

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
TRADUÇÃO

Alessandro Palermo Funari

Harmonium (1923) de Wallace Stevens,
em tradução comentada

São Paulo
2024
(versão corrigida)

Alessandro Palermo Funari

***Harmonium* (1923) de Wallace Stevens,
em tradução comentada**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Álvaro Silveira Faleiros

Versão Corrigida

**São Paulo
Janeiro de 2024**

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Alessandro Palermo FunariData da defesa: 13 / 03 / 2024Nome do Prof. (a) orientador (a): Álvaro Silveira Faleiros

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28 / 03 / 2024

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F979h Funari, Alessandro Palermo
 Harmonium (1923) de Wallace Stevens, em tradução
comentada / Alessandro Palermo Funari; orientador
Álvaro Silveira Faleiros - São Paulo, 2024.
 638 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Wallace Stevens. 2. Tradução de Poesia. 3.
Tradução Comentada. 4. Poesia Moderna . 5. Poesia dos
Estados Unidos. I. Faleiros, Álvaro Silveira, orient.
II. Título.

FUNARI, Alessandro Palermo. *Harmonium (1923) de Wallace Stevens, em tradução comentada*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Timothy John Cadfryn Roberts

AGRADECIMENTOS

Para os chamados “Antigos” era costumeiro, na abertura de suas obras, a invocação às Musas, para que elas lhes garantissem o dom da palavra, da poesia, para que elas os entusiasmassem – ao menos assim pode-se dizê-lo dos antigos poetas ocidentais. Mas, da mesma forma que para Stevens não há musas (“no muses exist for me”, registrou certa vez em carta), aqui, também, “não há nada de ideal, nein, nein”. Não que este empenho tradutório-poético-acadêmico tenha se dado à dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas dum recluso escritório alheado, sob as quais eu me encontraria escrevendo, febril e solitário: as páginas que se seguem são em grande parte, e em diferentes níveis, o resultado dum esforço que sem a presença do interesse, da curiosidade, do voluntarismo, do esquecimento, da paciência, do ridículo, do amor, do absurdo, da verve, do carinho, do aconchego, da pilhéria e do estímulo do coletivo, daqueles que me cercaram, não seria possível.

Gostaria, portanto, de agradecer a meu pais, que forneceram todas as bases para que esse estudo fosse possível; a meu irmão, Armando, sem o qual minha visão de mundo seria profundamente diferente, e a Mariana Midori; e às minhas primas Paula Xu Palermo e Juliana Whately.

À CAPES, cujo importantíssimo auxílio foi essencial à plena realização desta pesquisa.

A Gregório Sanches e Paulo Nicolini, que, de modo hermético e planejado, cerraram e colaboraram com a estruturação de formas especulativas que me ajudaram a encontrar preciosas sínteses a partir de renovadas teses e antíteses.

A Fernanda Mateus, Teodoro Mateus e Raphaela Comisso, que me indicou a Casa Guilherme de Almeida e seu Programa Formativo para Tradutores Literários.

À Casa Guilherme de Almeida, seus trabalhadores e a todos os trabalhadores da cultura e da educação.

Aos meus amigos de vida e de bar: Camilla Roberts, Rosa Rosa Gomes, Júlia Fernandes, Carol Médici, Trilce Barros, Vinicius Cione, Ana Letícia Salla, Marcus Vinicius Alves, Paula Furlan, Taiane Sbizera, Denis Cidade, Ariel de Almeida, Priscila Palumbo, Flávio Ferreira, Maria Teresa Mhereb e Wellington Costa.

A meu orientador Álvaro Faleiros, que sempre interessado, animado e respeitoso, em poucos segundos de relação já me compreendeu e visou tirar de mim minhas virtudes e despotencializar meus defeitos.

Aos integrantes do grupo de estudos Poéticas do Re-Traduzir.

Ao mestre Dirceu Villa, que me apresentou Wallace Stevens e que me ajudou imensamente pelos caminhos da tradução.

A Sarah Valle, leitora sempre atenta e voraz, prodigiosa parceira da poesia, Arquiteta de Sins.

Aos poetas, às poetisas e às poetisas!

A você, que não ignorou os agradecimentos e portanto não ignorará os poemas.

A Alessandra Pereira, imprescindível, cujos olhos me guiam.

*Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.*

Carlos Drummond de Andrade

This machine kills fascists

Woody Guthrie

RESUMO

FUNARI, Alessandro Palermo. *Harmonium (1923) de Wallace Stevens, em tradução comentada*. 2024. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Stevens é um dos poetas mais prolíficos do modernismo estadunidense e, apesar disso, sua obra é relativamente pouco explorada no Brasil. Para conhecê-lo, os leitores e leitoras contam apenas com pequenas incursões à sua obra em coletâneas mais gerais – como as empreendidas por Paulo Vizioli e Augusto de Campos – ou com edições que percorrem o arco poético completo do poeta, a partir de escolhas pontuais – conforme proposto por Paulo Henriques Britto –, mas ainda assim, não há esforços que se concentrem sobre uma obra específica, organizada pelo próprio autor. Partindo de um poeta dotado de grande sofisticação técnica e virtuosismo formal, o objetivo da presente tese é apresentar traduções – recriações, transcrições – aos poemas da obra de estreia do autor, *Harmonium*, lançada em 1923, e tecer comentários individuais aos processos tradutórios. O livro conta com 71 poemas curtos e três poemas longos, para os quais os comentários resultaram mais robustos e incluíram uma exploração mais detalhada da crítica já estabelecida. Duas características são quase onipresentes nas opiniões publicadas acerca do poeta, tanto nas que o celebram quanto nas que o menoscabam: beleza rítmico-sonora de um lado e, de outro, dificuldade de compreensão. O enfoque destas propostas de tradução, portanto, recai sobre os jogos de palavras e o notável controle de som, musicalidade e ritmo do poeta sem, no entanto, tentar mitigar sua dificuldade de compreensão, visando resgatar, em língua portuguesa, seu destacado hermetismo entre forma e conteúdo.

Palavras-chave: Wallace Stevens; Poesia Moderna Estadunidense; Tradução Poética; Tradução Comentada.

ABSTRACT

FUNARI, Alessandro Palermo. **Wallace Stevens' *Harmonium* (1923), in commented translation.** 2024. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Stevens is one of the most prolific poets of American modernism and, despite this fact, he is relatively ignored in Brazilian literary circles. In order to get acquainted with his work, readers rely solely on a small handful of translations of his poems, either in general collections involving other poets – such as those undertaken by Paulo Vizioli and Augusto de Campos – or in editions that cover the poet's complete poetic arc, based on specifically chosen poems – as proposed by Paulo Henriques Britto – but still, there are no efforts that focus on a specific oeuvre, organized by the author himself. Tackling this highly sophisticated and formal *virtuoso* poet, the objective of this dissertation is to propose translations – recreations, transcreations – to the poems of the author's debut book, *Harmonium*, first released in 1923, and to make individual comments on the translation processes. The book features 71 short poems and three long ones, for which the commentaries were more robust and included a more detailed exploration of the available criticism. Two characteristics are almost ubiquitous in published opinions about the poet, by both those who celebrate and those that belittle his poetry: rhythmic-sonorous beauty on the one hand and, on the other, his quasi-obscure style of writing which leads to intricate and enigmatic poems. The focus of these translations, therefore, falls on the word-play, puns, and the author's remarkable control of sound, musicality and rhythm without, however, trying to mitigate his difficulty, aiming to recreate, in Portuguese, his outstanding hermeticism between form and content.

Keywords: Wallace Stevens; Modern American Poetry; Poetic Translation; Commented Translations.

LISTA DE ABREVIATURAS

Letters

STEVENS, Holly. *Letters of Wallace Stevens*. Edição: Holly Stevens. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO 1	14
1.1 THESE VISIBLE, VOLUBLE DELUGINGS – IMPRESSÕES E CRÍTICA.....	14
1.2 PUISSANT SPEECH, ALIKE IN EACH – A POÉTICA DE STEVENS EM HARMONIUM.....	18
1.3 THE PUNGENT ORANGES AND BRIGHT, GREEN WINGS – STEVENS E A PINTURA.....	32
1.4 JOVIAL HULLABALOO AMONG THE SPHERES – STEVENS E O CÍRCULO DE ARENSBERG.....	37
1.5 FLUTTERING THINGS HAVE SO DISTINCT A SHADE – STEVENS MODERNO.....	42
1.6 SHARP, IMAGINED THINGS – HARMONIUM.....	47
CAPÍTULO 2 - SMALL PARTS OF THE PANTOMIME	53
CAPÍTULO 3 - OF LONG, CAPRICIOUS FUGUES AND CHORALS	441
4.1 SUNDAY MORNING.....	443
4.2 LE MONOCLE DE MON ONCLE.....	512
4.3 THE COMEDIAN AS THE LETTER C.....	555
CONCLUSÃO	621
BIBLIOGRAFIA	630

Apresentação

Stevens é um dos poetas mais prolíficos do modernismo estadunidense e, apesar disso, sua obra é relativamente pouco explorada no Brasil. Para conhecê-lo, os leitores e leitoras contam apenas com pequenas incursões à sua obra em coletâneas mais gerais (VIZIOLI, 1976, CAMPOS, A., 2006) ou com edições que percorrem o arco poético completo do poeta, a partir de escolhas pontuais (BRITTO, 1987, 2017), mas ainda não há publicações que se concentrem sobre uma obra específica, organizada pelo próprio autor. Este projeto visa, assim, a tradução dos poemas de seu livro de estreia, *Harmonium* (1923), de maneira integral.

Considerando que o intuito do presente projeto acadêmico seja o de apresentar traduções comentadas, decidiu-se centralizar essa tese precisamente sobre as traduções em si, dando-as primazia e espaço privilegiado em seu corpo. Desta maneira, seu formato final será apresentado de maneira tripartite. O primeiro capítulo conta com uma análise da poética de Stevens em *Harmonium*, posicionando-o tanto na poética moderna como explorando seu intenso contato com a arte produzida na época. O segundo capítulo traz as traduções dos poemas curtos da obra (que totalizam 71), com os em inglês apostos à mesma página que os em português para possibilitar uma mais fácil leitura conjunta¹, seguidas, na página seguinte, pelos comentários (intitulados de “Nota”). É importante pontuar que, quando houver e se mostrar enriquecedor à discussão, poderão ser tecidas análises e comparações com traduções já feitas de alguns poemas. Para finalizar, o terceiro capítulo apresenta a tradução dos três poemas longos do livro, a saber, “Sunday Morning”, “Le Monocle de Mon Oncle” e “The Comedian as the Letter C”, com comentários mais extensivos relativos ao processo tradutório e uma mais profunda exploração da crítica com relação a estes poemas.

Por fim, gostaria de deixar explicitado que consideramos, para todos os fins práticos e teóricos (que juntos compõem mais um monolito que um dístico opositivo), que uma tradução poética é sua própria crítica, proposição já reveladora da metodologia e ideários em voga na presente tese. Faço, portanto, minhas as palavras de Guilherme Gontijo Flores em sua introdução às *Elegias de Sexto Propércio* (PROPÉRCIO, 2014):

¹ Se os poemas em inglês estarão ao lado ou abaixo do poema em português ficará a cabo da mancha que o poema imprime à página: poemas mais “horizontais”, como “Banal Sojourn”, demandam uma solução cima-baixo; já à maior parte dos poemas do livro, de mancha verticalizada e mais afilada, a solução resultou em emparelhamento lado a lado.

[t]al como na criação de uma “obra original”, as teorias e os dogmas sobre o “como fazer” não devem ter mais importância do que seu resultado: todo método tradutório ou criação literária pode ser válido, pois o que está em jogo, mais do que o método em si, é sua realização técnica e sua capacidade de produzir debate-combate-reafirmação tanto do texto original como do mundo presente que o cerca.

A isso, eu adicionaria que novas traduções carregam em si também o debate-combate-reafirmação não só do original como do mundo que o cerca, mas também das traduções já feitas à obra em questão. Por fim, de modo a registrar de modo mais preciso e resumido as bases da visão acerca de tradução que guiaram este trabalho, cito Haroldo de Campos em *post scriptum* à sua transluciferação mefistofáustica (CAMPOS, 1981, p. 181):

Este é o horizonte metafísico do problema. Agora, a física da tradução, um índice do fazer. Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (Art des Meinens) de uma obra – uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionísica, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formatado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava.

Capítulo 1

*The honey of heaven may or may not come,
But that of earth both comes and goes at once.*

Wallace Stevens

1.1 *These visible, voluble delugings* – Impressões e Crítica

Ao depararmos com as obras que tratam do fazer poético de Wallace Stevens, desde críticas elaboradas à época do lançamento e relançamento de *Harmonium* – respectivamente 1923 e 1931 – até as mais recentes incursões à sua produção, é possível observar que duas características são quase onipresentes: a beleza rítmico-sonora de seus poemas e sua dificuldade de compreensão, sendo esta faceta a mais abundante em adjetivos, desde o inicial “difícil”, passando por “complicado”, “obscuro” até “incompreensível”. Assim, Louis Untermeyer (DOYLE, 1997, p. 70), em 1924 disse preferir os poemas de Robert Frost aos de Stevens – que tratou como “obscuro” – adicionando que, apesar de todo o “word-painting”, havia pouca voz humana, pouca emotividade, naqueles versos que chamou de reluzentes. Já em 1931, em crítica do *New York Times* acerca da segunda edição do livro, Percy Hutchison (DOYLE, 1997, p. 88) acusa o poeta de tentar fazer poesia pura e auspícia-lhe vida curta no mundo literário por ter criado um livro “brilhante como a lua” mas “igualmente morto”. Oitenta anos depois e com uma visão mais afeita ao poeta, outro crítico do mesmo jornal estadunidense, Jeff Gordinier (2012), defende que, quando se trata de Stevens, é importante interromper a comum caçada pelo “significado” de seus poemas e centrar-se em vivenciar o momento criado por aquela linguagem única, classificando os poemas de Stevens como “sensuais e inescrutáveis”. No mesmo artigo, exemplifica tal característica a partir de uma entrevista que fez com Harold Bloom. Este conta que, aos dezessete anos e já encantado pelos poemas de Stevens, compareceu a uma leitura que o próprio poeta fez em New Haven e dela comentou: “Até eu, que era tão familiarizado com poesia, achei aquilo quase incompreensível. E acho que o público estava completamente embasbacado”.

Esses posicionamentos são comuns e é provável que nem mesmo o próprio Stevens discordasse, tendo defendido em sua correspondência que certo nível de dificuldade pode ser vital a alguns poemas, sem, no entanto, advogar que tal dificuldade seja proposital (um escritor que é deliberadamente obscuro é um impostor, opinou): o

leitor, se estiver suficientemente interessado, invariavelmente compreende o que foi escrito; qualquer explicação acabaria por destruir o poema. (*Letters*, 1996)

Em seus “Adagia” – uma série de aforismos organizados em uma coleção póstuma –, abertamente aponta que poesia não deve ter significado e que, como a maior parte das coisas naturais, normalmente não tem (STEVENS, 1957, p. 228)². Mesmo – retomando Untermeyer – em relação a Robert Frost, Stevens, em carta ao próprio poeta californiano, desvaloriza-o dizendo: “O seu problema, Robert, é que você escreve sobre assuntos”.³ Ademais, num de seus versos mais citados, pertencentes a um poema posterior, defende: “The poem must resist intelligence / Almost successfully.” Não que Stevens parta do princípio que a inteligência não ocupe um papel fundamental na leitura da poesia; mas não é apenas a inteligência que dá sentido aos poemas assim como não é apenas ela que dá sentido às coisas em geral.⁴ Helen Vendler (1986), ao tratar de seus poemas, propõe que a decodificações de seus símbolos e significados seriam secundários e que suas inovações sintáticas e as relações que o poeta cria a partir delas são de maior importância, constituindo o elemento que traz vivacidade aos poemas.

Ainda assim, o que parece se sobressair tanto nas críticas positivas quanto nas que menoscabam a dificuldade do autor são seu controle e maestria sobre a palavra e o fazer poético. Marianne Moore, poeta e amiga de Wallace Stevens, destaca-lhe o virtuosismo formal, que, segundo ela, mostra total domínio sobre recursos poéticos, como assonância, metáfora, reiteração, paralelismo, e exalta seu potencial imaginativo, tudo resultando num “equilíbrio magistral” (DOYLE, 1997, p. 48-54). De modo semelhante, Harriet Monroe, editora da revista *Poetry*, comentou com relação ao livro *Harmonium*:

Jamais houve uma personalidade poética tão saborosamente original quanto o autor deste livro. Se o que o leitor busca é pura beleza de som, frase, ritmo, instilados em ideias multicoloridas e expressas por uma mente ao mesmo tempo sábia e surpreendente, deve-se abrir os olhos e ouvidos, aguçar a argúcia e ampliar as afinidades para incluir aspectos da vida raros e

² “A poem need not have a *meaning* and like most *things in nature* often does not have.”

³ “The trouble with you, Robert, is that you write about subjects.” Para o qual Frost respondeu “The trouble with you, Wallace, is that you write about bric-a-brac.” [“O seu problema, Wallace, é que você escreve sobre quinquilharias.”] Caso haja interesse com relação à biografia do autor – comumente destacada como incomum para um poeta, por sua trivialidade – recomenda-se a obra *The Whole Harmonium: The Life of Wallace Stevens*, escrita por Paul Mariani e lançada pela editora Simon & Schuster em 2016. Ainda assim, avisamos: o próprio poeta, quando solicitado a enviar uma nota biográfica para acompanhar uma publicação de seus poemas, respondeu “permita-me, por favor, não enviar uma nota biográfica. Sou um advogado e moro em Hartford. Mas tais fatos não são nem empolgantes nem instrutivos.” (*Letters*, p. 227)

⁴ “We never arrive intellectually, but emotionally we arrive constantly (as in poetry, happiness, high mountains, vistas)” escreveu Stevens.

requintados, e então correr para adquirir este volume de poemas iridescentes. (MONROE, 1924)⁵

Edmund Wilson igualmente reconhece a beleza (e a dificuldade) da poesia de Stevens quando, tratando do poeta, disse: “O Sr. Stevens é o mestre do estilo. Seu dom para combinar palavras é desconcertante e fantástico, mas claro: mesmo quando não se sabe o que ele está dizendo, sabe-se que o está fazendo bem”.⁶ (DOYLE, 1997, p. 61-4). Na mesma toada, Paulo Henriques Britto, ao apresentar sua mais recente investida tradutória a poemas selecionados de toda a produção poética de Stevens, exalta a vivacidade de imagens e a musicalidade de seus versos e resume de modo notável a experiência de se ler o poeta estadunidense: “por mais impenetráveis que pareçam à primeira leitura, exercem sobre o leitor um efeito poderoso, fazendo-o sentir que, de algum modo não muito claramente exprimível, ele entendeu o que leu.” (BRITTO, 2017, p. 14)

Esses posicionamentos representam, em grande medida, uma impressão de cunho generalista. É, no entanto, difícil não ser levado por este quase lugar-comum da crítica a Stevens quando deparamos, por exemplo, com “Infanta Marina”, o sexto poema de *Harmonium*:

Infanta Marina

Her terrace was the sand
And the palms and the twilight.

She made of the motions of her wrist
The grandiose gestures
Of her thought.

The rumpling of the plumes
Of this creature of the evening
Came to be sleights of sails
Over the sea.

⁵ “There was never a more flavorously original poetic personality than the author of this book. If one seeks sheer beauty of sound, phrase, rhythm, packed with prismatically colored ideas by a mind at once wise and whimsical, one should open one's eyes and ears, sharpen one's wits, widen one's sympathies to include rare and exquisite aspects of life, and then run for this volume of iridescent poems.” In: MONROE, Harriet. Comment: A Cavalier of Beauty. *Poetry*, Chicago, Vol. XXIII, no. 6, mar. 1924, 322-7

⁶ “Mr. Stevens is the master of style. His gift for combining words is baffling and fantastic, but sure: even when you do not know what he is saying, you know he is saying it well.”

And thus she roamed
In the roamings of her fan,

Partaking of the sea,
And of the evening,
As they flowed around
And uttered their subsiding sound.⁷

Aqui, o ritmo moroso do andamento dos versos, não regulares mas sempre certos nas idas e vindas das tônicas, imita o oscilar do oceano que também é a movimentação da personagem de nome marítimo – o que é reforçado em som pela repetição dos possessivos “of the” e “of her” – erigindo uma harmonia entre gramática e retórica característica do que Cook (1988, p. 39) denominou de poemas de fluência [*fluency poems*], ou seja, poemas em que Stevens joga com o movimento e a fluidez de sons, linguagem e ritmo em relação ao movimento da água, abrangendo diversos conceitos e tropos acerca de fluência, modificando-os com o passar do tempo e apresentando, a partir disso, diversas funções do controle rítmico, sintático e de jogos de eufonia (“Infanta Marina” é o primeiro exemplo presente no livro). Em termos de sonoridade, o poema é atravessado por paronomásias, aliterações e assonâncias, normalmente adotadas em pares (“**m**ade” e “**m**otions”, “**c**reature” e “**e**vening”, “**s**leights of **s**ails”) do mesmo modo que a maior parte dos versos têm dois acentos principais. No tocante ao vocabulário, o poema é razoavelmente simples – fluido –, salvo pela curiosa expressão “sleights of sails”, oriunda de “sleights of hand”, que é a destreza manual de um mágico ao fazer um truque, criando um jogo de palavras que age como efeito verbal e visual das velas dos barcos vistas à distância: ainda assim causa dificuldade e estranheza ao leitor. Há, ademais, jogos de palavras construídos desde o título do poema. É possível notar que o “fan” da personagem já se encontra em “**I**nfanta”, e mais: o silêncio do mar e da noite descritos na rima final pode ser prenunciado também na primeira palavra do título, cuja origem etimológica, “**i**nfans”, significa “que não consegue falar”. Temos, portanto, beleza de som, ritmo, fluência, alguma dificuldade de compreensão e o tratamento exaustivo da palavra, todos presentes neste pequeno poema que faz parte da abertura do livro.

