the blackbird is involved
In what I know.

“I know noble accents” ecoa o início da seção V – “I do not know”. Como aquela seção anterior, desenha-se a relação entre, de um lado, a poesia e alguns de seus aspectos técnicos e, de outro, o signo do melro. Usando o vocabulário definido pelo próprio poema, diríamos que VIII é uma inflexão da seção-palavra V.

A palavra “blackbird” aparece “envolvida” (*involved*) pela expressão “I know”: o poema começa e termina com a expressão; o período onde está “blackbird” inicia-se com “But I know”. Da máxima introversão do sujeito que estuda e conhece (“to know”), nasce um impulso em direção à exterioridade, centrífugo.

O uso do adjetivo “lucid” é notável: “lucid” como: (1º) etimologicamente, “cheio de luz” (a imagem); (2º) atributo do ritmo (aspectos sonoros do poema).

IX

When the blackbird flew out of sight,
It marked the edge
Of one of many circles.

Se, conforme vimos na seção anterior, os ritmos são “inescapáveis” e, igualmente, metáforas dos vôos dos melros, as aves não deveriam “escapar”. Mas a presente seção reescreve o poema, pondo-se em tensão com a anterior: o melro “voa para além da vista” – ou seja, ele *escapa* do olhar do sujeito lírico. Lembremo-nos da clausura icônica em que o melro é recordado na seção VIII pela repetição da expressão “I know”.

Entretanto, essa fuga resultaria, ao fim, na demarcação de um novo horizonte – agora, expandido.

Existe uma dialética da cognição nas seções VIII e IX.

(1º) Na mais profunda introversão, encontra-se um elemento de extroversão – o vôo livre do melro no interior das expressões “I know” (seção VIII).

(2º) A extroversão se realiza completamente com a fuga do melro da vista (primeiro verso de IX).

(3º) Ao fim e como síntese, existe a definição de um novo limiar da interioridade, agora expandida – um círculo de horizonte mais além (segundo e terceiro versos de IX).

X

At the **sight** of **blackbirds**
Flying in a **green light**,
Even the **bawds** of **euphony**
Would **cry** out **sharply**.

“At the sight” ressoa “out of sight” (seção anterior): o melro retorna à vista.

São contrapostos dois modos de fazer poesia: aquele das “prostitutas da eufonia” – a poesia convencional e vendável, das regras de acentos rítmicos reconhecíveis e suavizados –; a poesia moderna – a referência externa inatural (“green light”), os ritmos sincopados (tônicas negritadas, “[the bawds of euphony] would cry out sharply”).

Vale notar que “bawds of euphony” aludiria a uma poesia feita por mulheres; contra esse tipo de produção, insurge-se a poesia – segundo Lentricchia, “viril” – do modernismo.

“Green” é a quarta e última cor que aparece no poema (as outras: o branco na paisagem nevada, o negro do melro, e dourado (“golden birds”, VII)).

XI

He rode over Connecticut
In a glass coach.
Once, a fear pierced him,
In that he mistook
The shadow of his equipage
For blackbirds.

Como em XI, existe a contraposição entre um ambiente exterior e um ambiente interior – um coche de vidro. O coche e a expressão “once” (como em “once upon a time”) remetem à narrativa dos contos de fada.

Se a carruagem é de vidro, a sombra projetada e que fora equivocadamente tomada por melros voantes apenas poderia ser a sombra do próprio ocupante do coche: o lugar de proteção e conforto do viajante, irreal como um conto de fadas, é assediado pelo medo e fissura – e destas frestas emerge, até então recalçada, uma figuração de poesia (a imagem do melro). Poderíamos interpretar o coche de vidro como o lugar de classe e gozo privilegiado.

São notáveis: a assonância em /e/ e /o/ no primeiro verso; os sons fricativos no terceiro verso (e sua associação com o sentimento de medo).

XII

The river is moving.
The blackbird must be flying.

Aqui, o melro aparece somente como hipótese – como um exercício mental, imaginativo –: sua presença na paisagem, apenas provável, é certa enquanto signo do poema.

Os versos são enunciativos, de uma sintaxe direta – mas, ainda assim, conferidos de grande poder sugestivo: “river” se amalgama à linha mais comprida do verso abaixo.

XIII

It was evening all afternoon.
It was snowing
And it was going to snow.
The blackbird sat
In the cedar-limbs.

A última seção do poema retorna à paisagem do seu início: o melro solitário na paisagem invernal, noite em plena tarde. A comparação seria esta: como o melro percorreu distâncias e paisagens e agora se recolhe, o poema foi escrito e termina.