⁷ Uma tradução semântica poderia ser: *Seu terraço era a areia / E as palmeiras e o crepúsculo. / Ela fez dos movimentos de seu pulso / as gesticulações grandiosas / Do seu pensamento. / O enrugamento das plumas / Desta criatura da noite / Veio a ser artifício das velas / Sobre o mar. / e assim ela perambulava / Nas perambulações de seu leque, / Compartilhando do mar / E do anoitecer / Enquanto fluíam em sua volta / E proferiam seu som minguante.*

Um poeta da precisão do impreciso – para quem “fluttering things” têm “so distinct a shade”⁸ –, sua classificação poética por vezes parece resistir a definições, havendo quem enverede sua categorização de diferentes maneiras. Seu linguajar um tanto “make it old”, ainda mais se comparado ao contemporâneo Ezra Pound, algo influenciado pelos românticos Wordsworth e Keats (ou até por autores mais antigos, como Milton) e sua exploração de uma consciência subjetiva (ainda que não centrada no “eu” confessional e intimista e sim em impessoalidade) levam alguns a tomá-lo por neorromântico; já a afeição aos “clusters” imagéticos da arte da sugestão simbolista e seu apego a abstrações mallarmeanas fizeram com que fosse identificado como pós-simbolista; seu rigor em termos de precisão vocabular e uso de metáforas que trabalham com concreções e sínteses – ainda que no campo de abstrações – aproximam-no também do imagismo (note, por exemplo, o poema *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*)⁹. Ainda assim, segundo Augusto de Campos (1997),

“[o] que caracteriza a condição do poeta moderno não é tanto a objetividade exteriorizante ou a introspecção lírica, mas a autonomia do discurso poético, permitindo uma descontinuidade experiencial que bloqueia tanto o confessional como o convencional e induz a uma poesia-crítica, neutralizadora do sentimentalismo e da autocomplacência típicos do romantismo na sua dimensão mais vulgar. (...) É verdade que Stevens é um moderado usuário do verso livre. Mas não se pode dizer que seu verso, comparativamente mais normatizável, seja ortodoxo, nem que sua linguagem seja normativa. Ao contrário, as ambíguas incursões prosaizantes, os dúbios estilemas filosóficos, o vocabulário inusitado, os desvios de sua sintaxe elíptica e mesmo da lassidão rítmica dos seus pentâmetros, projetam-no num campo de especulações característico das poéticas modernas.”

1.2 *Puissant speech, alike in each* – A Poética de Stevens em *Harmonium*

Segundo Eleanor Cook (1988), seguidora da linha crítica baseada nas leituras de Helen Vendler e Harold Bloom, a mais breve descrição da poesia de Wallace Stevens seria de que se trata de uma “poesia da terra” (enquanto, por exemplo, T.S. Eliot se ocupava em escrever a “poesia dos céus”). Randall Jarrell (1963) já atentava para tal característica da poesia de Stevens, assinalando que, de modo subjacente a seus poemas, é possível vislumbrar um mundano “celestial possível”, tudo o que ainda não foi

⁸ Ou seja, para quem coisas esvoaçantes projetam sombras nítidas, excertos retirados do poema longo “Le Monocle de Mon Oncle”, cuja tradução se encontra no terceiro capítulo da presente tese.

⁹ Stevens criticou o imagismo, comentando que nem todos os objetos seriam iguais e o vício do imagismo seria o de não reconhecer esse fato.

corrompido e transformado em “impossibilidades infernais”. Num comentário anterior (JARRELL, 1953) expressou semelhante ideia quando classificou a poesia mais madura de Stevens como sendo oriunda da Natureza da qual evoluímos, e não de criação divina, entusiasmada¹⁰: o humano sem mito, sem deus, com nada além do universo que o criou. O próprio Stevens (1951) adverte: “Os grandes poemas do céu e do inferno já foram escritos e o grande poema da terra ainda está para ser escrito”.¹¹

Expandindo essa proposição inicial, Cook (1988) divide-a em três: a poesia da natureza/do lugar, a poesia erótica e, por fim, a poesia relativa à crença, ao sublime – que mais tarde se tornaria a poesia da “ficção suprema”. A poesia de lugar trata, em especial, dos Estados Unidos – é comum encontrar denominações de locais, flora e fauna estadunidenses, como em “In the Carolinas” e “Earthy Anecdote” – e, em maior profundidade, de lugares argumentativos (*topos* clássico), lugares temáticos (*topos* pós-clássico), lugar da voz e lugar da poesia – os oito poemas iniciais, por exemplo, se enquadrariam nesta poesia do lugar. Neste início, a escrita de Stevens age propositalmente de modo a deslocar¹² o leitor, desestruturando a percepção comum de nosso lugar na natureza e na linguagem a ponto de, através desse deslocamento, conscientizarmo-nos desses lugares.¹³ Um exemplo disso seria “The Snow Man”, em que o sujeito do poema deve identificar-se com seu ambiente (lugar), testando quanto as sensações podem ser dissociadas das emoções, e culminando sua única frase – repleta de rimas internas, habilidosas repetições e paralelismos – num jogo paradoxal:

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

¹⁰ Entusiasmado, aqui, no sentido etimológico de êxtase ou inspiração causada por uma divindade.

¹¹ “The great poems of heaven and hell have been written and the great poem of the earth remains to be written.”

¹² Cook indica que, para ler Stevens, devemos nos perguntar “O que eu esperaria ler aqui?” e notar como ele nos desloca a partir disso.

¹³ Quanto a isso, em comentário a uma tradução de um de seus poemas, advertiu: “Personally, I like words to sound wrong”. (*Letters*, p. 340)

Which is the sound of the land
 Full of the same wind
 That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
 And, nothing himself, beholds
 Nothing that is not there and the nothing that is.¹⁴

Este paradoxo final joga com os limites da percepção, de um lado entre o *ser* o e *nada* – a partir de uma proposta mais existencial – e, segundo Cook (1988), num jogo com o próprio paradoxo em si, chave mais retórica ou epistemológica: o paradoxo apresenta, portanto, uma crítica aos limites das coisas como sendo a contradição de si mesmas, alterando a percepção do que está e do que não está. O mesmo ocorre com o “snow man” – o homem de neve – que deseja ter uma mente de inverno, numa transfiguração em “snowman” – um boneco de neve.

Já a segunda divisão, a poesia erótica, expande a noção de lugar para abranger os lugares do amor, e nesta subdivisão encontram-se também os poemas ao estado da Flórida, em que Stevens mapeia as paisagens do sul dos Estados Unidos como um amante mapeia o corpo da mulher-musa-Vênus (há também poemas sobre o corpo masculino, mas a abordagem é mais cômica, como em “Floral Decorations for Bananas”, abaixo). Aqui temos poemas como “O Florida, Venereal Soil”, “Last Look at the Lilacs” e “Hibiscus on the Sleeping Shores”.

Em seus poemas de crença, Stevens aborda temas ligados à morte, à voz (ou a perda da voz poética) e temas anticlericais, como o longo “Sunday Morning” e os curtos “Madame Ste. Ursule”, “The Emperor of Ice-Cream” e “A High-Toned Old Christian Woman”.

A High-Toned Old Christian Woman

Poetry is the supreme fiction, madame.
 Take the moral law and make a nave of it
 And from the nave build haunted heaven. Thus,
 The conscience is converted into palms,

¹⁴ É possível observar aqui o diálogo com Ralph Waldo Emerson: “There I feel that nothing can befall me in life, — no disgrace, no calamity, (leaving me my eyes,) which nature cannot repair. Standing on *the bare ground*, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite spaces, — all mean egotism vanishes. I *become* a transparent eye-ball; I *am nothing*.” Grifos nossos.

Like windy citherns hankering for hymns.
 We agree in principle. That's clear. But take
 The opposing law and make a peristyle,
 And from the peristyle project a masque
 Beyond the planets. Thus, our bawdiness,
 Unpurged by epitaph, indulged at last,
 Is equally converted into palms,
 Squiggling like saxophones. And palm for palm,
 Madame, we are where we began. Allow,
 Therefore, that in the planetary scene
 Your disaffected flagellants, well-stuffed,
 Smacking their muzzy bellies in parade,
 Proud of such novelties of the sublime,
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk,
 May, merely may, madame, whip from themselves
 A jovial hullabaloo among the spheres.
 This will make widows wince. But fictive things
 Wink as they will. Wink most when widows wince.

De início, é possível notar como abundam, ao longo de todo o poema, aliterações, assonâncias e paronomásias, formando uma unidade sonora de extrema musicalidade. Já no segundo verso vemos “**take**”, “**make**”, “**nave**”, seguido por “**haunted heaven**”, “**conscience**” e “**converted**”, “**hankering for hymns**”, e assim todo o poema, culminando no verso quase inteiramente sonoro de “tink and tank and tunk-a-tunk-tunk” (que segue de alguma forma não só a sonoridade de alguns verbos em termos de tempo verbal – como o presente, passado e particípio passado do verbo *to drink: drink, drank, drunk* – como uma ordenação de sons afeita à língua inglesa, como em *big bad wolf*), igualmente em “**May, merely may, madame**” e arremata, no dístico final, com as palavras, etimologicamente relacionadas, “*wink*” e “*wince*”. Essa musicalidade, claro, está em conformidade com o que está sendo semanticamente exposto: Stevens provoca uma senhora cristã, tradicional, apontando que a pia altivez da devoção e a festança desmedida de cantoria e comilança aufeririam quase o mesmo resultado, mas defende, ao final, que as criações da imaginação – a poesia – resta triunfante. Neste caso, em especial quando levamos em consideração apenas a obra *Harmonium*, Stevens pode parecer um apologista do hedonismo. Vendler (1969, p. 10) aponta que, ao analisarmos o poeta em toda sua carreira, isto se mostra falso. Segundo ela, Stevens é “um asceta por natureza e temperamento, que pensa menos em doutrina e mais em sentimento”¹⁵. O Stevens hedonista deste poema, portanto, resultaria do fato de que, como poeta – e dadas suas

¹⁵ “An ascetic by nature and temperament, thinking less of doctrine than of feeling (...)”

pesadas influências de Keats e Wordsworth – ele ainda se sentiria obrigado a fingir um instinto ligado à fertilidade da terra, e Vendler (1969, p. 45) defende que seu verdadeiro instinto estaria inclinado a austeridades e dilapidações; “In the Carolinas” já prefigura esse posicionamento mais reservado e dúbio perante uma suposta confiança otimista e celebratória da natureza e “The Emperor of Ice-Cream” demonstra frieza e materialidade perante a inevitável convivência entre vida e morte.

À época de *Harmonium*, os dois primeiros eixos – poesia do lugar e erótica – se sobressaem, notadamente quando nos voltamos com maior ênfase aos poemas curtos; ainda assim, estas três denominações não são mutualmente excludentes e interagem ao longo de todo o livro.

Sendo essa divisão tripartite o fundamento do pensar poético de Stevens neste livro, o autor explora diversos temas que lhe são caros, como: o fazer poético e o valor da poesia; a união/dualidade de imaginação criativa e realidade objetiva; amor e sexo em relação ao passar do tempo e ao envelhecimento; a impossibilidade de acessar temas morais através da linguagem; o caráter impenetrável das relações humanas; a relação da poesia e poetas modernos com poetas do passado; a efemeridade dos sistemas formais e institucionais de crenças e religiões; niilismo e morte, entre outros. Destes, o tema que parece por vezes se sobressair aos outros é a relação/oposição entre imaginação e realidade. Segundo Paulo Henriques Britto (1987), para Stevens

a imaginação é a função básica da consciência, e a realidade é, ao menos em parte, um produto desta. Nada mais natural, portanto, do que a consciência voltar-se sobre si própria, sentir-se fascinada pela tentativa de apreender a si mesma. Nenhum outro objeto de conhecimento lhe oferece tanta resistência quanto ela própria; e para a palavra, instrumento da consciência, nada mais impenetrável do que a própria palavra. Por isso o assunto por excelência do poema é a própria poesia.

Com o passar dos anos, a centralidade da relação imaginação/realidade se converte na busca pela realização terrena da ficção suprema – aquela relação tendo, a partir daí, apenas relação marginal com o novo centro, apesar de abundantemente presente. É o que pode ser observado em “Notes Towards a Supreme Fiction”, de 1942, em que o autor explicita sua visão acerca da composição de poesia. Trata-se de um poema de três partes, cujos títulos anunciam sua posição: “It Must Be Abstract” (a arte deve ser uma representação simbólica, não mimética), “It Must Change” (toda arte é transitória, independentemente de sua potência à sua época) e “It Must Give Pleasure” (criamos e

absorvemos as ficções humanas, como religião, música e poesia, porque nos dão prazer e não conhecimento ou virtude). O primeiro aspecto satisfaz a inteligência que subjaz ao trabalho de abstração; o segundo satisfaz o desejo imaginativo; o terceiro satisfaz o ser.

Em *Harmonium*, no entanto, essa busca pela ficção suprema se já prefigura, por exemplo, no primeiro verso de “A High-Toned Old Christian Woman”. O que Stevens busca é uma concepção estética que o faça alcançar uma metafísica pós-religião, uma metafísica numa época em que a morte de Deus já foi decretada e Beleza e Verdade não mais reluzem dos olhos dos anjos, como em Dante: o poeta almeja transcender essa concepção.

Isso, contudo, nos levaria a ler Stevens com uma solenidade que não lhe é própria, havendo momentos provocativos, irônicos – a partir do uso de jogos de palavras e de imagens incomuns – cuja finalidade é o humor. Isso fica aparente, por exemplo, na última estrofe de “Floral Decorations for Bananas”, em que a notável e precisa descrição das bananas e de sua (assim chamada) flor serve-se de vocabulário claramente fálico e sexual (grifos nossos):

And deck the bananas in leaves
Plucked from the Carib trees
Fibrous and dangling down,
Oozing cantankerous gum
Out of their *purple* maws,
Darting out of their purple craws
Their *musky* and *tingling* tongues.

Observa-se o uso de humor também na sexta e última parte de “Six Significant Landscapes”, em que Stevens debocha do pensamento silogístico dos racionalistas, atribuindo-lhes a artificialidade das linhas, ângulos e quadriláteros retos em oposição à sensualidade e fascínio das curvas – associadas a poetas:

VI
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.

Isso, é claro, é levado às suas últimas consequências no longo poema “The Comedian as the Letter C”, cujo título já aponta ao cômico, e no qual infindáveis jogos de palavras e um certo lapso de paridade entre o “como” se escreve e o “o que” se escreve criam um poema, ainda que difícil, eminentemente humorístico (ainda que haja quem não o veja assim, como será discutido no capítulo terceiro desta tese).

E é a partir de leituras solenes e austeras que se origina um dos mais consistentes equívocos cometidos ao adentrar-se as obras de Stevens: fazer ao poema as perguntas erradas e adequar o tom da leitura à suntuosidade das palavras. Tende-se, portanto, a ler Stevens como se lê Wordsworth. Vendler (1986) indica um caminho, essencial:

Wordsworth quase sempre emprega as palavras em seu sentido denotativo comum, e ele utiliza a sintaxe para os propósitos comuns da sintaxe – interligação estrutural e organização. As palavras de Stevens são quase sempre desviadas de sua denotação comum e sua sintaxe se presta a retardar e desarticular. (...) A aparência de ‘propor um relato’ é mantida superficialmente (...), mas não se chega a lugar nenhum quando se lê Stevens com um espírito wordsworthiano. (...) Não se trata de uma escrita discursiva conservadora. (...) A arte de Stevens está sempre prestes a se refrescar no poço de *nonsense*.¹⁶

Fazem parte do instrumental poético de Stevens epigramas, jogos gramaticais e sintáticos, trocadilhos, imitações e enigmas – *riddle poems*, como expõe Cook (1988) –, um poeta sempre preciso, conciso, rítmico, musical e abstrato; ao mesmo tempo de grande racionalidade e altamente subjetivo. Em *Harmonium*, Stevens emprega as palavras do modo mais exaustivo possível, tanto em som como em significado, de diversas maneiras. Em termos sonoros, o autor faz dos sons e fonemas personagens atuantes que correspondem ao aspecto semântico de seus poemas. É o que se pode observar, por exemplo, em “Domination of Black”, em que a simples repetição da palavra “themselves” faz ressoar não só a própria palavra mas os fonemas circundantes, fazendo com que o

¹⁶ “Wordsworth almost always uses words in their common denotative meaning, and he uses syntax for the normal purposes of syntax – momentum and organizing. Stevens’ words are almost always deflected from their common denotation, and his syntax serves to delay and disarticulate. [...] The appearance of ‘telling’ is superficially maintained [...] but one gets nowhere reading Stevens in a Wordsworthian spirit. [...] [This] is not conservative discursive writing. [...] Stevens’ art is always about to refresh itself at the well of nonsense.” Tradução nossa.

poema revolve sobre si próprio do mesmo modo como as folhas retratadas rodopiam, giram e se repetem, levando a ressonâncias que inflamam o ar vertiginoso do poema:

At night, by the fire,
 The colors of the bushes
 And of the fallen leaves,
 Repeating themselves,
 Turned in the room,
 Like the leaves themselves
 Turning in the wind.
 Yes: but the color of the heavy hemlocks
 Came striding.
 And I remembered the cry of the peacocks.
 (...)

Num outro exemplo de um poema de fluência é possível constatar como a sonoridade é empregada de modo a explicitar o que está semanticamente apontado pelos versos. Trata-se de “The Load of Sugar-Cane”, décimo poema de *Harmonium*:

The going of the glade-boat
 Is like water flowing;

Like water flowing
 Through the green saw-grass
 Under the rainbows;

Under the rainbows
 That are like birds,
 Turning, bedizened,

While the wind still whistles
 As kildeer do,

When they rise
 At the red turban
 Of the boatman.

Um poema de apenas uma frase – assim como em outros poemas de fluência – e com sintaxe fluida, temos aqui sons e até versos inteiros se movendo pelo poema do mesmo modo como o rio em questão se move, como se os fonemas e versos estivessem sendo carregados pelo correr da correnteza: o segundo verso se repete quase inteiramente

na estrofe abaixo, o mesmo ocorrendo com “Under the rainbows”; o /g/ de “going” se repete em “glade-boat”, cruza uma estrofe e sua repetição pode ser ouvida novamente em “green saw-grass”; todos os fonemas da palavra “birds” são carregados para o verso seguinte onde se lê “Turning, **bedizened**”; o mesmo pode ser observado no /w/, /i/ e /l/ de “**While the wind still whistles**” – o /w/ chegando até “**When**”; até mesmo o título adentra o poema, quando a palavra “boat” faz ressoar “Load”.

Em seu emprego das palavras de modo exaustivo, podemos observar o uso de polissemias (“Não há asa melhor que o significado¹⁷” escreveu Stevens, deixando a entender que é preciso de duas para levantar voo), jogos de palavras, paralelismos, etimologias (conforme pode ser observado acima em “Infanta Marina”) e mesmo aproximações entre palavras etimologicamente díspares, mas que foram aproximadas por sua semelhança, construindo para poemas específicos uma relação de fato. Um exemplo do emprego de polissemia pode ser encontrado na estrofe central do curto “In the Carolinas”:

The lilacs wither in the Carolinas.
 Already the butterflies flutter above the cabins.
 Already the new-born children interpret love
 In the voices of mothers.

Timeless mother,
 How is it that your aspic nipples
 For once vent honey?

*The pine-tree sweetens my body,
 The white iris beautifies me.*

A palavra “aspic” aqui, carrega dois significados que dão outra dimensão à dita “mensagem” do poema. Por um lado, os seios da *alma mater* retratada aqui dão “aspic”, que é uma nutritiva geleia feita à base de carne (e nesse sentido mostra a natureza como fonte bíblica de “leite e mel”); por outro, “aspic” pode ser o adjetivo que tece uma relação com a áspide, i.e. cobra venenosa, fazendo destes seios inoculadores de veneno: a *alma mater* agora é *amara mater*.

Outro caso pode ser observado em “Banal Sojourn”. Aqui o poeta descreve uma cena quente de verão e indica que lá encontra-se uma velha mazela da humanidade, que,

¹⁷ “There is no wing like meaning”

versos depois, aparece conspicuamente na denominação do que parece ser uma planta (“Satan’s ear”). Para falar daquela “mazela”, diz:

Pardie! summer is like a fat beast, sleepy in mildew,
Our old bane, green and bloated, serene, who cries,

A palavra “bane” – a mazela – parece ecoar o título do poema, como se “banal” não fosse mais apenas “trivial, comum, ordinário”, mas também um adjetivo relativo a “bane”. A estadia do sujeito do poema não é mais banal, agora ressoa como achacada, perniciososa, que carrega algum mal¹⁸.

Aqui vale a pena destacar outra importante característica da poética de Stevens, o jogo alusivo, que abarca desde ecos até o uso de alusões contextuais que indicam, iluminam e encaminham leituras. É altamente improvável, por exemplo, que um leitor de poesia, em 1923, ao deparar com o verso “The lilacs wither in the Carolinas” não seja imediatamente remetido a “When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom’d”, de Walt Whitman (COOK, 1988, p. 34). A mensagem, no entanto, é opositiva: Whitman consegue transformar a morte e o amargor da vida em canção, a própria força do poeta retorna em música, em celebração (“I float this carol with joy, with joy to thee O death”); já a natureza deste poema de Stevens – que apesar de agora fornecer mel, pode ser costumeiramente “aspic”, venenosa e áspera – encerra os versos com sua resposta e canção alguma se segue. Mesmo o fato de situar este poema fini-primaveril nas Carolinas pode ecoar o mesmo poema de Whitman, potencializando seu viés anti-whitmaniano: a palavra “carol” (cantar) aparece quatro vezes no poema de 1865, em tom de exaltação, e nas Carolinas de Stevens não há canção, elas não engendram o mesmo êxtase, senão o contrapõem.¹⁹

Conquanto em *Harmonium* Whitman seja talvez a principal fonte de alusões, ecos e interlocução no papel de precursor, diversos autores fazem parte do *ludus* alusivo de Stevens, dentre os quais: Milton, Tennyson, Keats, Browning, Wordsworth, Camões,

¹⁸ Esses jogos de palavras estão amplamente presentes em toda a obra de Stevens. Quando nos voltamos a “The Comedian as the Letter C”, como não notar o certo soar do título logo no verso em que a personagem principal, Crispin, é apresentada: “Preceptor to the sea? Crispin at sea / Created (...)”? Não só a letra “C” se destaca nas palavras utilizadas, mas os homófonos “sea” e “C” amarram de maneira muito inteligente para o leitor o modo de significar deste poema – afortunadamente, a palavra “oceano” possibilitaria a recriação deste engenho em língua portuguesa e foi a escolha feita na tradução aqui proposta (em oposição ao mais curto “mar”).

¹⁹ Em outro poema, “The Plot Against the Giant”, novamente Stevens ecoa Whitman no qual a atitude da terceira garota (“I shall whisper / Heavenly labials in a world of gutturals”) retoma os “Whispers of heavenly death murmur’d I hear, / Labial gossip...”

Dante, Marvell e, mais notadamente, Shakespeare. Embora no poema mencionado logo acima, “Banal Sojourn”, possam ser encontrados ecos de Hamlet (como o uso da expressão “Pardie” e “bloat king”), há exemplos mais conspícuos e/ou significativos, como o poema “The Worms at Heaven’s Gate” – que retoma o soneto XXIX de Shakespeare “From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;” – ou os dísticos que encerram as duas estrofes de “The Emperor of Ice-Cream”,

Let be be finale of seem.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Let the lamp affix its beam.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

que parecem responder a Hamlet, quando este propõe: “Your worm is your only emperor for diet.” Cook (1988, p. 91) sugere que o mesmo poema dialoga com outra peça shakespeariana, *The Winter’s Tale*, em que Perdita diz “Good sooth, she is / The queen of curds and cream”, sobre o qual Stevens teria também apoiado seu segundo verso, “In kitchen cups concupiscent curds,” – além do próprio “ice-cream” – sendo que as três obras trabalham ideias de parecer-*versus*-ser e morte (a mesma peça traz a frase “Let be, let be.” que ecoa o “Let be be finale of seem”).²⁰

Em termos de métrica, pode-se considerar que Stevens faz uso do que Paulo Henriques Britto (2011) chama de “verso liberto”, um afrouxamento do tradicional verso acentual-silábico inglês; há, por trás desse afrouxamento, um “metro fantasma” do qual ora se aproxima ora se afasta, mas que rege a composição. Com isso em mente, o metro que mais acompanha Stevens em sua produção poética é o *blank verse* (versos não rimados de métrica regular, notadamente o pentâmetro jâmbico), mas com essa característica do “verso liberto”. Em *Harmonium*, todos os poemas longos são escritos neste *blank verse*, assim como alguns dos poemas curtos. Um exemplo é *Hibiscus on the Sleeping Shores*:

I say now, Fernando, that on that day
The mind roamed as a moth roams,
Among the blooms beyond the open sand;

²⁰ Cook ainda sugere que se as imagens presentes ao final de *The Winter’s Tale* forem retomadas frente às de “The Emperor of Ice-Cream” é possível notar como estas revertem, ponto a ponto, a trama e as imagens de *Hamlet*.

And that whatever noise the motion of the waves
 Made on the sea-weeds and the covered stones
 Disturbed not even the most idle ear.

Then it was that that monstered moth
 Which had lain folded against the blue
 And the colored purple of the lazy sea,

And which had drowsed along the bony shores,
 Shut to the blather that the water made,
 Rose up besprent and sought the flaming red

Dabbled with yellow pollen - red as red
 As the flag above the old cafe -
 And roamed there all the stupid afternoon.

Neste poema, dez dos quinze versos são pentâmetros jâmbicos – o que faz deste o “metro fantasma” –, já os outros cinco (versos 2, 4, 7, 8 e 13) variam desde um heptassílabo até um hexâmetro jâmbico, que soma doze sílabas. A forma dos tercetos não rimados, já presente em outros poemas curtos de *Harmonium*, também é uma forma que será bastante desenvolvida e explorada nas obras tardias do autor (é possível observar aqui, ademais, outras características já mencionadas acerca da poética de Stevens, como o uso de paralelismo, aliterações abundantes e emprego não ortodoxo das palavras, seja em “blather” – tagarelice, dizer bobagens – para designar o barulho das águas, “besprent” – borrifar, respingar –, uma palavra de uso arcaico, ou “stupid”, que pode tecer relações com “idle”, com a estupenda “monstered moth” ou com as “Sleeping Shores” do título, dada sua origem etimológica).

Observa-se que, nos poemas curtos, além do verso liberto (que abarca outras formas além do pentâmetro jâmbico, como o tetrâmetro jâmbico de “Anecdote of the Jar”), temos o uso de verso livre (observável em outros exemplos já fornecidos aqui) e criações *ad hoc*²¹. O emprego preciso de aspectos rítmicos de forma a coadunar com a informação semântica também pode ser notado em seus versos. Vejamos algumas linhas do enigmático poema que abre esta coleção, “Earthy Anecdote”:

Every time the bucks went clattering

²¹ “[Q]ue adota uma forma fixa não convencional, seja adaptada pelo poeta a partir de uma forma já existente, seja inteiramente inventada, que nunca mais é utilizada em nenhum outro poema do autor” segundo Paulo Henriques Britto. Trata-se de *The Ordinary Women*, em que as dez estrofes seguem o mesmo esquema métrico e rímico, mas mesmo assim com alguma frouxidão.

Over Oklahoma
A firecat bristled in the way.

Wherever they went,
They went clattering,
Until they swerved,
In a swift, circular line,
To the right,
Because of the firecat.

Or until they swerved,
In a swift, circular line,
To the left,
Because of the firecat. (...)

É possível notar que, quando os cervos [“bucks”] mudam sua trajetória “In a swift, circular line”, é exatamente isso que os pés métricos do verso fazem (o verso descreve a si mesmo): um anapesto como que com as costas viradas para um dátilo, a mudança de trajetória localizada exatamente na vírgula. Se utilizarmos a notação de (/) para uma sílaba tônica e (-) para uma átona, temos:

- - / | / - - /
In a swift, circular line

Há, além disso, outras esferas de análise que devemos levar em consideração. Tomando o próprio signo, como indica Haroldo de Campos (1967, p. 35), em “sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de **imagética visual**, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por ‘signo icônico’ aquele ‘que é **de certa maneira similar àquilo que ele denota**’)” expresso nos versos, é possível encontrar em alguns poemas a ligação entre o aspecto visual dos caracteres empregados pelo autor com o campo semântico abordado. Tal artifício parece ser empregado no importante “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”. Tomando a sexta parte das treze que constituem o poema, ao ilustrar uma cena de inverno, lemos:

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.

Além da reprodução do “brrr” em “barbaric”, indicando frio (esta exclamação é inclusive dicionarizada pelo Oxford English Dictionary), a presença de diversas letras de tipografia alongada (I, l, f, ll, d, th) ou cuja tipografia se afunila (os w de “window” e “With”) traz para as palavras em si a formação dos próprios “icles” dependurados do batente da janela, desenhando para o leitor esse panorama gélido tanto visualmente como em sonoridade.

Semelhante recurso poético aparece também em “Stars at Tallapoosa”, poema ademais repleto de alusões a Whitman, jogos de linguagem, o embate entre realidade e imaginação, do qual, aqui, será observada apenas uma frase que abrange um verso e meio:

The melon-flower nor dew nor web of either
Is like to these. (...)

Aqui Stevens usa um jogo anagramático, de duplicações, recorrências visuais e sonoras, com inversões de letras e até de palavras inteiras. A começar, temos “melon”, “flower”, “dew” e “web”, estas duas últimas sendo quase oriundas do reflexo espelhado uma da outra: “dew” | “web”. O mesmo jogo pode ser aplicado à inversão de m e w, e para “**melon**” e “**flower**”. Há também a repetição de “nor” (que aparece já em parte em “melon”) e de “the”, que inicia a frase, encerra o primeiro verso e se repete, igualmente, logo antes do ponto final (“**The**”, “**either**”, “**these**”).

A partir destas breves pinceladas analíticas acerca da poética de Wallace Stevens em *Harmonium* é possível notar outro fator significativo em suas composições: a importância dos títulos, que não raro participam ativamente do modo de significar dos poemas, como a presença da “Infanta” tanto no “fan” como no silêncio que conclui o poema, a relação entre “Sleeping” e “stupid” em “Hibiscus on the Sleeping Shores” e a sonoridade de “boat” já é antecipada em “The Load of Sugar-Cane”, para citar alguns exemplos já abordados. Outro título de grande importância é o próprio nome da obra, *Harmonium*. Trata-se de um instrumento musical de meados do século XIX, semelhante ao órgão, mas sem os tubos (semelhante também ao instrumento calíope, homônimo da musa da poesia épica). Seu nome deriva do grego e latim *harmonia*, o que, além da ideia de beleza, proporção e ordem, remete também a questões antigas da harmonia do universo, cujo movimento se dá a partir da música celeste das esferas. Além da

musicalidade notável de seus versos, a presença de instrumentos e referências a vocabulário musical²² permeia todo o arco de sua produção poética. A centralidade da ideia de harmonia também é retomada no já mencionado “Notes Towards a Supreme Fiction”, com uma posição de destaque na parte “It Must Give Pleasure”, encerrando a seção VI. Stevens prolonga a revelação da palavra final, inclui cesuras longas e encerra com o *mot juste*:

(...) He chose to include the things
That in each other are included, the whole,
The complicate, the amassing *harmony*.²³

1.3 *The pungent oranges and bright, green wings* – Stevens e a Pintura

Há outro aspecto que parece ser de grande importância à poética de Stevens e é sua relação com a arte pictórica. Para começar a tecer tal relação não é necessário um esforço muito grande: o próprio poeta, em 1951, ministrou uma palestra intitulada “Relations between Poetry and Painting” [Relações entre Poesia e Pintura] no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), no qual explorou paralelos entre poesia e pintura a partir de adágios aplicáveis a ambas as formas artísticas. Ao final de sua apresentação, defendeu que, uma vez que estavam vivendo em uma era de descrença [*age of disbelief*], a arte funcionaria como uma compensação ao que a humanidade havia perdido, a imaginação agora reinando suprema no espaço antes ocupado pela fé: caberia então à poesia e à pintura, formas artísticas que operam entre a imaginação e a realidade, assumirem seu papel profético e tornarem-se uma “afirmação vital do ‘eu’ em um mundo em que nada nos resta além do ‘eu’, se é que isso nos resta”²⁴ (STEVENS, 1951, p. 171). Mesmo antes dessa fala – e de forma mais direta que uma palestra recheada de citações e referências por vezes herméticas – Stevens já confessara, em carta pessoal: “presto tanta atenção aos pintores quanto aos escritores porque, exceto em termos de técnica, *seus*

²² Veja, a título de exemplo, o jogo sonoro criado em “The Jack-Rabbit” ou uso de vocabulário musical em “Peter Quince at the Clavier”.

²³ Grifos nossos. A palavra e o título eram tão importantes para Stevens que, ao lançar seus *Collected Poems*, em 1954, propôs inicialmente o título *The Whole Harmonium*.

²⁴ “[V]ital assertion of self in a world where nothing but the self remains, if that remains.” (Todas as traduções subsequentes são traduções nossas.)

problemas são os mesmos. Eles parecem se mover na mesma direção ao mesmo tempo.”²⁵ (grifos nossos) (*Letters*, p. 593).

A crítica, é claro, já se debruçou sobre essa faceta da poética de Stevens. A maior parte desses estudos tende a focar na relação do poeta com movimentos artísticos (franceses) que antecederam sua maturidade poética – notadamente impressionismo, fauvismo e cubismo (MACLEOD, 1993, p. 40). Dentre estudos basais acerca do assunto temos *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination*, de 1972, escrito por Michel Benamou, que interpreta a poesia de Stevens como um conflito entre as estéticas impressionista (romântica) e cubista (moderna), notadamente nos capítulos primeiro, “Poetry and Painting”, e quarto, “Apollinaire”, no qual Benamou compara os dois poetas na medida em que o desenvolvimento de ambos teria se dado diretamente a partir do confronto com a pintura moderna.

Outro exemplo é o trabalho seminal de Robert Buttel, *Wallace Stevens: The Making of “Harmonium”*, de 1967. Nele, o crítico defende que, apesar de Stevens ser um seguidor de todos os movimentos da pintura moderna, teria aprendido mais com os impressionistas. Outros estudos importantes que ligam a poética Stevens ao impressionismo são *The Dome and the Rock: Structure in the Poetry of Wallace Stevens*, de James Baird, lançado em 1968, e a tese de doutorado de Kathleen Petrisky Weiss, defendida em 1975 sob o título de *The Fundamental Aesthetics: Wallace Stevens and the Painters*.

Mais tarde, Charles Altieri (1989) percorre um caminho mais teórico e filosófico para estabelecer uma conexão entre a estética de Stevens e a abstração, mas com pouco respaldo na relação direta que o poeta mantinha com os desenvolvimentos da arte na sua própria época. Ora focando em pintores anteriores, ora dando vez à relação com a arte contemporânea ao poeta, Bonnie Costello (1985) apresenta uma ótima leitura de como a pintura foi usada por Stevens como uma analogia para sua própria poesia.

Por fim, Glen MacLeon, em seu excelente *Wallace Stevens and Modern Art* (1993), defende a estreita relação entre a poesia madura de Stevens e os movimentos artísticos de sua própria época de maneira muito contundente, chegando a dizer que Stevens “fala o dialeto do mundo da arte” (MACLEOD, 1993, p. xxix).

²⁵ “I pay just as much attention to painters as I do to writers because, except technically, their problems are the same. They seem to move in the same direction at the same time.”

Esse vínculo poesia-pintura não é, evidentemente, específico e exclusivo a Stevens, havendo nesse quesito exemplos milenares (veja, por exemplo, o poema 画 – huà –, de Wang Wei, poeta chinês do século VIII, ou grandes exemplos do ocidente, no qual essa discussão entre artes vem sendo estabelecida desde a Antiguidade Clássica²⁶). Mas mesmo que outros poetas da mesma época também tenham escrito a partir dessa relação, a abordagem de Stevens parece se diferenciar da dos demais. William Carlos Williams, por exemplo, outro poeta profundamente inspirado pela arte pictórica, escrevia poemas efrásticos em que a conexão com as pinturas era explícita. A crítica Bonnie Costello (1985, p. 66) chama atenção para o fato de que é comum, em estudos feitos acerca da obra de Williams, destacar-se a característica do poeta de buscar uma *equivalência de efeitos* entre poema e pintura. Um breve exemplo seria o tratamento poético que Williams dá à obra *Paisagem com a Queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel (datada de 1558), em poema de mesmo nome²⁷. O quadro se abre para uma visão aberta e profunda de uma paisagem, como seu próprio título aponta.



A primeira figura que surge aos olhos é o lavrador, de um vermelho singular em comparação ao resto dos tons empregados, posicionado ao centro da tela, em primeiro

²⁶ Credita-se, por exemplo, a Simónides de Ceos (ca. 556 AEC – 468 AEC) ter dito que a pintura é poesia muda e que a poesia é pintura falante. Há também a ideia de *ut pictura poesis*, famosamente presente na *Ars Poetica* de Horácio (65 AEC – 27 AEC).

²⁷ Poema incluído em *Pictures of Bruegel and other Poems*, obra de 1962 e último livro de Williams, pelo qual foi laureado postumamente com o prêmio Pulitzer.

plano. Ele, com seu cavalo, cava fendas na terra para o plantio que logo virá. No entanto, trata-se de um quadro que representaria o mito grego de Ícaro, e pomonos a buscar os céus que iluminam a cidade ao fundo pela presença de seu protagonista (o que seria natural para o tema), mas sem sucesso. Nota-se um barco, quando descemos o olhar após a varredura da parte superior da tela, e damonos, mais ao centro, com o que parece ser um pastor que, ao lado de suas ovelhas e cão, também busca os céus com os olhos – assim como o observador o fez há pouco –, mas com um olhar perdido. Salvo no título, o protagonista ainda está ausente. Continua a exploração da obra para realizar, por fim, a ligação entre título e conteúdo pictórico; explora-se o canto restante do quadro (não só quanto ao movimento dos olhos que a tela indica e favorece, mas também quanto à ordenação costumeira de leitura de quadros, de cima para baixo, esquerda para direita): abaixo do barco e sobre o que parece ser um pescador, distraído com seu trabalho costumeiro²⁸, um par de pernas sobre o mar, cercado de penas, revela a triste situação do protagonista e de sua húbri.

Williams refez assim a tela em palavras:

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was

²⁸ O trabalho diário, físico, repetitivo e ligado às estações, à temporalidade da Natureza, assim como o fazem lavrador e pastor antes dele. Trabalho este diretamente oposto ao trabalho de caráter mais científico e controlador da Natureza exercido pelo criador das asas de Ícaro, seu pai Dédalo.

a splash quite unnoticed
 this was
 Icarus drowning ²⁹

Eximindo-nos de demais análises deste poema (assim como fizemos com relação ao quadro), tanto em termos sonoros quanto de sua exemplar construção sintática, vemos que Williams dispõe as informações na mesma ordenação com que vemos o conteúdo do quadro. Primeiro, nos são fornecidos autor e título (“According to Brueghel / when Icarus fell”), comunicando a quem lê o assunto do poema. Depois, Williams vê a paisagem em termos gerais, o lavrador, o campo a ser lavrado, a vivacidade de uma cena primaveril, os céus (“sweating in the sun”), e, no final, já quando o olhar se aproxima da costa, na parte inferior direita da tela (“unsignificantly / off the coast”) descreve o som inaudito – nem pescador nem pastor movem suas cabeças rumo à origem do som – da queda do protagonista (“a splash quite unnoticed”) e coloca Ícaro na mesma posição em que o observamos no quadro: visto por último, afogando-se. Williams ainda tem o cuidado de não posicionar o nome da personagem num lugar de destaque do verso, o fim, e termina seu poema com um verbo (“Icarus drowning”).³⁰ Assim, William Carlos Williams recriou em sua éfrase com grande êxito e maestria poética o mesmo efeito do quadro do pintor neerlandês.

Já Stevens, segue a autora (COSTELLO, 1985, p. 66), estabelece uma relação mais figurativa e conceitual entre pintura e poesia. Na mesma toada, para Glen MacLeod (1993, p. xxiii), “as relações importantes são estabelecidas no reino da teoria, não da técnica... A tradição ocidental de *ut pictura poesis* nos condicionou a esperar que analogias entre poesia e pintura estabeleçam comparações diretas entre poemas e pinturas específicas, não raro nos termos de sua iconografia ou técnica.” Desta forma, os poemas de Stevens mais comumente associados à arte pictórica – como o cubismo de “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” ou o jogo entre Picasso e surrealismo de “The Man with the Blue Guitar” – não se baseiam em quadros específicos, nem descrevem ou buscam imitar o efeito de uma obra, mas visam apropriar-se de suas técnicas formais e empregá-

²⁹ Uma tradução desse poema poderia ser: “De acordo com Brueghel/quando Ícaro caiu/era primavera//um fazendeiro arava/seu campo/todo o esplendor//do ano estava/desperto fervilhando/perto//da beira do mar/preocupado/consigo//suando sob o sol/que derreteria/a cera das asas//irrelevante/ na costa/houve//um ruído despercebido/era/Ícaro se afogando”

³⁰ Lidando de modo ainda diferente, é possível comparar o poema que W. H. Auden (1907-1973) escreveu com relação ao mesmo quadro (“Musée des Beaux Arts”) com a abordagem de Williams. Auden se vale da tela para, num processo de abstração, escrever sobre sofrimento e sobre como até a tragédia dos grandes é um processo individual e solitário.

las em palavras; sua inspiração é oriunda menos de obras nominais e mais do que Stevens chamaria de “literatura da pintura” [*literature of painting*]: “em grande medida, os problemas dos poetas são os problemas dos pintores, e os poetas devem não raro se voltar à literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas”.³¹ (STEVENS, 1957, p. 187)

Para uma análise mais delongada e detalhada da relação de Stevens com a pintura, indicamos a leitura do texto “Wallace Stevens e o Uso de Gêneros Pictóricos: As Naturezas-Mortas” (FUNARI, 2022), no qual apresentamos leituras formais de “Floral Decorations for Bananas” – cuja tradução consta nesta Tese – e de quadros que representam Naturezas-Mortas feitos no Século de Ouro da arte neerlandesa para demonstrar como este poema está estruturalmente baseado nesse gênero da pintura (há também, no comentário ao poema longo “Sunday Morning”, uma análise semelhante tratando do mesmo gênero pictórico, ainda que menos exaustiva). Assim, Stevens não apenas (re)faz um quadro com palavras, ou retrata uma pintura com versos, mas estrutura – neste caso – um poema sobre Naturezas-Mortas sobre o aquilo que define o gênero, conceitual e formalmente.

Essa estreita relação que Stevens mantinha com a pintura parece ser, senão central, uma peça sem a qual sua poética não seria a mesma, não tendo se desenvolvido da maneira como se desenvolveu. E a crítica deve estar atenta a esse aspecto. Nos anos de *Harmonium*, Stevens estava buscando sua voz poética e parecer ter se voltado, como já exposto acima, à “literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas” poéticos.

1.4 *Jovial hullabaloo among the spheres* – Stevens e o Círculo de Arensberg

A história da arte moderna nos Estados Unidos começa com a Exposição Internacional de Arte Moderna de 1913, conhecida como The Armory Show. E assim também teve início a história de Wallace Stevens com a arte moderna e, conseqüentemente, com outro tipo de produção poética pessoal, qualitativamente diferente dos pequenos poemas de amor que antes escrevia à sua esposa (COOK, 1988, p. 52). O próprio poeta reconhece essa relação quando escreveu, em ensaio de 1948 (STEVENS, 1951, p. 124), que “nos últimos anos, o caráter da poesia começou a mudar

³¹ “To a large extent, the problems of poets are the problems of painters and poets must often turn to the literature of painting for a discussion of their own problems.”

por volta da mesma época que o caráter da pintura começou a mudar”³². Sua transformação poética, tão próxima da Exposição Internacional, marcou o início de uma série de paralelismos entre eventos importantes do mundo da arte e seus poemas.

Quem devassa a relação de Stevens com a arte de seu tempo é Glen MacLeod (1993). MacLeod traça o desenvolvimento da poética de Stevens desde *Harmonium* (e seu contato com o pós-impressionismo, dada e cubismo) até seu derradeiro *The Auroras of Autumn*, publicado em 1950, que o autor coloca em intenso diálogo com o desenvolvimento do Expressionismo Abstrato de Pollock. O autor busca explicitar através de análises de poemas, comparações entre obras e poemas, cartas, ensaios, publicações e extensa bibliografia o que o poeta Hayden Carruth havia opinado já em 1955: todas as movimentações da arte na primeira metade do século XX se encontram incrustradas na poesia de Stevens (DOYLE, 1985, p. 405). Para MacLeod, a consciência de Stevens com relação às questões do mundo da arte o ajudou a escolher (e a evitar) certos assuntos, temas e vocabulário crítico, além de guiar seu modo de pensar tanto em criações poéticas quanto em seus ensaios (MACLEOD, 1993, xxix)

Não que o interesse de Stevens sobre as outras artes tenha começado em 1913. O poeta já se aproximava de modo consciente do mundo da arte na década anterior, quando se mudou para Nova York. Em seu diário, registra diversas visitas a museus locais – o Metropolitan, Brooklyn Museum, National Academy of Design, American Art Gallery, entre outros –, visitas essas descritas ou mencionadas também nas cartas que enviava a sua esposa Elsie, com quem se casou no ano de 1909.