Em “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, a linguagem poética regozija-se nos seus próprios jogos e capacidade de presentificação. A escolha de um signo fixo, em torno ao qual o sentido final de cada uma das seções deve ser consubstanciado, representa, mais que um simples exercício virtuosístico, um teste dos limites da expressão poética, da sua capacidade de forjar o que estaria além da mimese. E, que o cenário do poema seja a mesma paisagem de inverno – a qual foi identificada, na primeira seção desta monografia, como a figuração da modernidade e a consolidação dos modos de ser derivados do sistema de produção capitalista –, aponta para a possibilidade de permanência da poesia em um momento e lugar históricos que são radicalmente hostis à sua integração.

5. “Elephant’s-ear”: o crisântemo rasgado

The chrysanthemus’ astringent fragrance comes
Each year to disguise the clanking mechanism
Of machine within machine within machine.

Os versos acima são a seção XLI do poema “Like Decorations in a Nigger Cemetery”, de *Ideas of Order* (1936). Percebe-se que as letras de “machine” estão em “chrysanthemus”. Além da imagem do artista como inventor e engenheiro, o verso

gestualiza o convite – cifrado, como os maquinismos secretos que estruturam, no poema, a beleza – ao modo de decifração específico que é a leitura de poesia.

Esta monografia buscou mostrar que os jogos de linguagem na poesia de Wallace Stevens são mais que “frivolidades decorativas” (Lentricchia, p. 158), passatempos de um poeta bissexto; que a inventividade da sua lírica oferece ao *scholar*¹³ possibilidades interpretativas ainda inexploradas; que à supersaturação da sua forma correspondem associações de sentido explosivas, iluminadoras; que, enfim, na lírica stevensiana, forma é sentido concentrado.

Buscou-se mostrar, *pari passu*, que a sua poesia é perpassada, desde dentro, a partir mesmo dos seus mínimos elementos de concreção material, por uma relação de tensão hostil com a modernidade histórica – compreendida, aqui, como a marcha progressiva dos processos de reificação e depauperamento da vida livre e do desencantamento do mundo.

Caberá ao leitor, pois, julgar se alcançamos algum êxito.

Gostaria, por fim, de comentar a modulação tantas vezes autodepreciativa da dicção lírica em Stevens. Muitos críticos tentaram identificar-lhe a causa. Para Vendler, Stevens seria um idealista ascético, “cujo único e verdadeiro tema é ressecar todas as coisas [Bloom ao comentar a leitura que Vendler faz da poesia de Stevens]” (BLOOM, p. 262) – igual, talvez, ao “caçador de simetrias” de “Stars at Tallapoosa”. Para Lentricchia, um homem que experimentou, desde dentro, do núcleo social mais exclusivo e privilegiado, o fastio mortal da sociedade de consumo, nada ficando da energia anteriormente investida no consumo de caras *commodities* – igual, talvez, ao “homem” que produz o discurso na seção II de “Certain Phenomena of Sound”. As leituras não são excludentes, vindo, mesmo, se quisermos, a complementarem-se. Mas elas orientaram-se pela busca e identificação de uma causa biográfica – de temperamento ou socialmente determinada – para o estilo auto-irônico da poesia de Stevens, sem contemplarem a sua relação com o maior panorama da crise da poesia na modernidade¹⁴. Pois a auto-ironia na lírica stevensiana vem, igualmente, de integrar em

¹³ O termo é empregado da mesma maneira que na poesia de Stevens.

¹⁴ A auto-ironia assimilada como traço de composição na lírica moderna não é, decerto, exclusiva da poesia de Stevens. Seus predecessores são Baudelaire, Corbière, Lautréamont, Rimbaud; “The Love Song J. Alfred Prufrock”, de Eliot, publicado em 1920 – e, portanto, antes de *Harmonium*. Todos eles foram lidos por Stevens.

si, sem resolução pacificadora, as questões seguintes: por que e qual poesia poderá e deverá ser escrita na modernidade? Por que continuar a escrever poesia quando a história assesta em direção do interesse material, da razão de mercado? A poesia moderna será sempre marginal?

(É necessário ressaltar, entretanto, que Lentricchia tenha proposto que os poetas modernistas norte-americanos sofressem do que chamarei aqui de “vergonha de gênero”, que se associava à equivalência das marginalidades econômicas de poetas e mulheres (“lady poet”). Daí que, segundo o pesquisador norte-americano, os modernistas, reagindo contra a auto-imputação de feminilidade, defendessem, com tão obstinada ênfase, o programa de uma poesia “viril”. Mas a proposição não se sustenta perfeitamente, porquanto não explica por que as formas poéticas modernistas, a despeito da sua relativa e dificultada legibilidade – a impenetrabilidade masculina –, são, ao mesmo tempo, constituídas e tão marcadas por fraturas, rasgos, pela auto-referencialidade irônica e depreciativa – a forma como o abrigo tanto da vítima (o elemento feminino) quanto do carrasco (elemento masculino).)