Mas em 1913, uma dessas benéficas coincidências parece ter ajudado Stevens. Uma pessoa de modos solitários e fechados, um tanto taciturno, como sua biografia costuma salientar³³, o poeta provavelmente teria sentido alguma dificuldade para adentrar as atividades de vanguarda que pululavam em Nova York após 1913. Stevens era, no entanto, desde os tempos de faculdade (havia cursado Direito em Harvard), um bom amigo de Walter Conrad Arensberg (1878-1954), figura que veio a se tornar central para o desenrolar das vanguardas nova-iorquinas na década de 1910. Os dois colegas de faculdade não se viam desde os anos de Harvard e o Armory Show possibilitou esse

³² “In recent years, poetry began to change character about the time when painting began to change character.”

³³ O próprio poeta o reconhecia. Em cartas definiu-se como “bastante mal-humorado por vezes... Os holandeses são todos assim” para sua esposa em 1909 e, em cara à filha, explicou que suas “épocas teimosas e taciturnas vêm diretamente da Holanda, e não posso mudá-las mais do que poderia mudar minha própria pele”. (*Letters*, p. 146 e p. 422)

reencontro entre os amigos.³⁴ Essa proximidade com Arensberg, e também com Walter Pach (1883-1958), crítico, pintor e um dos responsáveis pela organização do evento, levaram Stevens a ter contato direto com os artistas europeus da época e com a cena artística desencadeada pelo Armory Show.

O Armory Show, que ocorreu de 17 de fevereiro a 15 de março, é normalmente tido como o evento que introduziu o pós-impressionismo e o cubismo ao público estadunidense que, à época, era considerado inculto com relação às artes visuais³⁵. E foi exatamente o contato com esses movimentos artísticos que instigou Arensberg, que, relata-se, ao visitar a exposição teria se “esquecido” de voltar para sua casa por diversos dias, imerso nas obras.

A atração mais famosa do Armory Show foi um quadro cubista – o *Nu Descendo uma Escada n°2* de Marcel Duchamp – escoraçado pela mídia da época, tendo até sido comparado com uma “explosão numa fábrica de telhas”; logo se tornou o símbolo representativo para toda e qualquer obra de arte moderna. Duchamp não participou pessoalmente da exposição nova-iorquina, mas em 1915 a guerra o levou a escapar de seu país natal rumo aos Estados Unidos, onde foi recebido exatamente por Arensberg e Pach, que arranjara o encontro. Menos de dois meses se passaram para que Arensberg convidasse Stevens a seu apartamento para conhecer o jovem pintor francês. Era um dos diversos encontros e festas que Arensberg organizava, juntando diversos artistas – muitos dos quais franceses que haviam se enveredado para o continente americano em fuga dos horrores da Grande Guerra, como também é o caso de Francis Picabia e sua esposa. Stevens participou de diversos desses encontros e, como não poderia deixar de ser, registrou este primeiro em carta à esposa: “Walter Arensberg me telefonou ontem, à tarde, e me convidou para jantar com ele no Brevoort com Marcel Duchamp, o homem que pintou o *Nu Descendo uma Escada...* Após o jantar, subimos até o apartamento de Arensberg e apreciamos alguns dos trabalhos de Duchamp. Compreendi pouco daquelas obras. Mas, naturalmente, sem sofisticação nessa direção, e com apenas um sentimento muito rudimentar com relação à arte, minhas expectativas comigo mesmo eram baixas” (*Letters*, p. 185). E assim, a efervescência artística da capital francesa, de repente, se tornou acessível a Stevens, que não tinha barreira alguma para conversar com os

³⁴ Para uma biografia de Arensberg, ver “Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1914-1920”, *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 76, no. 328 (1980), p. 1-32.

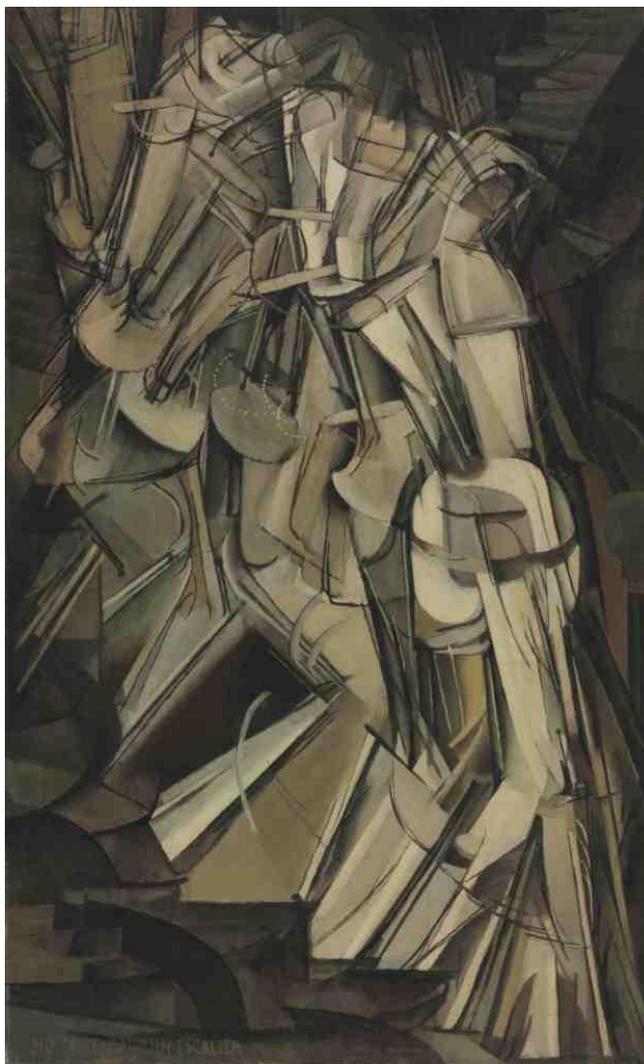
³⁵ Para mais sobre o Armory Show, ver Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York: Abbeville, 1988.

convidados de além-mar: considerava que inglês e francês eram “uma só língua”, (*Letters*, p. 699) e era ademais pesadamente influenciado por poetas franceses, como Mallarmé, Apollinaire, Laforge, entre outros.

Além do convívio direto com artistas franceses, as visitas ao apartamento de Arensberg permitiam contato imediato com obras importantes dos movimentos da época, principalmente o cubismo, que dominou a década de 1910. Arensberg expunha em suas paredes telas de diversos artistas, como Duchamp, Picabia, Cézanne, Matisse, Braque, Sheeler, Henri Rousseau e Picasso, entre outros.

Esse contato com obras e artistas cubistas possibilita a comparação da poesia de Stevens em *Harmonium* com esse movimento, e é relevante se considerarmos o cubismo em termos generalizantes, como a mais relevante quebra da tradição ocidental de pintura. Desse ponto de vista, realmente abandonaram-se as costumeiras noções padrão de perspectiva e organização espacial. É tipicamente moderno porque é experimental, com uma posição de autocrítica radical. E é possível, claro, encontrar facilmente a disjunção de perspectiva em poemas como “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, cujas partes quasi-haiku sugerem uma grande diversidade de pontos de vista sobre um mesmo objeto ou, nesse caso, um pássaro (MACLEOD, 1993, p. 11).

Outra aproximação possível está relacionada com a confecção de títulos. Duchamp explorava toda uma gama de possibilidades para criar os nomes de suas obras, sempre com algum tom cômico,



Destruição da perspectiva, sendo difícil até encontrar o assunto – o “nu” – anunciado no título.
Nu Descendo uma Escada n° 2, Marcel Duchamp, 1912, Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, EUA.

provocador ou com algum duplo sentido (veja, por exemplo, o *Broyeuse de chocolat*, L. H. O. O. Q., ou o próprio *Nu Descendo uma Escada*, que, segundo Man Ray, não teria causado tamanha comoção não fosse por seu título³⁶). Esse aspecto de títulos manterem uma relação por vezes apenas tangencial com a obra ressoa em Stevens, e podemos ver relações diretas com Duchamp, como é o caso de “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”, ou títulos mais misteriosos, como “Tea at the Palaz of Hoon”, “Le Monocle de Mon Oncle” ou “Peter Quince at the Clavier”. Com relação a este último, quando perguntado sobre seu significado (é, na verdade, um poema altamente sexualizado sobre a história bíblica de Susana e os anciãos), Stevens respondeu apenas “É Shakespeare, não é?”, em referência à personagem do título que não aparece em seu poema.³⁷

O motivo dos nus em Duchamp era bastante conhecido por Stevens. Além, é claro, de ter contato direto com o artista, duas das obras do artista francês que trabalhavam essa relação entre o nu e movimento encontravam-se no apartamento de Arensberg. Além da já mencionada *Nu Descendo uma Escada n°2* estava exposto também *Rei e Rainha Cercados por Nus Velozes* (também de 1912). São obras que, segundo o próprio artista, introduzem elementos *imaginativos* para satisfazer sua preocupação de representar movimento; um tema de movimento numa estrutura de entidades estáticas. Não é apenas, portanto, o “Paltry Nude...” que bebe dessa fonte: o jogo entre imaginação e realidade – no campo visual trabalhado como “movimento” e “estase” – é um dos principais temas em *Harmonium*. Michel Benamou (1972) observou que Stevens tende a apresentar conflitos de ideias como conflitos de formas. Isso é observável diretamente, mas não exclusivamente, no poema que abre o livro de Stevens, “Earthy Anecdote”, todo trabalhado em termos de relações espaciais e movimentação.

Nessa época, no entanto, Duchamp estava já em um momento de transição, se livrando das amarras e constrictões impostas pelo cubismo. A quebra vem com seu *Broyeuse de chocolat*, de 1913, e, daí em diante, vai passando por transformações até atingir um de seus trabalhos mais famosos, o *readymade* intitulado de *Fonte*, de 1917. Com essa obra, Duchamp defende o objeto em si, retirado de seu ambiente e função usuais

³⁶ O nu de Duchamp não está em um quarto, em um estúdio ou em alguma cena edênica, mas está, sem acanhamento algum, descendo escadas, indo de um ambiente para outro, negociando uma passagem pública sob a condição privada da nudez. É um título que carrega certo humor e, ao mesmo tempo, uma quebra de expectativa na disjunção entre a nudez que se espera ver e a quase falta de formas que indiquem tal nudez na tela. (MACLEOD, 1993, p. 14-15). Relata-se que uma das críticas ao quadro era de que o nu não poderia descer escadas – o nu apenas se reclinaria.

³⁷ Stevens reforça a importância de seus títulos também quando confessa que, às vezes, pensava em títulos antes que qualquer coisa de um poema viesse à sua cabeça.

de modo a ser visto apenas como uma “coisa”, a própria escolha do objeto sendo alçada à categoria de ato criativo. Duchamp assim reduzia a ideia de reflexão estética à “escolha da mente”³⁸, essa mediadora entre o real e a imaginação. MacLeod defende, inclusive, que o poema “Anecdote of the Jar”, escrito em 1919, carrega grande familiaridade com os *readymades* de Duchamp, trabalhando na mesma ordem de *ambiguidade* do objeto. Neste caso, diríamos, que mais que familiaridade, Stevens reconstrói um *readymade* com base em sua funcionalidade formal. O ato descritivo no poema que leva o comum ao excepcional pela simples presença é o elemento estruturante do *readymade*.

Stevens acompanhou todo o percurso artístico percorrido por Duchamp desde seus quadros cubistas/futuristas e ao longo de seu desenvolvimento na década de 1910 não apenas a partir de leituras de publicações artísticas da época, mas por seu contato pessoal com Duchamp nos encontros realizados no apartamento de Arensberg, reunião de artistas que veio a ser conhecida como Círculo de Arensberg.

A importância do contato com esses artistas, chamados também de Dada de Nova York, foi tão grande para o desenvolvimento poético de Stevens e para a criação de uma obra tão diversa, potente e multifacetária como *Harmonium* que, pouco tempo depois de um incidente pessoal com Arensberg que lhe custou sua amizade (no ano de 1924), Stevens passaria anos sem voltar a escrever poemas, retomando essa atividade apenas em 1930.

1.5 *Fluttering things have so distinct a shade* – Stevens Moderno

Tecer a relação de Stevens com as outras artes é de vital importância, portanto, para compreendermos sua poética. Ela preenche, por exemplo, um vazio crítico presente até nas melhores leituras de sua obra. Eleanor Cook, por exemplo, excelente leitora de Stevens e autora de trabalhos exaustivos de análise de alusões, menções, ecos, jogos de palavras, jogos sonoros e métricos em seus poemas, uma crítica que busca em cada poema individual todos os possíveis encadeamentos lógicos que o autor embrenha obscuros em seus versos, ao tratar dos poemas de *Harmonium* e da mudança qualitativa na poesia de Stevens, escreve (1988, p. 52):

³⁸ Anos depois, em “Of Modern Poetry”, Stevens abre o poema com “The poem of the mind in the act of finding / What will suffice”, que, em tradução livre, seria algo como “O poema da mente no ato de encontrar / o que [lhe] basta”.

O Stevens jovem era um poeta do amor, que escrevia versos de enfado paralisante para sua futura esposa. (...) Quando veio o ano milagroso de 1915, e Stevens inexplicavelmente começou a produzir poesia de grande qualidade, não surpreende que um de seus temas tivesse sido o amor erótico.

Para Cook, portanto, Stevens começar a escrever uma poesia robusta é inexplicável, milagroso, misterioso. A visão de Cook está centrada no arcabouço criativo de Stevens relativo a outros poetas e *apenas* a outros poetas: centra-se “apenas” na poesia. E realmente, a autora mapeia com extrema precisão menções por vezes ocultas a Milton, Campion, Shakespeare, Whitman etc. Ainda assim, somente sob esse prisma, parece inexplicável que Stevens comece a escrever bem. E se aceita tal ano como “milagroso”, de modo incontestado. Quando notamos, como indica MacLeod, que a produção de Stevens está ombro a ombro com as vanguardas artísticas da época, tal mudança qualitativa deixa de ser inexplicável, e abre-se toda uma outra gama de pontos de vista pelos quais abordar a criação poética desse autor³⁹.

É claro, portanto, que esses dois vieses diferentes de análise não são opostos, mas devem ser complementares quando se aborda a poética de Stevens. É interessante voltar a uma importante citação já exposta da crítica Helen Vendler que ajuda a compreender a necessária complementariedade das abordagens. Vendler defende que, ao contrário do que ocorre quando se lê Wordsworth, autor que emprega as palavras em seu sentido denotativo comum e usa a sintaxe de modo também comum,

[a]s palavras de Stevens são quase sempre desviadas de sua denotação comum e sua sintaxe se presta a retardar e desarticular. (...) A aparência de “propor um relato” é mantida superficialmente (...), mas não se chega a lugar nenhum quando se lê Stevens com um espírito wordsworthiano. (...) Não se trata de uma escrita discursiva conservadora. (...) A arte de Stevens está sempre prestes a se refrescar no poço de *nonsense*.

O emprego um tanto desvirtuado do elemento básico de organização do discurso – a sintaxe –, o uso incomum de palavras e sons, levando a poemas de difícil decodificação, não raro obscuros, espelham em sua forma constitutiva a revolução visual da arte pictórica na época da virada qualitativa da poesia de Stevens. Se obras e artistas

³⁹ Não é que Stevens abandone, ignore ou não trabalhe ativamente com influências poéticas, alusões e/ou citações, mas reformula a *técnica* poética desses autores que o precederam e que o influenciam, de modo semelhante ao que Matisse faz com um quadro de Jan Davidszoon de Heem (1606-1684) – Anexo I.

pós-impressionistas, cubistas, dada, abandonaram o padrão de perspectiva e organização espacial (ou seja, o elemento básico de organização visual da pintura ocidental até então) em obras experimentais e de radical autocrítica⁴⁰, Stevens, partindo de sua visão de que os problemas dos poetas são os mesmos dos pintores, buscou sua voz poética na mesma quebra e reestruturação com os elementos mais basais e formais da composição. Vendler, aqui, se propõe a descrever a poesia de Stevens sem questionar o “porquê” dessa desarticulação de significado, som e sintaxe, que seria exatamente o poeta resolvendo seus problemas a partir dos problemas dos pintores, que, na mesma época, desarticularam as principais bases de sua arte, levando a quadros cuja interpretação, também, não é imediata.

Deste modo, se MacLeod defende que o contato com a arte moderna ajudou Stevens a escolher e evitar certos assuntos, temas e vocabulário crítico, na realidade sua relação com a arte pictórica foi mais além. Quando trata de um gênero ou estilo específico, como no cubismo de “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, no *readymade* de “Anecdote of the Jar” ou quando cria sua própria Natureza-Morta em “Floral Decorations for Bananas”, Stevens reconstrói estética e formalmente este estilo em sua técnica. Mas não exclusivamente. Em sua criação poética geral após o contato com o Armory Show e seus desdobramentos, as novidades visuais influenciaram seu processo criativo de modo que seu uso incomum de som e sintaxe reflete essa apropriação pelo autor das estéticas das vanguardas; é na estrutura do poema, de suas frases e, no limite, do uso de som que há essa absorção. Se para Stevens a poesia é, acima de tudo, palavras e palavras são, acima de tudo, sons⁴¹, seu uso surpreendente e inesperado dessa partícula elementar, o som, (note “Chieftain Iffucan of Azcan in caftan/ Of tan with henna hackles, halt!” de “Bantams in Pine-Woods”) é espelhado pelo uso surpreendente e inesperado de cores e formas, por exemplo, no *Nu Descendo uma Escada*, mostrado acima; a dificuldade em se precisar o assunto de diversos poemas em *Harmonium* também reflete esse tratamento oblíquo do objeto: onde está o nu naquelas formas de Duchamp? Mas é importante frisar: esse tipo de escrita não é influenciado por um quadro específico, por uma écfrase; não se defende aqui que Stevens tenha escrito seus poemas a partir de quadros nominiais, nem que haja uma relação direta entre este nu de Duchamp e este poema em especial, mas que Stevens, em busca de uma voz poética em *Harmonium*, fez uso de técnicas da pintura da

⁴⁰ Conforme já exposto, uma característica da poesia de Stevens para Augusto de Campos.

⁴¹ “Above everything else, *poetry is words, and words, above everything else, are, in poetry, sounds*” (STEVENS, 1951a, p. 32)

época para remodelar sua escrita. E essa relação, igualmente, não invalida os preciosos apontamentos da relação de Stevens com outros poetas, como apontam Eleanor Cook e Helen Vendler, entre outros: é quase inegável a relação do mesmo “Bantams in Pine-Woods” com a poesia de Edith Sitwell, por exemplo.

Isso, por fim, nos leva a perceber como a poesia de Stevens é essencialmente moderna (sem confundi-la com rótulos de “neorromântico” ou “pós-simbolista”). Ao discutir o que chama de “sintaxe diferencial” de Gertrude Stein, Marjorie Perloff (2002, p. 401-427) propõe que as visões bastante distintas de dois autores da época, tidas como irreconciliáveis, compõem “dois lados de uma mesma moeda” modernista: de um lado T. S. Eliot e de outro a própria Gertrude Stein. Inicialmente, a autora aponta características basais semelhantes aos dois posicionamentos, que caracterizariam a tal “moeda”: ambos defendem que a poesia não é o espaço do pessoal, mas é, na verdade, o lugar da ausência do “eu”; que a criação depende do esvaziamento do “eu”. Enquanto Stein diz que “At any moment when you are you you are you without the memory of yourself because if you remember yourself while you are you you are not for purposes of creating you”⁴², Eliot, de maneira semelhante, defende que a “poesia não significa soltar as amarras da emoção, mas uma fuga da emoção; não é uma expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade”⁴³.

Outra característica que a autora pontua como fazendo parte da “moeda” moderna é a visão de que a composição poética não é uma questão de “o que” é dito, mas de “como” algo é dito. Dessa forma, para ambos, o assunto de um poema só importa nos termos de “como” o artista trabalhou tal tema, e é exatamente por isso que tanto Eliot quanto Stein citam diretamente Gustave Flaubert como um “modelo” de invenção literária. Para Eliot, trata-se do progenitor do *mot juste*, da precisão da palavra, gerador de imagens visuais claras, de substantivos rigorosos e categóricos. Já para Stein, Flaubert dá o aval para que escritoras e escritores prestem mais atenção à composição que à representação. E aqui Perloff (2002, p. 409) cita Flaubert em uma carta redigida pelo escritor, endereçada a Louise Colet, que ilumina o posicionamento de Stein e é bastante representativa da escrita de Stevens em *Harmonium*:

⁴² Uma tradução poderia ser “Em cada momento que você é você você é você sem a memória de si mesmo porque se você se lembra de si mesmo enquanto você é você você não é com o propósito de criar você mesmo”, ou seja, no momento da criação, o “eu” deve estar descolado do “si”, a criação não é o reforço do “eu individual”.

⁴³ “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality” (PERLOFF, 2002, p. 403)

O que me parece fascinante, que eu gostaria de escrever, é um livro sobre nada, um livro que não dependesse de nada que lhe fosse exterior, que pudesse se sustentar apenas pela força interna de seu estilo... um livro com quase praticamente nenhum assunto, ou, pelo menos, cujo assunto ficasse quase invisível, se possível. (...) Quanto mais a expressão se avizinhar do pensamento, quanto mais a linguagem coincidir e se fundir com ele, melhor o resultado... Esse é o motivo de não haver assuntos nobres ou assuntos ignóbeis; do ponto de vista da Arte pura, seria quase possível estabelecer o axioma de que não existe ‘assunto’ – o estilo em si atuando como a maneira absoluta de se ver as coisas.

Assim, a gramática deixa de ser um elemento arbitrário: a sintaxe, notadamente, ganha poder conotativo. E aqui, aponta Perloff, divergem Eliot e Stein. Para o primeiro, a ênfase deve recair sobre as capacidades objetivas, do substantivo, de nomeação precisa e exata; para Stein, o que domina é a ordenação das palavras, ordenação essa tão expressiva que grande parte da pontuação seria desnecessária: se algo está bem escrito, bem ordenado, bem estruturado, já se entende claramente se algo é uma exclamação ou uma interrogação, a indicação física desse tipo de pontuação na página se torna desnecessária. Se para ambos a *construção* do texto poético é o cerne da questão, para Stein, tal construção não está centrada na metáfora, no símbolo, alusão, citação e na colagem; mas está centrada no paralelismo, na ordenação de palavras costumeiras, normalmente dispostas em simples construções declarativas combinadas. A autora inclusive reconhece a influência da arte pictórica na poética de Stein. Menciona, por exemplo, a admiração de Stein por Cézanne, que pode ser notada nas composições proto-cubistas da escritora, em que se dissolvem figura e fundo, e todas as coisas adquirem o mesmo nível de importância. Ademais, nota como em seus *Tender Buttons*, Stein constrói “equivalentes verbais” das Naturezas-Mortas domésticas de Picasso, Braque e Juan Gris.

Marjorie Perloff cita Stevens nominalmente, colocando-o na mesma categoria de Eliot – como aquele para quem o importante são as palavras individualizadas, para quem se sobrepõe a palavra precisa, o substantivo. E realmente, se notarmos o uso principalmente de palavras elevadas e raras que Stevens lança mão através de todo o livro – “princox”, “fubbed”, “besprent” –, seu uso de jogos alusivos e citações, tal designação parece correta⁴⁴. Ainda assim, parece ser insuficiente, por não levar em consideração o controle sintático de Stevens (mais evidentes em poemas como “The Snow Man”,

⁴⁴ Paravras elevadas e raras postas em jogos exatamente por serem as palavras precisas.

“Bantams in Pine-Woods” e “Frogs Eat Butterflies...”, além de seus poemas de fluência), seus paralelismos, seus jogos com preposições. Cook chama atenção para esses aspectos de sua poesia em seus estudos sobre Stevens, dizendo que (1988, p. 7) “Stevens usa diferentes tipos de jogos de palavras nos seis primeiros poemas [de *Harmonium*]. Incluem-se aqui jogos gramaticais (com preposições), um engenho que vai ser empregado durante toda sua vida.” Depois de mencionar jogos com preposições, conjugação verbal etc., a autora indica que “seria possível levar a cabo todo um estudo sobre a poética gramatical de Stevens”. Anos depois, ao comentar o poema “Anecdote of the Jar”, insistiria (COOK, 2007, p.67): “Stevens gosta de pressionar suas preposições, utilizando sua força inconspícua de maneiras inesperadas.” Por esse prisma, dos jogos gramaticais e de interrupção sintática, de uma “sintaxe [que] se presta a retardar e desarticular”, Stevens se aproximaria da poética de Stein. Ao mesmo tempo em que se pode chegar a um “relato”, ao ponto que “algo é defendido ou exposto” em seus poemas, e apesar de abundarem estudos sobre seus simbolismos ou metáforas (diríamos, secundários), a impressão que se tem ao ler seus poemas é de que seu próprio movimento, sua própria sonoridade, já expõem o que se quer passar, de maneira fechada. Vendler diria que o som, para Stevens, é o *locus* do primitivo, como a visão o era para Pound: a imagem está para Pound assim como a sílaba está para Stevens (VENDLER, 1986). É nesse aspecto, precisamente, que temos Stevens muito próximo da arte de sua época. Stevens também constrói “equivalentes verbais” correspondentes às vanguardas, como já observado, fazendo uso inesperado e de som e sintaxe – aspectos basais constitutivos de sua poesia – para criar poemas de difícil interpretação (Stein, nota-se, é muito mais radical nesse aspecto disjuntivo). Mas mais que dificuldade ou obscurantismo, sua poesia é levada pela incerteza, pela ambiguidade, nesse movimento de estranhamento às vezes através da palavra precisa, às vezes pela estruturação sintática de seus versos e estrofes ou, melhor dizendo, no jogo tensionado entre esses dois aspectos. Assim, em suma, diríamos que entre as análises de Vendler e Cook e a leitura *pari passu* com o mundo da arte de MacLeod, que sua poética não pertenceria nem a um lado da moeda nem ao outro, mas seria como que seu movimento de rotação.

1.6 *Sharp, imagined things* - *Harmonium*

A primeira edição de *Harmonium*, lançada em 1923 – época em que o poeta tinha 44 anos de idade – representa a coleção inaugural do autor e traz poemas escritos entre

1915 e 1923. No total, são setenta e quatro poemas, dos quais somente três são considerados poemas longos: “Le Monocle de Mon Oncle”, “The Comedian as the Letter C” e “Sunday Morning”. Quanto aos curtos, estes variam desde os quatro versos do derradeiro “To the Roaring Wind” até os sessenta e seis de “Peter Quince at the Clavier”. Conquanto essa divisão entre poemas curtos e poemas longos possa parecer fortuita, é possível encontrar diferenças entre estes dois tipos de realização criativa. Stevens marca esta distinção ele próprio em suas cartas (*Letters*, p. 640) quando escreve que “[p]ara ser honesto, é mais difícil escrever um poema curto do que um poema longo, pois o poema longo adquire um ímpeto próprio. A cada poema curto, é necessário um novo começo e vivenciar um novo assunto.”⁴⁵ Além disso, parte da crítica acostumou-se a assim dividir a obra de Stevens. Não surpreende, portanto, que Helen Vendler – amplamente considerada uma das melhores leitoras da obra de Stevens – tenha dividido da mesma maneira a análise da obra do poeta: em *On Extended Wings* (1969), foca sua atenção sobre os poemas longos e, vinte e cinco anos depois, publica *Words Chosen out of Desire* (1984), onde trata dos poemas curtos. Esse posicionamento sugere e parece defender que estas duas formas da escrita de Stevens devam ser analisadas sob distintos prismas, como sendo qualitativamente diferentes. Esse ponto de vista legitimou a divisão desta tese: os poemas curtos, posicionados na ordem em que se encontram no livro, todos alocados ao segundo capítulo, enquanto o terceiro é composto pelos poemas longos. Estes, no entanto, não estão ordenados conforme aparecem na obra de Stevens. Como lá estão posicionados de modo bastante distante uns dos outros, optamos por apresentá-los aqui na ordem em que foram traduzidos, que, por coincidência, resultou na mesma ordem em que foram escritos pelo poeta. Assim, consta em primeiro lugar “Sunday Morning”, de 1915; depois “Le Monocle de Mon Oncle”, escrito em 1918, e “The Comedian as the Letter C”, redigido no mesmo ano de lançamento da obra, em 1923.

Pretende-se, também, manter o título da obra conforme o original, *Harmonium*, ao invés de transpô-lo conforme o nome do instrumento que denota, opção esta tomada por Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006). Isso se deve tanto para que as outras relações e acepções da palavra sejam mais imediatamente cogitadas quanto para manter a sonoridade – algo transcendental – da palavra em latim, o que respeitaria, de alguma

⁴⁵ “As a matter of fact, a short poem is more difficult to write than a long one because a long poem acquires an impetus of its own. With each short poem one is making a fresh start and is experiencing a new subject.”

forma, a própria predileção de Stevens: “Cito (...) em latim pela sonoridade e visualidade”⁴⁶ (*Letters*, p. 133).

Por fim, é importante observar como os poemas de *Harmonium* foram organizados; a ordenação ganha relevância quando sabemos que, em suas obras subsequentes, Stevens arranjaria seus poemas cronologicamente.

Por um lado, Chris Beyers (2001) argumenta quem em 1923 o poeta teria total razão ao considerar que “Le Monocle de Mon Oncle,” “The Comedian as the Letter C,” “Sunday Morning” e “Peter Quince at the Clavier” eram os poemas mais importantes do livro (ou seja, os poemas longos e “Peter Quince”, que, pode-se dizer, seria o mais longo dos poemas curtos). Três desses já haviam sido publicados anteriormente, pelo menos duas vezes – uma vez em uma pequena publicação, outra vez numa antologia anual dos melhores poemas da dita publicação. O quarto, “The Comedian as the Letter C”, é o mais extenso e mais ambicioso poema da obra. Stevens, então, teria decidido espaçar esses poemas principais ao longo do livro, posicionando-os em intervalos razoavelmente constantes. Na edição de 1923, “Le Monocle” aparece nas páginas 28-33, o “Comedian” nas páginas 45-69, “Sunday Morning” nas 100-04 e “Peter Quince” das páginas 132-34. Esses poemas funcionariam como nódulos centrais no entorno dos quais Stevens teria tentado ajuntar os textos mais curtos, a partir de imagens e ideias relacionadas.

Além disso, há a colocação de outros poemas curtos mas também importantes que mereceram atenção especial com relação ao posicionamento. Um exemplo disso pode ser observado quando comparamos um ajuntamento anterior, publicado sob o título “Sur Ma Guzzla Gracile” na revista *Poetry* (em 1921): lá estavam lado a lado “The Snow Man” e “Tea at the Palaz of Hoon”. O primeiro defende a total imersão do sujeito ao seu ambiente (“One must have a mind of winter”), e afirma o “nothing that is not there and the nothing that is”, delineando um contraste muito claro e definido com o poema seguinte, que proclama o universo como a infinita expansão do eu, o sujeito sendo a origem e o fim de tudo: “I was the world in which I walked, and what I saw / Or heard or felt came not but from myself”. Essa dupla, no entanto, foi quebrada, talvez para deixar menos evidente que Stevens estava experimentando com diferentes vozes, diferentes perspectivas (“The Snow Man” na página 24, “Hoon” na 97). Beyers defende que, nesse novo contexto, cada poema está cercado por poemas de temática semelhante. Assim, “The Snow Man” é precedido por “Domination of Black”, que traria o mesmo tema de um agouro advindo

⁴⁶ “I quote (...) in Latin for the sound and sight of it”

da cena invernal, e sucedido por “The Ordinary Women”, compartilhando o tema de “falta”. Esse mesmo padrão temático acompanharia os poemas circundantes do “Hoon”: antes, “The Cuban Doctor”, depois, “Exposition of the Contents of a Cab”. Os três trariam personagens e locais “exóticos” para Stevens, e a eles se segue o marinheiro bêbado de “Disillusionment of Ten O’Clock”, que sonha com capturar “tigers / In red weather”. Todas essas personagens estão imersas num mundo criado por seus próprios processos imaginativos. Dessa forma, não se aproximariam poemas com pontos de vista criticamente distintos, não mais se evidenciaria que o poeta estaria tentando experimentar com perspectivas diferentes.

Já Cook (1988) defende que Stevens teria organizado seus poemas seguindo certos padrões de correspondência e oposição, tese e antítese, deslocamento e acolhimento; isso não apenas em termos de disposição sequencial ao longo do livro, mas também na elaboração de retóricas de abertura e fechamento da obra com objetivos bem delineados⁴⁷.

Deste modo, para abrir esta coleção, aproximou dois poemas importantes, um escrito em 1916, “Domination of Black”, e outro em 1921, “The Snow Man”: preto perante branco, dia contra noite, fogo frente à neve, passado contra presente, primeira pessoa (“I”) e impessoalidade (“one”), dominação e a extrema ausência de dominação, invasão vertiginosa de cores contra monocromia estática, memória e momento; ainda assim, têm em comum as folhas, galhos, visão, lugares cheios de som. À frente desses poemas de primeira magnitude, Stevens posicionou outros seis, de relativo menor destaque. São eles: “Earthy Anecdote”, “Invective Against Swans”, “In the Carolinas”, “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”, “The Plot Against the Giant” e “Infanta Marina”. Cook (1988) menciona inicialmente uma disposição a partir de contrastes, culminando no contraste mais abrupto citado acima. Menciona, igualmente, leituras temáticas, proposições como: novo contra velho, estadunidense e desejável contra europeu e indesejável, progressões como terra-céu-terra-mar ou mesmo baseadas nos elementos ordenados em fogo-terra-ar-água. Propõe, ao final, que o que rege a escolha desses primeiros poemas é a característica de contraposição, contrariedade [*againstness*], não só entre poemas, mas intrapoemas, de modo que cada um é feito de opostos: “firecat” × “bucks”, “swans” × “ganders”, a dualidade de “aspic”, “antiga musa” × “nova musa”, “garotas” × “gigante”. Exceção é feita em “Infanta Marina”, sem dualidade interna, mas

⁴⁷ Não é de surpreender, portanto que, em 1931, com o relançamento da obra, tenha mantido como desfecho os mesmos dois poemas do lançamento original de 1923, posicionando as adições logo antes destes.

cujo silêncio derradeiro de seu “subsiding sound” contrapõe-se ao turbilhão tétrico de “Domination of Black”; move-se de fluência para um vórtice. Estes primeiros são poemas com agentes que inibem, dificultam ou bloqueiam um outro agente; eles deslocam os leitores, jogam com *topoi* literários e propõem obstáculos temáticos, de linguagem e à leitura. Sem eles, continua, seria possível que os leitores adentrassem a obra – e os dois primeiros poemas principais – a partir de uma leitura mimética, o que não é o caso. Portanto, encerra Cook (1988, p. 50), Stevens posicionou estes poemas desta maneira para que, a partir da leitura destes e do par subsequente, os leitores já estivessem bem munidos das diferentes maneiras de lê-lo – como numa introdução à sua poética – ainda que sua ação seja a de deslocamento (ou melhor, *precisamente* por agirem assim).

Além da abertura, é possível encontrar em diversos momentos outros ajuntamentos motivados. Logo após estes poemas de abertura temos “The Ordinary Women”, uma fria advertência aos perigos da fantasia escapista – as velas que iluminariam seus salões não têm pavios, não há fogo que alente este escapismo; tematicamente, trata-se de uma útil introdução a “Le Monocle de mon Oncle”, complexo e potente poema longo sobre o Eros da meia-idade. Entretanto, entre “The Ordinary Women” e “Le Monocle” encontra-se o breve “The Load of Sugar-Cane”. Aqui, novamente, a ordenação traz embates: frio × calor, hesitação × fluência, palavras raras e elevadas × dicção simples e palavras usuais, fantasia × trabalho. Ambos, no entanto, são “ordinary”, são funcionamentos distintos do que é o “comum”.

Rumo o final de sua obra, o estilo de Stevens se torna mais solene e cerimonioso – hierático, diz Cook (1988, p. 112) – e, para encerrá-la, usa dois pequenos poemas: “Tea”, de 1915, e “To the Roaring Wind”, escrito em 1917. O primeiro uma cena doméstica, o ato de tomar chá, protegido do frio que freme lá fora, acompanhando as folhas caídas de longe, sem estar envolto por elas, o chá que rememora mundos distintos (as “elephant’s-ear” se referem ao gênero *colocasia*, planta tropical não nativa ao clima frio do hemisfério norte⁴⁸). Em oposição à tormenta exterior, Stevens oferece este pequeno poema, uma xícara de chá para acalantar os leitores. Por último, uma invocação, comum às aberturas de livros, mas posicionada aqui ao final, instando o vento a pronunciar uma sílaba, oferecendo-a ao leitor⁴⁹. Nenhuma relação de contrariedade, o

⁴⁸ Cook (1988, p. 122) define a planta como o caládio. Já em 2007, amplia a possibilidade para o gênero *colocasia*, a nosso ver, mais provável, por se tratar de uma planta originária do Pacífico Sul.

⁴⁹ Posicionado ao final do livro, este poema tem efeito semelhante ao cinegráfico “fade to white”, abertura e possibilidade ao invés de fechamento.

vento como espírito benéfico. Além da oposição estabelecida com o primeiro poema, cujo derradeiro verso faz com que o “firecat” feche os olhos, estes dois poemas parecem também ser contrários ao potente par de abertura: “Tea” como um reconfortante lugar da memória em oposição à memória de medo junto à lareira de “Domination of Black”; o vento que oferece uma solidária sílaba em oposição à “misery in the sound of the wind” de “The Snow Man”.

Capítulo 2 – Small parts of the pantomime

*But, after all, the point of the poem is not its
meaning.*

Wallace Stevens

*Ce n'est point avec des idées qu'on fait des
vers, c'est avec des mots.*

Stéphane Mallarmé

Os Poemas Curtos de *Harmonium*

Este capítulo é composto pelas traduções dos poemas curtos de *Harmonium* (1923), cada uma acompanhada de um comentário – intitulado de *Nota* – acerca do poema e de seu processo tradutório. Essa decisão foi tomada de modo a valorizar os resultados da pesquisa – as traduções em si – dando-lhes centralidade na tese e não legando-as a um anexo posterior. Tal escolha foi também embasada na ideia de que toda tradução carrega, em si mesma, sua metodologia e seu embasamento teórico, o que será amparado pelos comentários tecidos a respeito das motivações por trás das escolhas feitas. Assim, valemo-nos das palavras de Guilherme Gontijo Flores quando, em sua introdução às suas *Elegias de Sexto Propércio*, defendeu que (PROPÉRCIO, 2014):

[j]unto com a tradução poética vem, incrustada, além da criação, a crítica – uma crítica não somente sobre a obra do autor traduzido, mas também sobre a época do tradutor; uma autocrítica, talvez, dos modos de traduzir e da própria tradução. Essa autocrítica é quase infinita, como infinito pode ser o processo de revisão das traduções.

As notas às traduções apresentam, ademais, os aportes bibliográficos e, vez ou outra, poderão conter análises e comparações tecidas a partir de poemas já traduzidos para o português, como é o caso de seletas traduções feitas por Paulo Vizioli (1976), Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017) e Augusto de Campos (2006) no Brasil ou pela investida tradutória de Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006), em Portugal.

Desta forma, o planejamento organizacional para este capítulo segue a ordenação dos poemas curtos conforme dispostos no livro, com a tradução do poema em português, o poema em inglês posicionado mesma página, ao lado ou abaixo da tradução – a depender da mancha que cada poema imprime à página – para, assim, possibilitar consultas e comparações e, na página seguinte, a *Nota* tradutória. É importante destacar

que cada poema engendrará, inevitavelmente, notas de complexidade e tamanhos variados. Assim, poemas sobre os quais a crítica se debruçou com maior veemência ou aqueles cujo modo de significar se demonstraram mais desafiadores de serem recriados em língua portuguesa podem levar a comentários mais extensos, como pode ser observado no caso de “Anecdote of the Jar”, “The Emperor of Ice-Cream” e “Floral Decorations for Bananas”. Claro que, devido à quantidade de poemas e traduções presentes no livro, parece impraticável aqui expor, individualmente em cada caso, todas as leituras, meandros, ideias e processos necessários a cada tradução em específico. No entanto, a leitura completa dos comentários deverá listar os processos gerais e específicos de tradução e das traduções, ainda que certas *Notas* possam não trazer um aspecto ou outro; almejamos evitar, assim, uma fastidiosa repetição e esmiuçamento *ad nauseam* dos detalhes processuais ou interpretativos que resultaram incrustrados nas traduções.

Em termos bastante gerais, o “norte e o sul” deste projeto tradutório – que de alguma forma guiou as escolhas tomadas nas traduções e seu resultado final (não em termos metodológicos, mas talvez de efeito causado pela leitura) – podem ser resumidos numa citação já apresentada no primeiro capítulo. Trata-se da crítica formulada por Edmund Wilson à obra de Stevens que repetimos aqui: “Sr. Stevens é o mestre do estilo. Seu dom para combinar palavras é desconcertante e fantástico, mas claro: mesmo quando não se sabe o que ele está dizendo, sabe-se que o está fazendo bem”. Consequentemente, além de objetivar a transcrição dos poemas para a língua portuguesa tentando observar e recriar todo e qualquer engenho formal e semântico utilizado por Stevens, o resultado deve também ser belo em termos sonoros e não ter sua dificuldade amenizada durante o processo.

Quanto às *Notas*, a ideia inicial revolve em torno de identificar os jogos de palavras, as relações sonoras, culturais, engenhos métricos etc.: o modo de significar de cada poema. Apesar de importante e, inclusive, presente de modo ativo nos processos tradutórios de certos poemas – note, por exemplo, “The Plot Against the Giant” – as notas aos poemas tendem a não abordar muito pesadamente as respectivas interpretações presentes na crítica. Stevens defende que:

As coisas que têm sua origem na imaginação ou nas emoções [ou seja, poemas] muitas vezes assumem uma forma ambígua ou incerta. Não é possível atribuir um significado único e racional a tais coisas sem destruir a ambiguidade ou incerteza imaginativa ou emocional que lhes é inerente (...). Que os significados atribuídos por terceiros sejam, por vezes, significados não pretendidos pelo poeta ou que nunca estiveram presentes

em sua mente não os debilita como significados. (...) O poeta, o músico, ambos têm significados explícitos, mas os expressam nas formas que estes assumem e não na explicação.⁵⁰ (STEVENS, 1989)

Deste modo, assim como na assertiva de Wilson, tentou-se respeitar esse elemento de ambiguidade e incerteza. Britto (STEVENS, 2017, p. 14) é bastante preciso quando escreve que “por mais impenetráveis que pareçam à primeira leitura, [seus poemas] exercem sobre o leitor um efeito poderoso, fazendo-o sentir que, de algum modo não muito claramente exprimível, ele entendeu o que leu” e o objetivo aqui é tentar recriar esse sentimento.

Não é incomum na fortuna crítica acerca da obra de Stevens encontrarmos, curiosamente, o emprego de uma mesma característica de sua produção poética para legitimar tanto a opinião de seus apoiadores quanto o desagrado de seus detratores (ou simplesmente daqueles que não são apreciadores de seus poemas): de que o que parece importar mais em sua poesia é sua visão de mundo, visão que seguiria a tradição humanista do Romantismo e traria uma poesia meditativa, propositiva em seu pensamento. Assim o defendem Harold Bloom e Helen Vendler, ainda que possam fazer – de modo excelente – leituras, digamos, formalistas de seus poemas; ou também, Frank Kermode, colocando-o não como um seguidor do Romantismo estadunidense (como o faz Bloom), mas inglês. Contrários ao poeta, como o excepcional Hugh Kenner, chamam atenção exatamente para esse aspecto de modo a rejeitá-lo, defendendo que a poesia, e ainda mais a poesia moderna, não deve se basear em fornecer interpretações ou capitanear filosofias, não deve ser uma evolução dos paradigmas românticos, mas sim destruí-los, empregando técnicas antigas e trazendo-as para o agora. Marjorie Perloff também colabora nessa empreitada, num exemplar artigo que encerra em si bastante das preocupações de classificação do moderno nas décadas de 1970 e 80 (PERLOFF, 1985), intitulado “Pound/Stevens: Whose Era?”, representando Stevens como um poeta fundamentalmente romântico preocupado em escrever poesia apenas como pensamento elevado com base em transformações simbólicas do mundo observável. Para Perloff, a ênfase de Pound, por outro lado, recairia mais no fazer que no pensamento, e, portanto,

⁵⁰ “[T]hings that have their origin in the imagination or in the emotions [ou seja, poems] very often take on a form that is ambiguous or uncertain. It is not possible to attach a single, rational meaning to such things without destroying the imaginative or emotional ambiguity or uncertainty that is inherent in them (...). That the meanings given by others are sometimes meanings not intended by the poet or that were never present in his mind does not impair them as meanings. (...) The poet, the musician, both have explicit meanings but they express them in the forms these take and not in explanation.”

levaria a poesia para além das convenções do lirismo romântico que assombrava a prática de Stevens e sua modernidade.