Vale, neste ponto, citar, novamente, trecho de *Poesia e crise*.

“A energia de afirmação do heroísmo moderno está diretamente ligada à energia que a poesia tem de reconhecer essa crise, ou seja, de reconhecer-se em crise, de reconhecer seu espaço como lugar esvaziado, “marginal”, “maldito”, em ruínas. A força dita utópica, transformadora do poeta não está na confiança romântica em uma antecipação futurologista, em sua condição de “antena da raça” (Ezra Pound), mas na capacidade de revelar, em perspectiva histórica, eventualmente designada como “fenômeno futuro”, a *crise*, o *colapso*, o *navrágio* como sentido da experiência presente.” (SISCAR, 2010, p. 42)

Portanto, a poesia que introjeta e plasma em si mesma, mediante a concreção orientada dos seus aspectos formais, o sentido de hostilidade que o seu presente histórico que lhe devota, integrando como estigma material o seu anátema na modernidade, realiza-se, por essa mesma e essencial característica, como uma poesia moderna de excelência. O leitor desta monografia poderá, decerto, reconhecer, sem exceção, todos esses traços na lírica stevensiana.

Esta, também, foi outra realização suprema da poesia de Wallace Stevens.

6. Bibliografia

Primária.

STEVENS, Wallace. *Collected Poetry & Prose*. Library of America, 1997.

STEVENS, Wallace. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Seleção, introdução e tradução de Paulo Henriques Britto

Secundária.

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Minina Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BLACKMUR, R. P. *Poetry as Gesture*. Westport, Greenwood Press, 1977.

BLOOM, Harold. "Notes Toward a Supreme Fiction: a Commentary". In: *Wallace Stevens: a collection of critical essays*. Editado por Marie Borroff. Prentice Hall, Nova Jersey, 1963.

BLOOM, Harold. *Poesia e Repressão: o Revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

COOK, Eleanor. *A Reader's Guide to Wallace Stevens*. Princeton, Princeton University Press, 2007.

COOK, Eleanor. *Against Coertion: Games Poets Play*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

DURÃO, Fabio Akcelrud. "Sobre a ficção suprema: prolegômeno e contra-exemplo". In: *Estudos Anglo-Americanos*. Belo Horizonte, v. 27-28, p. 67-80, 2004.

DURÃO, Fabio Akcelrud Durão. *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthics*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

LENTRICCHIA, Frank. *Modernist Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

PAGLIA, Camille. *Break, Blow, Burn – Camille Paglia reads forty-three of the world's best poems*. Nova York, Pantheon Books, 2005.

SERIO, John N (Ed.). *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VENDLER, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens Longer Poems*. Cambridge, Harvard University Press, 1969.

_____. *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*. Cambridge, Harvard University Press, 1984.

7. Apêndice: uma tradução

Segue-se uma tradução para “Poetry Is a Destructive Force”, de *Parts of a World*.

(Para Omar.)

Poetry Is a Destructive Force

That's what misery is,
Nothing to have at heart.
It is to have or nothing.

It is a thing to have,
A lion, an ox in his breast,
To feel it breathing there.

Corazon, stout dog,
Young ox, bow-legged bear,
He tastes its blood, not spit.

He is like a man
In the body of a violent beast
Its muscles are his own...

The lion sleeps in the sun.
Its nose is on its paws.
It can kill a man.

A Poesia É uma Força Destrutiva

Eis o que é a miséria,
Nada ater no coração.
É ter ou nada.

É uma coisa a ter,
Um touro ou leão no tórax,
Senti-lo respirando aí.

Cão de rinha, wild at heart,
Urso robusto, touro ponderoso,
Ele traga o sangue dela, não cospe.

Ele é como um homem,
No corpo de uma besta-fera.
Os músculos comparte com ela.

O leão dorme ao sol.
Seu nariz sobre as patas.
Ele pode matar um homem.

Nota: os dois primeiros versos podem significar: ou “eis a miséria, nada que se deva buscar ter no coração”; ou “a miséria é igual ao nada que existe no coração.” (COOK 207, p. 134). “Ponderoso”: Stevens usa o adjetivo “ponderous”.