É preciso levar em conta que o “Stevens de *Harmonium* e dos primeiros tempos é mais imagístico e menos discursivo e filosofante que o da última fase” (CAMPOS, Augusto de, 1997)⁵¹. Além disso, Stevens era bastante ciente das ambivalências de suas lealdades poéticas a ponto de ele próprio ser capaz de criar uma crítica penetrante aos valores românticos na poesia. Ainda assim, parece-nos que essa divisão é pouco profícua para entender e apreciar o poeta, notadamente nos poemas de seu livro de estreia. É curioso notar como os críticos da época do lançamento de *Harmonium* e também de anos anteriores (embasados apenas na leitura de esparsos poemas de Stevens em revistas, como a *Poetry*, e que mais tarde comporiam o livro) tinham exatamente a visão oposta. Conforme já apontado no capítulo anterior, Louis Untermeyer, apesar de prezar o poeta por ser um virtuose do som e controle rítmico, detrata-o por apologeta da “poesia pura”, chamando seus poemas de obras brilhantes mas igualmente mortas, vazias de significado. Por outro lado, Conrad Aiken (1889-1973), crítico e também poeta, zomba de seu colega crítico pelo seu “amor pela arte que traz uma mensagem” e elogia Stevens, H.D., Pound, Eliot, Masters e Williams por escreverem poemas “que não carregam mensagem alguma, não são imbuídos de doutrina, uma poesia que existe apenas em nome da magia – a magia da beleza, de um lado, e da magia da realidade, de outro” (DOYLE, 1997, p. 34-35).

De qualquer forma, o embate entre as visões de Bloom (em sua “mascarada tardo-romântica”⁵²) e Kenner ganha uma proporção secundária: entende-se que o que está em jogo, o que distingue a poética de Stevens não é *o que* o autor fala, mas *como* ele fala. Assim, o processo tradutório se deu de certo modo semelhante ao que Haroldo de Campos (TÁPIA e NÓBREGA, 2015, p. 116-118) denominou de “tradução e recepção distraída”, ou seja, efetuar a suspensão do aspecto comunicativo do poema, “distraindo-se” de seu significado, num processo de dessacralização e desonerando o tradutor desse aspecto comunicacional, já pré-ordenado (e famosamente obscuro e intricado neste autor),

⁵¹ Não que isso faça alguma diferença para a apreciação poético-estética de seus poemas. Continua Augusto de Campos: “Pode-se recriminar neste a crescente perda de equilíbrio entre imagem e conceito, a incongruência solipsista de um discurso idiolético que foi diminuindo o ‘animus’ poético na mesma medida em que aumentou a prolixidade argumentativa. Mas hoje, com a voga da poesia não-referencial, quando até mesmo as insossas e algo frívolas ‘Stanzas in Meditation’, de Gertrude Stein, são encaradas com total seriedade, e absorvidas como oráculos filosóficos, os poemas meditativos de Stevens, mesmo os mais áridos e opacos, parecem refulgir com brilhos de pedraria que já começam a ser desdenhados como excessiva poetização frente à gramatologia anatômica que se pressupõe adequada aos textos (não necessariamente) poéticos de agora. Tanto melhor para Stevens, que se vê aproximar, por contiguidade, dos grandes ‘verse-makers’, seus contemporâneos, como Pound ou Eliot.”

⁵² CAMPOS, Augusto de. “Wallace Stevens: A Era e a Idade.” *Folha de São Paulo*, 3 de agosto de 1997.

levando a ênfase da tradução para o caráter mais fascinante da poética de Stevens, seu “modo de intencionar”, a tradução como uma re-encenação e reconfiguração da beleza sonora, do virtuosismo rítmico, da dicção híbrida e inovadora, dos jogos de palavras e de sua sintaxe elíptica. Fio-me da visão de Augusto de Campos (1997) ao ler e traduzir Wallace Stevens como grande moderno:

Nós, que o admiramos sem querer convertê-lo em patrono de poéticas regressivas, preferimos não excluí-lo da perspectiva da modernidade. E vê-lo, antes, como um inclassificável fabricante de sonhos verbais, um abstracionista de dicção original e única, um arquiteto de “versos movediços”, que foi capaz de desautomatizar “robôs-palavras” e de dar à sua língua inéditas inflexões. Em meio aos gigantes de sua geração, Wallace Stevens soube extrair do seu harmônico aparentemente anacrônico estranhas dissonâncias e dissidências, destemperando-o e fazendo dele um instrumento de sonoridades imprevistas, sensível às transformações do seu tempo.

Anedota Terrena

Sempre que os corços troavam
Sobre Oklahoma
Se eriçava no caminho um gato de fogo.

Aonde quer que corressem,
Corriam troando,
Até se voltarem
Num circular, súbito traço
À direita,
Por causa do gato de fogo.

Ou até se voltarem
Num circular, súbito traço
À esquerda
Por causa do gato de fogo.

Os corços troavam.
O gato saía saltando
À direita, à esquerda,
E
Se eriçava no caminho.

Mais tarde, o gato de fogo fechou seus olhos rútilos
E dormiu.

Earthy Anecdote

Every time the bucks went clattering
Over Oklahoma
A firecat bristled in the way.

Wherever they went,
They went clattering,
Until they swerved
In a swift, circular line
To the right,
Because of the firecat.

Or until they swerved
In a swift, circular line
To the left,
Because of the firecat.

The bucks clattered.
The firecat went leaping,
To the right, to the left,
And
Bristled in the way.

Later, the firecat closed his bright eyes
And slept.

Nota

*Tropeiam, agora, socornando e arfando,
mas os alcantis encapelados, eriçados de
pontas, guardam uma fidelidade de ritmos,
escorrendo estrada avante. E o chapadão
atroia, à percussão debulhada dos mil
oitocentos e quarenta cascos de unha dupla.*

João Guimarães Rosa, *O burrinho pedrês*

Logo de início, para abrir sua coletânea, um poema distintivamente característico da verve de Stevens, também uma voz e um lugar distintivamente estadunidenses (COOK, 2007, p. 30). Característico no sentido que apresenta, de imediato, as complexidades, diversas camadas de interpretação e contradições constantes nessa obra de escrita deliberadamente surpreendente: um convite que Stevens oferece a quem o lê para que adentre seu universo poético. Em termos gerais, trata-se de dois tipos de energia em contraposição, assim como pode ser observado nos próximos quatro poemas.

É interessante notar que além de ser um portal ao fazer poético de Stevens, seu posicionamento como primeiro poema tem a proposta de quebrar a expectativa dos leitores, ainda mais se contrastado com o final do livro. Para encerrar o volume, Stevens usou, em todas suas edições, “To the Roaring Wind”, um tipo de invocação às Musas, ao vento, um vento shelleyano, real, mas também, imaginativo, criativo. Invocações são comuns, no entanto, a aberturas de obras. “Earthy Anecdote” é uma injunção sonora e visual de ordem e desordem na natureza, um poema-enigma que não evoca direta e abertamente a estética geral de autor ou obra, mas confunde, bloqueia, resiste a investidas teóricas. E, contrariamente à voz que encerra a obra, que insta ao vento que fale – “speak it” são as palavras que fecham a coletânea mas que abrem, por exemplo, o ato de criação cristão, o Verbo –, o primeiro poema termina com o sono, com o fechar de olhos do “firecat”, ação adequada, imagina-se, a um poema derradeiro. É significativo para sua poética, porém, o enfoque inicial na terra, a sua ligação com a terra, a locais, fauna e flora. O livro, então caminha da misteriosa interação entre “bucks” e “firecat” em uma anedota da terra em direção à invocação do elemento do ar.

Considerando que se trata de um poema que apresenta forças contrapostas, resistindo umas às outras, não surpreende que o próprio poema em si resista às mais variadas interpretações. Resiste a paráfrases, resiste a classificações generalistas, resiste a respostas unívocas acerca de seu tema, de modo que qualquer teoria levantada sobre seu significado parece plausível. Stevens, em manifestação crítica acerca do poema, defendeu que não há simbolismo em jogo, sendo sua intenção representar uma imagem bem concreta, ou seja, animais de verdade⁵³, o que levaria à questão: o que seria um “firecat”? Não há escassez de teorias, como aponta o próprio Stevens, que adiciona que “explicações estragam as coisas”⁵⁴. Pensou-se no “firecat” como representação de mito ameríndio sobre leões da montanha que trariam fogo ora de caráter destrutivo ora prestativo (COOK, 2007, p. 31); a luz dos relâmpagos sobre as pradarias norte-americanas; o “Tyger” de William Blake, “burning bright” (BLOOM, 1977, p. 128); um princípio de ordem, de ordenação; a força da poesia frente aos leitores; entre outras diversas proposições⁵⁵.

De início, temos o título, “Earthy Anecdote”. Trata-se de uma anedota sobre a terra ou que emana dela (há de se lembrar que o uso da palavra “anecdote” para Stevens é tanto uma historieta quanto algo jamais dito, ainda não editado, “an” + “ekdotos”)? Coaduna, no entanto, com a importância que Stevens dá ao “great poem of the earth”. Ao longo do poema, temos também diversas palavras que resistem, bloqueiam e deslocam. Como poderiam os “bucks” andarem “over” Oklahoma? Este jogo com a preposição tende a distanciar o poema de uma narrativa realista, de uma leitura mimética, levando o leitor a um pensamento mais afeito à fábula ou ao conto de fadas. “Clatter” também é um verbo incomum para se classificar o mover de animais; coaduna, no entanto, com o som dos “bucks” se movimentando em massa e, juntamente com os próprios “bucks”, ajuda a compor uma relação sonora com “Oklahoma”. Cook (2007, p. 31) ainda traz à tona a ideia de que o uso dessa localidade poderia estar ligada à distinção – presente em outros poemas, como “Invective Against Swans” e “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage” – do novo contra o velho, dado que a palavra em si, de origem ameríndia e que significa “homens vermelhos” ou “terra dos homens vermelhos” é antiga, mas o estado de Oklahoma era bastante jovem para a época (foi fundado em 1907, apenas dez anos antes de sua composição).

⁵³ Stevens raramente comentava seus próprios poemas de maneira útil.

⁵⁴ “There's a good deal of theory about it, however; but explanations spoil things.” (*Letters*, p. 204)

⁵⁵ O artigo de Eeckhout (2009) nomeia diversas outras teorias que não caberiam na presente proposta.

Escrito com verso livre sinuoso, é composto a partir de estrofes de diversos tamanhos, sem rimas, com enjambements incomuns (note o décimo sétimo verso, apenas uma palavra de uso gramatical) e hábeis repetições e paralelismos. Bastante afeito aos moldes de uma prática modernista da época e a poetas como seu contemporâneo William Carlos Williams, com o passar dos anos se distanciará deste tipo de forma.

Há um engenho rítmico empregado neste poema que merece observação especial (COOK, 1988, p. 29). Trata-se do verso “In a swift, circular line”, presente em dois momentos, na segunda e terceira estrofes. Estes versos retratam a movimentação dos “bucks” quando se desviam, numa rápida guinada, para escaparem do “firecat”. Em termos métricos, é isso mesmo que o verso faz, descrevendo a si mesmo: um anapesto como que com as costas viradas para um dátilo, a curva posicionada precisamente na vírgula. Vejamos a escansão do verso:

- - / | / - - /
In a swift, circular line

Quanto à tradução, vejamos o título. Inicialmente pensou-se em “Terra em Anedota”, que teria por objetivo dar maior centralidade à classificação de “poesia da terra” proposta à poesia de Stevens, iniciando, assim, o livro com a própria palavra. Preferiu-se, posteriormente, o título que aqui consta, “Anedota Terrena”, reduzindo um pouco o nível de estranhamento que aquela ordenação léxica poderia causar (é incomum a formulação “X em anedota”), mas ainda causando algum sentimento de deslocamento e resistência, característicos de sua poesia e deste poema em especial, e visando garantir um maior número de significados potenciais ao título, com ideias de que a anedota é própria da terra, emana dela ou é uma anedota mundana.

A escolha por “corços” se deu por sua motivação sonora, que coaduna com o /k/ de “Oklahoma”, atentando para o masculino de sua designação em inglês. Foi mantida a preposição “sobre”, preservando o elemento de estranhamento (como seria possível andar “sobre” e não “em” Oklahoma, afinal? É importante que essa escolha seja apartada de uma linguagem corriqueira). Elegeu-se o verbo “atroar” para “clatter” por seu sentido sonoro e porque não é comumente usado para descrever a movimentação de

animais. A tradução de “bristle” por “eriçar” se deu pela convergência semântica e sonora.⁵⁶

Quanto ao elemento rítmico que carrega características icônicas, ou seja, que denota a si mesma, a resolução tentou imitar o mesmo engenho, como segue:

- - - / | / - - / -
Num circular, súbito traço

O anapesto de “circular” como que voltado contra o dátilo de “súbito”, havendo outras sílabas não envolvidas no engenho (assim como a palavra “line” não participou da guinada semântica e rítmica). O efeito paronomástico deste verso foi, igualmente mantido: se “swift” e “circular” ressoavam em seus /s/, o mesmo ocorre em “circular” e “súbito” (o /s/, no poema em inglês, também pode ser visto no verso anterior, em “swerved”; em português, perdeu-se essa posição tônica, mas algum eco foi mantido na partícula “se”). Já o /l/ de “circular” e “line” foi substituído pelo mais ríspido /t/ presente em “súbito” e “traço”, esta última ainda ecoando a sibilante das outras duas palavras em questão.

Inicialmente, a tradução trazia uma agramaticalidade não presente no poema em inglês. Tratava-se do primeiro e segundo versos da segunda estrofe. De modo a repetir a palavra “went”, havíamos optado por traduzir “Wherever they went” por “Onde quer que iam”, ao invés de “fossem”. Inicialmente, a opção era apenas motivada pela repetição: o significado fica já claro apesar da conjugação incorreta. Ainda assim, se pensarmos na característica de deslocamento deste poema, como já apontado, essa agramaticalidade poderia se prestar à mesma finalidade, ou seja, deslocar (perante a regra culta) ainda que mantendo o entendimento imediato. Por fim, uma vez que Stevens não traz uma agramaticalidade em seu poema, optamos por manter essa repetição de uma outra maneira, substituindo o verbo “ir” pelo “correr”:

Aonde quer que **corressem**,
Corriam troando

⁵⁶ Seria impreciso, ademais, não admitir que a presença das cedilhas não afetou a escolha das palavras utilizadas, adicionando ao poema um elemento visual: pernas correndo (assim como Stevens emprega elementos visuais, por exemplo, na sexta parte de “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”).

Invectiva Contra os Cisnes

A alma, ó gansos, voa além das matas
E muito além das discórdias do vento.

A chuva bronze do sol desce e marca
A morte do verão, que então perdura

Como quem rabisca túbio testamento
De floreios de ouro e páfias caricaturas,

Legando suas brancas penas à lua,
Cedendo seus débeis gestos ao ar.

E então vede, já nos longos cortejos
Corvos ungem estátuas com dejetos.

E a alma, gansos, voa aos céus isolada
Para além de vossas carruagens geladas.

Invective Against Swans

The soul, O ganders, flies beyond the parks
And far beyond the discords of the wind.

A bronze rain from the sun descending marks
The death of summer, which that time endures

Like one who scrawls a listless testament
Of golden quirks and Paphian caricatures,

Bequeathing your white feathers to the moon
And giving your bland motions to the air.

Behold, already on the long parades
The crows anoint the statues with their dirt.

And the soul, O ganders, being lonely, flies
Beyond your chilly chariots, to the skies.

Nota

Nessa invectiva contra os cisnes, esse animal está curiosamente ausente, havendo apenas a invocação a gansos. Novamente Stevens age para desarticular e deslocar em seus poemas de abertura. Numa sequência de imagens poéticas que mostram o antiquado e o desgastado, Cook (2007, p. 31) defende que a premissa do poema é exatamente a de que “todos seus cisnes são gansos”, ou seja, os garbosos cisnes exaltados nessa poesia velha e infértil, recheada de sensibilidade barata, na verdade são desengonçados gansos. Nessa invectiva contra os modos antigos, codificam-se e rompem-se os próprios modos antigos. Assim, Stevens se aproxima e se afasta continuamente de lugares comuns do fazer poético: faz uso dos clássicos pentâmetros jâmbicos ao mesmo tempo em que explora pequenas modulações, – ainda que não incomuns em poéticas anglófonas (BRITTO, 2006) – ou adiciona todo um jambo ao sexto verso, configurando um hexâmetro jâmbico; emprega dísticos em *blank verse*, mas adiciona ocasionais rimas. Assim, o primeiro verso do primeiro dístico rima com o primeiro verso do segundo (“parks” e “marks”), o quarto verso rima com o sexto (“endures” e “caricatures”), seguem-se versos não rimados e Stevens culmina o poema com, agora sim, um dístico rimado, de uso mais comum. O autor também lança mão de imagens poéticas clássicas, mas agora já desgastadas por seu uso excessivo. Um bom exemplo é a “bronze rain” do terceiro verso, que remete à fecundação de Dânae por Zeus, que, enamorado pela moça, transmutou-se numa chuva de ouro para poder penetrar pelas frestas do quarto em que a princesa estava enclausurada e, caindo sobre seu colo, engravidou-a. No caso de Stevens, no entanto, este ouro já perdeu seu valor e sua cor, sendo agora bronze (como se o tempo perdurasse sobre a “gold snow [that] Jove rained on Rhodes” de Browning) (COOK, 1988, p. 32). Assim, a potência das velhas convenções perde sua força, fazendo parte agora do outono da potência criativa da poesia (afinal, estamos na “morte do verão”/“death of summer”).

A caracterização de “Paphian” remete a Afrodite, uma vez que se acreditava que a deusa teria nascido na cidade de Pafos, localizada em Chipre. Eleanor Cook (2007, p. 31) advoga que este uso está relacionado ao fato de que os cisnes, assim como os pombos, são animais-símbolo da divindade; há, no entanto, uma possibilidade de um divertido jogo de palavras em que a atuação caricata da deusa do amor e do sexo seja uma referência ao sexo ilegítimo (como o era o do casado Zeus pela mortal Dânae)

uma vez que consideramos que “gander-mooner” se trata do homem durante o período do último mês de gestação e parto de sua esposa. Durante a “gander-moon” não seria incomum – e seria até tolerado – se o homem traísse sua esposa, segundo o *Thesaurus of Traditional English Metaphors* (WILKINSON, 2002). Há, no poema, os dois elementos: o “gander”, deixando claro que se trata do ganso macho, e a “moon”.

Stevens, em sua paródia dessa poética desgastada, chega ainda a um extremo de zombaria e, como que traçando um paralelo entre gansos e corvos, anuncia a chegada destes no outono, apontando a consequência dessa presença: os corvos recobrem as estátuas com excrementos.

Finalmente, temos o sentimento de isolamento de quem lê esse tipo inosso de poesia: sua alma voa para mais além de onde as carruagens dessa poética, antiquada, deteriorada e frígida, são capazes de levar. Voa, mas voa solitária, não por causa dessa poesia, mas apesar dela. Isso na posição de quem lê, mas e como um poeta?

Lendo esse dístico final, Cook foca sua atenção no uso de uma palavra que, segundo a autora, nunca mais será usada por Stevens em toda sua poética: “soul”⁵⁷. Para ela (Cook, 1988, p. 32), trata-se do que a alma sempre foi em termos de lendas e mitos: Psiquê, objeto da inveja de Afrodite e amada por Eros, levada aos céus em uma apoteose, aqui com a função de um eu-poético feito uma nova Vênus (veja, por exemplo, “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”). Assim, a conclusão do poema seria também o triunfo de Psiquê sobre a antiga Vênus, cujos cisnes carregavam sua “chilly chariot”. A imagem vem de Camões, lido por Stevens: “Mas já no verde prado o carro leve / Punham os brancos cisnes mansamente” (no inglês, traduzido por William Mickle: “The snowy swans of love’s celestial queen / Now land her chariot on the shore of green”).

Quanto à nossa tradução, tentou-se recriar os versos visando o uso de decassílabos, mas de forma menos controlada, permitindo pequenos desvios. Assim, são decassílabos os versos de 1 a 4 e de 7 a 10; o sexto verso é um dodecassílabo (onde no inglês constava um hexâmetro jâmbico) e o dístico final são versos de onze sílabas, assim como no poema em inglês. Outra manutenção rítmica se deu no quarto dístico. Em inglês lia-se, com a escansão:

⁵⁷ Apesar deste apontamento de Cook, é possível encontrar a palavra “soul” em outros três poemas de *Harmonium*: “Anecdote of Men by the Thousand” (“The soul, he said...”), “Cortège for Rosenbloom” (“And they bury him there, / Body and soul”) e “Sunday Morning” (“These are the measures destined for her soul”).

- / - - - / / - - - /
 Bequeathing your white feathers to the moon
 - / - - - / / - - - /
 And giving your bland motions to the air.

Dois versos, portanto, ritmicamente idênticos, num paralelismo que se estende aos elementos gramaticais da frase: verbo no gerúndio, pronome possessivo, adjetivo, substantivo, preposição, artigo e substantivo. Tais paralelismos foram recriados na tradução:

- / - - - / - / - - - /
 Legando suas brancas penas à lua,
 - / - - - / - / - - - /
 Cedendo seus débeis gestos ao ar.

Almejou-se também a manutenção das rimas. A primeira destas, entre o primeiro e terceiro verso, foi recriada como rima toante, “matas” e “marca”. A rima entre versos da segunda e terceira estrofes foi mantida, assim como a rima do dístico final, “isolada” e “geladas”, necessitando para tal uma inversão não presente no poema em inglês. Por fim, o quinto dístico do poema em português trouxe um divertido jogo paronomástico entre suas palavras finais, “cortejos” e “dejetos”. Ambas contém em si as mesmas vogais, com a única diferença entre o /ε/ central de “dejetos” e o /e/ central de “cortejo”. Além disso, invertem-se as consoantes centrais e finais, presentes primeiro como /t/ e /ʒ/ e depois como /ʒ/ e /t/. Ainda que ausente no poema em inglês, parece-nos um engenho sonoro bastante afeito à poética de Stevens.

Nas Carolinas

Lilases engelham nas Carolinas.
 E já borboletas volitam sobre as cabanas.
 E já os bebês interpretam o amor
 Nas vozes das mães.

Mãe atemporal,
 Como é que de vossas almas mamas
 Agora inocula-se mel?

*O pinheiro adoça meu corpo.
 A íris branca me embeleza.*

In the Carolinas

The lilacs wither in the Carolinas.
 Already the butterflies flutter above the cabins.
 Already the new-born children interpret love
 In the voices of mothers.

Timeless mother,
 How is it that your aspic nipples
 For once vent honey?

*The pine-tree sweetens my body
 The white iris beautifies me.*

Nota

Um pequeno poema, à primeira vista singelo e leve, mas que sugere implicitamente diversas leituras, ou, ao menos, uma dualidade – intencionalidades opostas, ou forças opostas, como nos dois poemas precedentes e os dois que se seguirão.

Escrito com estrofes cada vez menores – um quarteto, um terceto e um dístico, todos não rimados – o texto apresenta um diálogo que culmina na voz da “mãe atemporal” (Mãe Natureza?). Poema que favorece uma leitura mais mimética que os anteriores, é, no entanto, sobre duas pequenas palavras que recai a maestria de sua composição: o verbo “vent” e o adjetivo “aspic”.

“Vent” não é um verbo comumente associado à função dos seios de prover leite; é não obstante usado no sentido de “expelir”, notadamente gases, apesar de até poder ser utilizado para líquidos. É igualmente empregado com relação à boca, com o sentido de “dar vazão a” sentimentos ou frustrações. Já há, portanto, um elemento de estranhamento, de deslocamento ao que se esperaria ler em tal contexto.

A outra palavra, o adjetivo “aspic”, é central ao poema e é o ponto de inflexão sobre o qual recai sua interpretação. Palavra relativamente incomum, carrega duas acepções. Por um lado, “aspic” denota uma musse gelatinosa de carne, bastante nutritiva: os seios da Natureza então, a partir deste significado, forneceriam essa geleia substanciosa e agora, ao fim da primavera (afinal, os lilases estão murchando – “wither”), proverão mel. Considerando que seios maternos costumeiramente dão leite, essa mãe como que cumpre a profecia canaânica da “terra que mana leite e mel”; é uma *alma mater*. Por outro lado, “aspic” também significa “relativo à áspide”, víbora famosamente peçonhenta. Agora, a Natureza que passou a dar mel, costumeiramente fornece veneno pelos seios; não se trata de uma *alma mater*, mas de uma *amara mater* (ou, quem sabe, ainda uma *aspera mater*, como a palavra “asperity”, oriunda do Latim “asperus” indicaria). Novamente um deslocamento, neste caso mais potente.

Ecoa aqui – nessa mãe de seios de áspide – Cleópatra, notadamente em sua aparição em “Welcome joy, and welcome sorrow”, de Keats. Nesse poema, o poeta inglês escreve “Cleopatra regal-drest / With aspics at her breast”, mas Keats, romântico, celebra tanto “joy” quanto “sorrow”, canta as “*piners*, and lime-trees full in bloom” (grifos meus) enquanto se senta sobre uma “low grass tomb”: vida e morte como lados da mesma moeda, em perfeito equilíbrio. No entanto, a dualidade da natureza aparece neste poema

de Stevens mais como ameaçadora que amena; ele não celebra as potências criadoras e destrutivas das forças naturais como também Whitman o faz, em seu famoso poema em que lilases igualmente figuram proeminentes, “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d”. Whitman consegue transformar a morte e o amargor da vida em canção, a própria força do poeta retorna em música, em celebração (“I float this carol with joy, with joy to thee O death”).

Mesmo o fato de situar este poema fini-primaveril nas Carolinas pode ecoar o poema de Whitman, potencializando seu viés anti-whitmaniano: a palavra “carol” (cantar) aparece quatro vezes no poema de 1865, em tom de exaltação, e nas Carolinas de Stevens não há canção, elas não engendram o mesmo êxtase, senão a ele se contrapõem⁵⁸: há somente a resposta críptica da Natureza à pergunta proposta – “How is it that your aspic nipples / For once vent honey?”. Essa resposta aponta que a “timeless mother” se aproveita da doçura e beleza de pinheiros e íris para dar mel, não que a primavera traga consigo tal voluntarismo e benevolência (COOK, 1988, p. 33-5).

Quanto à sua forma, o poema segue versos livres, mas é possível observar, notadamente nos dois primeiros versos, que a dança de troqueus e anapestos parecem aqui imitar o leve e irregular voo das borboletas sobre as cabanas. Além disso, as hábeis construções sonoras paronomásticas garantem ao poema uma beleza sonora ímpar: os “**lilacs**” encontram-se fisicamente inscritos nas “**Carolinas**”; o movimento das borboletas lhes soa inerente, com “**butterflies**” e “**flutter**” justapostos, os sons do verbo totalmente gravados na denominação do inseto; a forte repetição vocálica de “white iris beautifies”; e a curiosa sonoridade de “aspic nipples” que se sobressai justamente no ponto de inflexão semântica do poema.

A tradução visou levar essas discussões e apontamentos em consideração. Deste modo, o ritmo dos dois primeiros versos, em comparação com o poema de Stevens, resultou conforme segue:

Poema em inglês	Tradução
- / - / - - - \ - / -	- / - - / - - \ - / -
The lilacs wither in the Carolinas.	Lilases engelham nas Carolinas.
- / - - / - - / - - / - / -	- / - - / - - / - / - - / -
Already the butterflies flutter above the cabins.	E já borboletas volitam sobre as cabanas.

⁵⁸ Em “The Jack-Rabbit”, o coelho, que também cantava (“carolled”), é advertido ao final do poema (“Look out, O caroller”) a tomar cuidado com a realidade – encarnada num voraz abutre que o ameaça.

Tentou-se manter, principalmente no segundo verso apresentado na tabela acima – o que traz à tona as “borboletas” –, o revoar constante, porém irregular, das borboletas. No tocante às paronomásias empregadas no poema, ainda que algumas tenham uma resolução mais imediata, como “**lilases**” e “**Carolinas**” ou “**íris branca**” (cuja semelhança sonora foi estendida para a palavra “**embeleza**”), duas parecem se sobressair. Assim, “*butterflies flutter*” foi recriado como “**borboletas volitam**”, ainda na intenção que a proximidade entre /b/ e /v/ – quase idênticas em outras línguas latinas – fosse salientada.

Quanto a “*aspic nipples*”, não se conseguiu alcançar uma palavra que designasse, simultaneamente, “nutrição” e “veneno”. A saída, portanto, se deu na escolha de uma das acepções, mas com uma forte presença aliterativa: “almas mamas”, “almas” com o significado de nutritivas, alimentícias. A confusão que essa escolha pode acarretar no leitor – ler a palavra como seu substantivo homófono – é intencional e serve a dois propósitos: um é o efeito de deslocamento que Stevens engendra, especialmente em seus poemas de abertura (ou seja, os oito primeiros poemas) (COOK, 1988, p. 51); o outro se baseia numa frase do próprio Stevens quando, com relação a uma tradução de sua obra, comentou: “Pessoalmente gosto que as palavras soem errado”⁵⁹.

A ideia de peçonha foi, portanto, retirada deste verso. A intenção foi recuperá-la em outra posição, precisamente na palavra “*vent*”, já demonstrada como sendo um importante verbo para o modo de significar desse poema. Partindo do fato de que este é o único verbo que designa a ação das “almas mamas”, escolheu-se “inocular”, que de imediato traz à mente duas ideias, opostas: inocula-se vacina e inocula-se veneno⁶⁰. Assim, a única ação descrita para os seios dessa Natureza é inocular (e se agora “inocula-se mel”, o que teria inoculado antes?). Conquanto menos direta, a ideia de veneno ainda ressoa, ainda há um perigo que ronda esses seios que inoculam. Com isso, é possível manter o eco na mente de quem lê da imagem de Cleópatra – não pelos versos de Keats, mas pela história de sua morte – e, no Brasil, outro processo alusivo é criado: o de Ci, a Mãe do Mato, que amamentou seu filho com o mesmo seio do qual a Cobra Preta se alimentou, levando-o a uma morte por envenenamento, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

⁵⁹ “Personally I like words to sound wrong” Tradução nossa. (COOK, 1988, p. 3)

⁶⁰ O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa traz claramente essas duas acepções: o de introdução de agente com finalidade preventiva ou curativa e o de agente que causa malefícios, como vírus e veneno (p. 1086).

O Reles Nu Parte em Viagem Primavera

Mas não numa concha, ela parte
 Arcaica, rumo ao mar.
 Mas na mais rasa alga
 Voga os lumes
 Silente, como outra onda em via.

Ela também está descontente
 E teria lã púrpura em seus braços,
 Cansada dos puídos portos,
 Ávida pelos sais e sons
 Dos altos íntimos do mar.

O vento a apressa,
 Soprando suas mãos
 E costas líquidas.
 Ela toca as nuvens, por onde passa,
 No arco de sua volta pelo mar.

Inda isso é jogo parco
 No fervor e fulgor-água
 Trás a espuma de seus pés ---
 Não como quando o nu mais dourado
 De um vindouro dia

Passar, qual centro da pompa verde-mar,
 Numa calmaria mais intensa,
 Aia do destino,
 Pela torrente em folha, incessante,
 Em sua irreparável trilha.

The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage

But not on a shell, she starts,
 Archaic, for the sea.
 But on the first-found weed
 She scuds the glitters,
 Noiselessly, like one more wave.

She too is discontent
 And would have purple stuff upon her arms,
 Tired of the salty harbors,
 Eager for the brine and bellowing
 Of the high interiors of the sea.

The wind speeds her on,
 Blowing upon her hands
 And watery back.
 She touches the clouds, where she goes
 In the circle of her traverse of the sea.

Yet this is meagre play
 In the scurry and water-shine
 As her heels foam ---
 Not as when the goldener nude
 Of a later day

Will go, like the centre of sea-green pomp,
 In an intenser calm,
 Scullion of fate,
 Across the spick torrent, ceaselessly,
 Upon her irretrievable way.

Nota

Apesar de sua quase direta alusão a um quadro específico, “O Nascimento de Vênus”, do florentino Sandro Botticelli (pela presença do nu e da concha logo no início: “But not on a *shell*...”), não se trata de uma éfrase nem de uma assimilação técnica e formal de determinado gênero (como é o caso de “Floral Decorations for Bananas”). Em suas cinco estrofes de cinco versos cada uma, Stevens apresenta uma nova Vênus-musa para a ainda jovem arte dos Estados Unidos; essa nova deidade é posta em oposição à antiga, retrógrada e – segundo o poema – passageira Vênus europeia.

A Vênus de Stevens é nova, não oriunda da (aqui desnecessária) concha para se deslocar pelo mar, ainda que também apresente o vento, o lenço, o mar, o dourado e traga o olhar taciturno e um tanto cabisbaixo da representação de Botticelli (“she too is discontent”). Ainda assim, o poema se inicia abertamente com uma negativa, com uma adversativa: “*But not on...*”, ou seja, o quadro serve como modelo em negativo. É curioso notar como, neste poema, o título age como primeiro verso, levando a um jogo de palavras com as proposições “on” (COOK, 1988, p. 36).

Stevens apresenta-a como “paltry”, de certo modo adentrando um modo discursivo da modéstia (e o título é realmente mais “modesto”, menos elevado que imperioso “O Nascimento de Vênus”), mas defende que essa arte ainda será vista como mais brilhante, com um fulgor mais dourado (possivelmente ajudada por sua própria poesia). Harold Bloom (1977, p. 25-26), ao tratar deste poema, já destaca sua relação com a primeira estrofe de “Le Monocle de mon Oncle”, escrita anos antes, em que o falante apresenta uma visão irônica de sua amada a partir também do quadro de Botticelli (relação traçada, diz o autor, por Walton A. Litz): “the sea spuming thought foists up again. / The radiant bubble that she was”. Ao mesmo tempo, o crítico traz a leitura de Robert Buttel, para quem Stevens teria tecido uma relação parodística com os poemas imagistas de mesma temática escritos por Amy Lowell e H. D. Ainda assim, Bloom defende que o verdadeiro precursor deste poema seja Walter Pater, em seu ensaio/poema em prosa *Sandro Botticelli*⁶¹, onde se expõe seu rosto triste (assim como o “discontent” de Stevens)

⁶¹ “Men go forth to their labours until the evening; but she is awake before them, and you might think that the sorrow in her face was at the thought of the whole long day of love yet to come... What is unmistakable

e o poder da deusa sobre a vida dos homens. Já o “paltry nude” de Stevens visaria rebaixar essa “decadência elevada” da Vênus de Pater. Para Bloom, a Vênus americana é a Vênus de Ralph Waldo Emerson e alcançaria o Sublime Americano mesmo sendo ela mesma “the compass of that sea”, retomando outro poema de *Harmonium*, “Tea at the Palaz of Hoon” (em ambos surge o púrpura como cor da realeza: “in purple I descended” e aqui a “purple stuff upon her arms”⁶²). Assim, Bloom defende que da mesma maneira que haverá um deus do sol americano “not as a god, but as a god might be” (“Sunday Morning”), haverá também uma Vênus americana maior e visionária – agora apenas incipiente –, mais elevada que esse “paltry nude”, cujos movimentos se apresentarão, no futuro, como um “goldener nude”. A deusa de Pater é um tanto sadomasoquista, pois sofre por algum sentimento oriundo de seu próprio atraso. A deusa-porvir de Stevens manifestará “an intenser calm” pois terá emulado o programa de Emerson de se unir a seu próprio destino e, sendo dos Estados Unidos, exigirá alcançar a Vitória, “the centre of sea-green pomp”. O preço é que ela será uma criada do destino, no que Cook (1988, p. 36) chamaria de “Vênus como deusa e como Cinderella”, criando a dúvida de se ela limpará o caminho para o destino ou se se limpará para ele: se ela alterará o porvir ou se ela deve se alterar para ele. Retornando a Bloom, o autor ainda chama atenção ao uso de “spick” por Stevens, uma palavra de origem holandesa (assim como o próprio autor) que significa algo como “limpo, arrumado, fresco, novo” e defende o “nude” de Stevens como o perfeito emblema para a poética do próprio Stevens. Ao fim, o que se sobressai aqui é essa relação que o autor propõe entre Stevens e Emerson (e Whitman) em uma poética verdadeiramente estadunidense.

Cook (1988) avança nessas referências originárias do texto quando advoga que Stevens não responde somente a Pater e sua Vênus, mas principalmente a Henry Adams, quando escreveu que “na América, nem Vênus ou Virgem jamais apresentaram valor como potência – no máximo como sentimento. Nenhum estadunidense jamais verdadeiramente temeu nenhuma delas”⁶³. Mais que isso, Cook aponta que o próprio Stevens sabia o que era temer Vênus, exatamente por já ter escrito “Le Monocle”, e seu nu era uma potência pela virtude de estar nua, pelo menos quando embaçado em Adams

is the sadness with which he has conceived the goddess of pleasure, as a depositary of a great power over the lives of men.”

Texto completo em <http://www.victorianweb.org/authors/pater/renaissance/3.html>, acesso em 07/07/2020.

⁶² A palavra “stuff” em seu sentido de “tecido” foi-me muito corretamente apontada por Paulo Henriques Britto.

⁶³ “In America neither Venus nor Virgin ever had value as force – as most as sentiment. No American had ever been truly afraid of either” em *The Education of Henry Adams*, capítulo 25.

– “quando ela era uma real potência, desconhecia as folhas de figueira” – e seu arremate: “uma Vênus americana não ousaria existir”⁶⁴. Deste modo, Stevens estaria respondendo à provocação de Adams do mesmo modo como Whitman o fez para o anseio de Emerson, que expôs seu desejo de ver uma verdadeira voz da poesia estadunidense no ensaio “The Poet”, de 1844, e foi respondido pelas *Leaves of Grass* em 1855, enviado a ele pelo poeta. Por fim, Cook traça outra fonte alusiva para o poema. A “pomp” de Stevens adviria de Campion: “What faire **pompe** have I **spide** of **glittering** Ladies”.

De modo semelhante, para Buehlens e Eeckhout (2010), o poema trata das possibilidades de se criar uma arte distintivamente estadunidense em oposição às formas europeias a partir de uma nova proposta de leitura do quadro de Botticelli. Aqui, os valores estéticos da Renascença europeia são substituídos pela imaginação norte-americana, dando voz às estratégias literárias modernistas que reforçam essa poética local. Assim, defendem os autores, a poética de “The Paltry Nude” se desenvolve como uma alternativa à de Botticelli, ou seja, uma oposição à pintura canônica europeia, criando senão uma superação, seu equivalente americano.

O poema caminha alternadamente de alto a baixo, tanto em termos de dicção quanto em paisagem, e seus versos livres apresentam rimas curiosamente posicionadas, quase imperceptíveis. As últimas palavras das estrofes 1, 4 e 5 terminam com “wave”, “day” e “way”, sendo que a rima “wave”/“day” será empregada também no poema “Hibiscus on the Sleeping Shores”; as outras duas estrofes terminam com a mesma palavra: “sea”. A tradução manteve esse aspecto e tentou, de algum modo, manter algum estranhamento vocabular (“voga os lumes” para “scuds the glitters” ou “em folha” para “spick”) e certos arranjos rítmicos, como deixar as tônicas mais espaçadas quando o poema em inglês assim o faz ou aproximá-las – dentro das possibilidades – como em “mais rasa alga” (de esquema acentual / / - / -) para os três acentos fortes consecutivos de “first-found weed”. Tudo visando manter, de alguma forma, o que Cook (2007, p. 32) definiu como habilidade virtuose de dicção.

A partir da leitura da bibliografia acerca deste poema, um possível aspecto, ausente na crítica, foi aventado. Se Stevens propõe uma nova musa-Vênus para a arte dos Estados Unidos, ele não estaria incluindo nessa proposição todas as artes (e não somente a poesia)? Claro, as Artes para Stevens não seriam exatamente as “Sete Artes”, ideia proposta em 1923 por Ricciotto Canudo em seu *Manifesto das Sete Artes e Estética da*

⁶⁴ “When she was a true firce she was ignorant of fig-leaves” e “No American Venus would never dare exist”.



Alegoria das Artes, de Pompeo Batoni pintado em 1740, em exposição no Städel Museu, em Frankfurt.

Neste quadro, a Pintura olha para a Poesia (que, com sua coroa de louros, segura sua lira) em busca de inspiração. A Escultura, sentada no chão, admira por sua vez a Pintura. A Música segue a Poesia, próxima em seu encaço e, ao fundo, fora da luz, a Arquitetura se posiciona mais alta e protegida da luz solar que adentra o recinto.

Sétima Arte (ou seja, quatro anos após esse poema ser escrito). Mas não é difícil encontrar indicações delas nesse poema: “noislessly” referenciaria à Música; “interiors”, à Arquitetura; “stuff upon her arms”, à Escultura; a Pintura estaria na menção à Botticelli; e Stevens, com seu poema, entraria com a Poesia. Além desses, há margem igualmente para perceber a Dança em “touches the clouds, where she goes” e o Teatro em “play” (Stevens também chegou a escrever peças, como *Three Travelers Watch a Sunrise*, datada de 1916).

Por fim, parece-nos que vale a pena mencionar algumas semelhanças vocabulares e estruturais com o primeiro dos poemas intitulados “Song” presente na obra *Pictures from Brueghel and Other Poems*, de William Carlos Williams, lançado 43 anos

depois da primeira publicação do poema de Stevens, que se deu na revista *Poetry* em 1919. Eis o poema de Williams e uma possível tradução:

Song

beauty is a shell
from the sea
where she rules triumphant
till love has had its way with her

scallops and
lion's paws
sculptured to the
tune of retreating waves

undying accents
repeated till
the ear and the eye lie
down together in the same bed.

Canção

a beleza é uma concha
do mar
onde ela reina triunfante
até que o amor se aproveite

de suas vieiras e
patas de leão
esculpidas ao
som de ondas recuando

acentos imortais
repetidos até
que ouvido e olho se deitem
juntos na mesma cama.

Além da temática marinha, a ideia de beleza e Vênus e o elemento feminino, temos a concha (“shell”), o “for the sea” do segundo verso de Stevens parece ressoar no “from the sea”, também no segundo verso de Williams; a ideia de “triumphant” está no poema de Stevens a partir do “goldener nude”; temos a relação entre “way” e “wave” (ou “waves”), elemento cujo som é destacado em ambos os poemas (“noiselessly” e “to the / tune of retreating waves”). Se coincidência ou se o “Paltry Nude” serviu de pretexto para a “Song” ou se homenagem ao falecido amigo é discutível: ainda assim, o livro de Williams traz um segundo poema em homenagem a outro poeta coetâneo, mas de maneira mais direta: “To my Friend Ezra Pound”.

A Trama Contra o Gigante

Primeira Garota

Quando vier divagando o matuto,
Aguçando seu machado,
Correrei até ele
Exalando as fragrâncias mais civis,
De gerânios e ignotas flores.
Elas vão detê-lo.

Segunda Garota

Correrei até ele
Portando panos pintados com pontos
Pequenos como ovas de peixes.
Suas fibras
Vão desconcertá-lo.

Terceira Garota

Oh, la...le pauvre!
Correrei até ele
Com um arfar intrigante.
Ele então curvará seu ouvido.
Murmurarei
Sublimes labiais em um mundo de guturais.
Elas vão desfazê-lo.

The Plot Against the Giant

First Girl

When this yokel comes maundering,
Whetting his hacker,
I shall run before him,
Diffusing the civilest odors
Out of geraniums and unsmelled flowers.
It will check him.

Second Girl

I shall run before him,
Arching cloths besprinkled with colors
As small as fish-eggs.
The threads
Will abash him.

Third Girl

Oh, la...le pauvre!
I shall run before him,
With a curious puffing.
He will bend his ear then.
I shall whisper
Heavenly labials in a world of gutturals.
It will undo him.

Nota

Escrito em 1917, este poema mostra três garotas – três Graças? – que usam arte e beleza para deter um gigante numa narrativa com leves traços eróticos. Como costuma acontecer com os poemas de Stevens, muito se teorizou sobre seu significado. Sukenick (1967, p. 225) resumiu-o como “realidade bruta desfeita pela beleza da arte”⁶⁵, o que coaduna perfeitamente com temáticas amplamente exploradas por Stevens; a partir de um viés biográfico, o “Giant” seria o próprio Stevens, conhecido por tal alcunha na época em que estudou em Harvard; pode ser lido como a contraposição entre o gracioso feminino e o rude masculino; a formação civilizatória do gigante a partir da fala, as garotas fazendo com que o discurso do gigante passe de sua posição barbárica, quasímota, gutural, para um discurso totalmente civilizado, labial – trata-se, ao mesmo tempo, de uma oposição e um progresso rumo à fala civilizada (BORROFF, 1981 *apud* COOK, 1988, p. 37). São, de qualquer forma, forças opositivas em ação, assim como no encontro entre os “bucks” e o “firecat” em “Earthy Anecdote”.

Cook (1988, p. 38-9) propõe que qualquer leitura que ignore a influência de Whitman nesse poema seria quase invariavelmente insuficiente. Para tal, cita alguns versos de “Song of Myself”, a saber: “They do not know who *puffs* and declines with pendant and *bending arch*” e “*whispers of heavenly death murmur’d I hear, / labial gossip*” (grifos meus). Portanto, Cook lê este poema ao mesmo tempo como um tributo a Whitman, precursor da poesia estadunidense, e um desafio ao poeta, por revisar e reutilizar suas palavras. Segue Cook:

É como se Stevens dissesse: se Whitman fosse apenas esse gigante bárbaro, eu conseguiria detê-lo, desconcertá-lo e desfazê-lo utilizando suas próprias palavras. Mas mesmo ao usar essas palavras, sei que Whitman não é um gigante de fala incerta. Ainda assim, esta (...) é uma possível trama contra o gigante.⁶⁶

Isso se põe quando consideramos as palavras utilizadas como sendo as palavras de Stevens. Se considerarmos que essas palavras são ainda as palavras de

⁶⁵ “Brute reality undone by the beauty of art.”

⁶⁶ “It is as if Stevens were saying: if Whitman were merely this barbaric giant, I could check, abash, and undo him by reusing some of his own language. But even as I use that language, I know Whitman is no maundering giant. Still, this is (...) one possible plot against the giant.” Tradução nossa.

Whitman, o jogo se inverteria, o gigante se transformaria numa persona de Stevens e é Whitman quem diz “I stop somewhere waiting for you”, como no final de sua “Song of Myself” (WHITMAN, 2004), ecoando as garotas.

É curioso notar que tanto Stevens quanto Ezra Pound, em seu *Lustra* (1916) – imediatamente anterior a este poema, portanto –, transformam Whitman em algo como um lenhador primevo. O primeiro retrata-o “Whetting his hacker” e o segundo, ao propor um pacto poético-reconciliatório com Whitman, diz: “It was you that broke new wood”. É-nos incerto se Stevens conhecia este poema de Pound.

O jogo entre labiais e guturais foi um dos fundamentos da tradução. Note, por exemplo, na primeira estrofe, as palavras “yokel”, “**h**acker”, “**ch**eck”. Essa diferenciação justifica, por exemplo, o emprego do verbo “aguçar” para “whetting”, ao invés de “afiar”, uma alternativa possível e mais direta. A proposta aqui foi contrastar a congregação de guturais da primeira estrofe – “divagando”, “aguçando”, “**corr**erei”, “**fr**agrâncias”, “**ign**otas” – com as labiais (labiodentais e bilabiais) do final do poema – “**cur**vará”, “**ou**vido”, “**mur**murarei”, “**sub**limes labiais em um mundo” – para demonstrar pela sonoridade o progresso de fala primitiva para fala “civilizada”, conforme apontado acima. Assim, a palavra “heavenly” foi traduzida por “sublimes” para coadunar com essa ideia.

Algumas escolhas também foram feitas com base em sua precisão semântica. A opção por “divagando” para “maundering” se deu, além da gutural, pela idêntica ambivalência dos verbos: ambos significam tanto “caminhar sem rumo, vagar” quanto “fugir do assunto, falar coisas sem nexos”. O “matuto” do mesmo primeiro verso também encontra em “yokel” boa correspondência para descrever um indivíduo que vive no campo e cuja personalidade revela rusticidade de espírito, falta de traquejo social, um dito “caipira”.

Foram feitas, no entanto, outras alterações que fugiram de palavras imediatamente correlatas entre o inglês e o português. É o caso de “fragrâncias” para “odors” – ao invés de “odores” – e “fibras” para “threads” – em oposição a “fios”. De modo a manter, no poema em português, a mesma multiplicidade de interpretações que o poema em inglês engendra – em conformidade com a congruência entre forma e conteúdo – ambas as escolhas foram motivadas por serem substantivos femininos, usados por personagens femininas, em sua oposição à personagem masculina. Essa diferenciação, porém, não é possível em língua inglesa, não havendo distinção de gênero para objetos nesta língua; foi, portanto, introduzida.

O segundo e terceiros versos da segunda estrofe, a saber, “besprinkled with colors / As small as fish-eggs” foram lidos por Buttel (1967) – acertadamente, parece-nos – como um aceno ao Pontilhismo⁶⁷. Por este motivo, de modo a destacar essa provável referência, traduziu-se com uma forte aliteração em /p/ e com uma cadência pendendo para o anfíbraco, ou seja, uma tônica bem pontuada entre duas sílabas fracas (- / -).

Por fim, outro fator foi priorizado de modo a estabelecer uma relação mais forte com o poema em inglês. Trata-se do posicionamento pronominal ao final das estrofes. Assim como, em inglês, cada estrofe é encerrada pelo pronome “him”, ou seja, começa com a garota, “I”, e termina com o gigante, “him”, em português optou-se por imitar essa disposição através do emprego da ênclise para finalizar cada seção do poema.

⁶⁷ A relação entre Stevens e a arte pictórica foi até tema de uma exposição, em 1995, intitulada "Painting in Poetry/Poetry in Painting: Wallace Stevens and Modern Art", organizada por Sandra Kraskin e Glen MacLeod no Baruch College, em Nova York; Stevens, ademais, dava palestras sobre arte pictórica e sua relação com a poesia.

Infanta Marina

Seu terraço era a areia
E as palmeiras e o poente.

Fez dos meneios de sua mão
Os gestos grandiosos
De sua mente.

O plissar das plumas
Dessa criatura do ocaso
Veio a ser ardil de velas
Sobre o mar.

E assim andava
Nas andanças de seu leque,

Partilhando do mar,
Partilhando da noite,
Enquanto fluíam em derredor,
E emitiam seu ruído derradeiro.

Infanta Marina

Her terrace was the sand
And the palms and the twilight.

She made of the motions of her wrist
The grandiose gestures
Of her thought.

The rumpling of the plumes
Of this creature of the evening
Came to be sleights of sails
Over the sea.

And thus she roamed
In the roamings of her fan,

Partaking of the sea,
And of the evening,
As they flowed around
And uttered their subsiding sound.

Nota

O primeiro poema do livro que não apresenta forças conflitantes, pelo contrário: aponta para uma reciprocidade entre ser e natureza, entre a *infanta* e o que a circunda; a ideia de que as coisas pertencem a ela ou ela pertence ao que está em seu entorno muda constantemente, como sugere Vendler (1984, p. 64). Para tal, Stevens emprega o que a autora chamou de “litany of ‘of’s” [litania de “des”]: “of the motions”, “of her wrist”, “of her thought”, “of the plumes”, “of this creature”, “of the evening”, “of her fan”, “of the sea”, “of the evening”. Nesse jogo com as diversas funções de “of”, Stevens está explicitando através da sintaxe o que o poema expõe semanticamente: se “motions”, “wrist”, “thought”, “plumes”, “creature”, “evening”, “fan”, “sea” podem todos ser o objeto da preposição “of”, significa que todos assumem um mesmo papel, são intercambiáveis, identificam-se e podem ser substituídos uns pelos outros, harmoniosamente.

A repetição de “of the” e “of her” ajuda também a compor, nos âmbitos sonoro e rítmico, as idas e vindas de sons e tônicas – nessa composição de versos livres – de modo a emular o oscilar do oceano e a movimentação da também marítima personagem-título, constituindo assim uma harmonia entre gramática e retórica característica do que Cook (1988, p. 39) chamou de poemas de fluência [*fluency poems*]. Nesses poemas, Stevens joga com o movimento e a fluidez de sons, linguagem e ritmo para imitar o movimento de águas – quer seja o mar ou um rio, como em “The Load of Sugar-Cane”, entre outros exemplos. Neste caso, os versos são compostos por duas ou três tônicas, exceção feita ao curto quinto verso, com apenas uma. Os jogos sonoros acompanham este tipo de fluência, pois é possível observar que as diversas paronomásias, aliterações e assonâncias do poema (“**made**” e “**motions**”, “**creature**” e “**evening**”, “**sleights of sails**” etc.), ou repetições de uma mesma letra com sons diferentes, como em “grandiose gestures”, são normalmente adotadas em pares. Além disso, consta, ao final do poema, um dístico rimado.

É comum o uso de vocabulário raro, elevado ou arcaico em Stevens, mas ele não costuma fazê-lo em seus poemas de fluência: e este primeiro caso em *Harmonium* não é diferente. As palavras simples empregadas pelo autor condizem com o andar fluido do poema; o que há é o uso de uma curiosa expressão: “sleights of sails”. Oriunda de

“sleights of hand”, que é a destreza manual, por exemplo, de um mágico ao fazer um truque, enganando seu público, seu uso aqui cria um jogo de palavras que age como efeito verbal e visual das velas dos barcos vistas a distância, reais e irreais, como espectros; cria também algum nível de dificuldade de leitura e estranheza em quem lê.

Há, além disso, jogos de palavras construídos desde o título do poema. O “fan” da personagem já se encontra inserido na palavra “*Infanta*”, e mais: o silêncio do mar e da noite descritos na rima final do “subsiding sound” pode ser pronunciado também na primeira palavra do título, cuja origem etimológica, “infans”, significa “que não consegue falar”. Deste modo, os sons do poema são todos externos à personagem, advêm da natureza, não do humano. A infanta pode mover seus pulsos, amarrotar suas plumas, seguir as andanças de seu leque, mas a fala lhe é além.

Para a tradução foram utilizados igualmente dois ou três acentos primários. Alguns versos em português, no entanto, são mais longos e/ou possuem acentos secundários. Almejou-se também a manutenção dos jogos sonoros, como “palmeiras e o poente”, “plissar das plumas”, “criatura do ocaso” e do paralelismo da quarta estrofe. Neste último caso, no entanto, perdeu-se o uso de “fan”, que retomaria o título.

Quanto à expressão “sleights of sails”, optou-se por “ardil” visando manter alguma dificuldade de interpretação, sonoridade condizente e a ideia de que algo neste meio pode exercer um papel ilusório.

A última estrofe, no entanto, causou maiores dificuldades para o processo tradutório. Primeiramente temos os versos “Partaking of the sea / And of the evening”. Numa tradução mais literal, com “Partilhando do mar / E da noite”, a leitura tenderia a unir os dois versos numa só toada, algo que não acontece no original, mesmo que o segundo destes versos seja mais curto. Assim, de modo semelhante ao paralelismo da estrofe anterior, resolveu-se repetir o verbo “partilhando” para que o efeito da leitura em português fosse similar ao em inglês.

Em seguida temos o dístico final “As they flowed around / And uttered their subsiding sound”, em que o grande desafio foi manter o aspecto semântico, ou seja, o que está ao redor da *Infanta* (“around”) e o som derradeiro do poema (“sound”), sem que houvesse inversões ou muitos floreios de linguagem, além de, claro, manter a rima. Ao fim, visando favorecer um andamento fluido às palavras, trocou-se a rima por uma relação de semelhança quase que inteira. Assim, “**derredor**” e “**derradeiro**” não rimam, mas fica claro para alguém que lê o poema que as duas palavras estão relacionadas.

Dominação do Preto

De noite, junto ao fogo,
 As cores do arvoredo
 E das folhas velhas,
 Repetindo elas mesmas,
 Reviraram no quarto,
 Como as folhas, elas,
 Virando ao vento.
 Sim: mas a cor dos tensos tinhorões
 Veio veloz.
 E me lembrei do grito dos pavões.

As cores de suas caudas
 Eram como as folhas, elas,
 Virando ao vento,
 No poente ao vento.
 Planaram pelo quarto,
 Como voaram das ramas dos tinhorões
 Até chegarem ao chão.
 E ouvi-os gritar – os pavões.
 Era um grito contra o poente
 Ou contra as folhas, elas,
 Virando ao vento,
 Virando como as chamas
 Viraram no fogo,
 Virando como as caudas dos pavões
 Viraram no fogo estrídulo,
 Estrídulo como os tinhorões
 Tomados pelo grito dos pavões?
 Ou era um grito contra os tinhorões?

Pela janela,
 Vi como os planetas se agruparam
 Como as folhas, elas,
 Viraram ao vento.
 Vi como veio a noite,
 Veio veloz como a cor dos tensos tinhorões
 E tive medo.
 E me lembrei do grito dos pavões.

Domination of Black

At night, by the fire,
 The colors of the bushes
 And of the fallen leaves,
 Repeating themselves,
 Turned in the room,
 Like the leaves themselves
 Turning in the wind.
 Yes: but the color of the heavy hemlocks
 Came striding.
 And I remembered the cry of the peacocks.

The colors of their tails
 Were like the leaves themselves
 Turning in the wind,
 In the twilight wind.
 They swept over the room,
 Just as they flew from the boughs of the
 hemlocks Down to the ground.
 I heard them cry—the peacocks.
 Was it a cry against the twilight
 Or against the leaves themselves
 Turning in the wind,
 Turning as the flames
 Turned in the fire,
 Turning as the tails of the peacocks
 Turned in the loud fire,
 Loud as the hemlocks
 Full of the cry of the peacocks?
 Or was it a cry against the hemlocks?

Out of the window,
 I saw how the planets gathered
 Like the leaves themselves
 Turning in the wind.
 I saw how the night came,
 Came striding like the color of the heavy
 hemlocks
 I felt afraid.
 And I remembered the cry of the peacocks.

Nota

To Stevens, the call to resist the intelligence was certainly also a call to make room for other types of readerly response, in particular those governed by the imagination, the feelings, and the musical seductions of language.

Bart Eeckhout

Um dos principais poemas, em nossa opinião, deste *Harmonium*. Publicado pela primeira vez em 1916, traz um turbilhão sonoro representado no turbilhão imagético do fogo, das folhas, dos pavões rodando, voando e revoando e alcançando até o movimento dos planetas janela afora, acompanhado pela ameaça sonora do grito dos pavões e pela presença cominadora da venenosa “hemlock”, a cicuta. Há, em português, mais de uma planta conhecida por esse nome. A mais famosa, aquela mais referenciada como planta venenosa e que foi o instrumento da morte de Sócrates é a *Conium maculatum*, da família *Apiaceae* (a mesma família das cenouras e do aipo, por exemplo); há também o gênero chamado de *Cicuta*, da mesma família das apiáceas e também composto por plantas venenosas, mas se trata de um gênero totalmente diferente. Paulo Henriques Britto, em comentário à sua própria tradução deste poema, propõe que se trata de uma árvore conífera de “tom verde-escuro, da mesma família que os pinheiros” conhecida também como “hemlock” (*Tsuga heterophylla*) devido à semelhança do aroma de suas folhas com o aroma da *Conium maculatum*, mas que não é venenosa. Britto adiciona que há “no plano semântico, uma conotação sinistra em *hemlock*, palavra que também designa a cicuta” (STEVENS, 2017, p. 287). Assim, teríamos a presença de um pinheiro nativo à América do Norte e uma alusão nominal (mas culturalmente carregada) à planta que origina o veneno. O próprio tradutor aponta que não conseguiu reproduzir, em sua tradução, essa duplicidade, perdendo a referência ao caráter venenoso da planta. Em sua recriação, optou pelos “pinhões”, que, ao nosso ver, acerta em algo que nossa própria tradução não alcançou, que é o emprego de uma palavra com a mesma quantidade de sílabas e mesma estrutura tonal que “pavões”, assim como “peacocks” e “hemlocks” estão relacionadas rítmica e ritmicamente. Nossa tradução optou por se centrar na ideia de planta venenosa e, para manter a rima, trouxemos os “tinhorões”; ainda que escape à relação rítmica estabelecida com “pavões” (um dissílabo jâmbico), é uma planta bastante

tóxica e suas cores ajudariam a compor o vórtice cromático e sonoro do poema.⁶⁸ Nossa leitura que levou a essa opção também pode ser embasada nas interpretações, por exemplo, de Helen Vendler (1984) que caracteriza os “hemlocks” como sendo “estígios” (“Stygian hemlocks”) e de Kristine S. Santilli, que classifica o poema como sendo “um mar de morte, assustador àquele que assiste, como se sua vida dependesse de sua própria vigilância” (2002, p. 75), ou seja, um poema cujo assunto seria o da morte e do medo da morte.

Mas há duas outras leituras que parecem legitimar nossas próprias interpretações, de que este poema parece se focar mais no *como* algo está sendo dito do que no *o que* está sendo expressado. A primeira foi descrita por Lisa Goldfarb (MACLEOD, 2017, p. 203) quando a autora defende que “‘Domination of Black’ é um dos poemas nos quais Stevens foca intensamente sobre o som, e nos quais o assunto do poema é subserviente àquilo que ele chama de ‘poesia do assunto’”. Stevens chama de “poesia do assunto” (“poetry of the subject”), parece-nos, os efeitos estéticos de som e imagem engendrados pelos poemas; quando se “banha um assunto nominal com refulgência imaginativa” (BATES, 1985, p. 153); algo que garante tom, cor, som e um caráter único ao conteúdo do poema, à sua concepção ou significado. A segunda leitura não é necessariamente uma interpretação em si, pois se trata da opinião do próprio autor acerca deste poema. Em correspondência endereçada a L. W. Payne Jr., datada de 31 de março de 1928, Stevens comenta, ainda que relutante, alguns de seus poemas a pedido do destinatário da carta. Acerca de “Domination of Black”, o poeta aponta apenas que (*Letters*, p. 251):

Lamento que um poema deste tipo tenha de conter alguma ideia sequer, porque o seu único objetivo é preencher a mente com as imagens e sons que ele leva. Uma mente que examina tal poema por seu conteúdo em prosa não obtém absolutamente nada dele. Você dever ser invadido por céus cheios de cores e cheios de sons, e deve se sentir como se realmente alcançasse tudo isso.

⁶⁸ Os tinhorões têm breves citações na literatura brasileira (menos presentes que a cicuta, mas ainda assim presentes), duas das mais importantes seriam sua aparição nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, em “Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correio” e na primeira estrofe de “Lésbia”, presente nos *Broquéis* (1893) de Cruz e Souza:

*Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.*

Algumas características se sobressaem: trata-se de um poema em versos livres, com uso de importantes anáforas e intenso emprego de repetições que criam novas relações e renovações de sentido, imagem e som. Além das rimas centrais para o poema, composta entre “pavões” e “tinhorões” (“peacocks” e “hemlocks”, conforme já mencionado acima), temos outras relações sonoras que ajudam a criar esse intenso vórtice: os /l/ de “fallen leaves”, que se iniciaram em “colors”, um verso acima, que foram recriados a partir dos /ʌ/ de “folhas velhas” (“velhas” porque caíram – “fallen”); temos a leve rima entre “leaves” e “themselves”, que aparece como rima toante interna entre “velhas” e “elas”, palavra que voltará logo mais adiante, agora relacionada às “folhas”, no verso “Como as folhas, elas”, mantendo a importante repetição do “themselves”. Nesses casos, diferentemente de “pavões” e “tinhorões”, há também uma relação rítmica entre as palavras no poema em português. Temos igualmente os /h/ de “heavy hemlocks”, que foram traduzidos pelos /t/ de “tenso tinhorões” e a repetição do verbo “turned” e “turning” foi retomada também na tradução, mas com uma alteração. Inicialmente, tínhamos optado por traduzir esse verbo por “voltar”. Essa escolha havia se dado por causa do ditongo crescente (-*ear*) que, em nossa opinião, ajudaria a compor no nível sonoro os movimentos recurvos e circulares das folhas rodando sob o vento e a fúria da cena. Esse verbo, central para o poema (dada a anáfora da segunda estrofe) merece um breve comentário e faço minhas as palavras de Britto (STEVENS, 2017, p. 288) quando o tradutor aponta, de sua tradução, que

[p]erde-se também um rico jogo de conotações do verbo *turn*, que além de “gírar” tem o sentido de “transformar-se” e – especificamente no caso de folhas de árvores no outono – assumir uma cor amarelada ou avermelhada.

Partindo dessa leitura, no final optamos por traduzir “turn” pelo verbo *virar*, que pode significar tanto “mudar de posição”, “mover em círculo” quanto, em português brasileiro, “transformar-se”. Se Britto, em sua tradução, optou pelo verbo *gírar*, trazendo mais precisamente a imagem das folhas em movimentos circulares no ar, achamos que o verbo *virar* por si só seria insuficiente para reconstruir tal imagem. Assim, na primeira aparição de “turned” no poema, empregamos “revirar”, garantindo maior movimento à cena e mantendo o elemento repetitivo dos versos, usando em todos os

outros casos apenas o já mencionado “virar”⁶⁹. O /v/ que inicia este verbo ocorre novamente nas duas palavras que formam o penúltimo verso: o “came striding” de Stevens tornou-se “veio veloz”.

O restante do poema em português segue com essas repetições, inclusive as mesmas empregadas na primeira estrofe, como as “folhas, elas”, o uso de “viraram” ou “virando”, as rimas principais, o “veio veloz” etc. e traduzindo outras, como “down to the ground”, que se tornou “chegarem ao chão”. É importante notar como a segunda estrofe parece completar a imagem do turbilhão tétrico e o que eram cores e imagens amplificadas pelo som dos gritos dos pavões agora têm a intromissão do som do fogo (“loud”, traduzido por “estrídulo”), som esse que sofre metamorfoses entre tinhorões, fogo, pavões, folhas, caudas, chamas, e essa união de coisas diferentes, essa confusão de identidades e diferenças indica como a realidade é invadida pela imaginação, que parece esforçar-se para conseguir compilar as disparidades das coisas em uma imagem unificada, alcançando sua maior expansão na terceira estrofe, na qual os movimentos internos do quarto (desta que é a primeira voz poética a se expressar em primeira pessoa que encontramos no livro) se expandem e alcançam os astros. De todo este movimento, ao fim, resta um intenso medo que leva a voz a novamente lembrar o grito dos pavões, que, noutra virada cíclica e redemoinhesca do poema, é exatamente o que a levou a toda a segunda estrofe e à febril anáfora transmutativa, prendendo a voz poética nessa memória, nesse momento e nesse horror.

⁶⁹ Ademais, o verbo “voltar” parecia alongar demasiadamente a leitura dos versos, era uma palavra vagarosa que fugia, ao nosso ver, do movimento do poema e chamava demasiada atenção a si. Assim como “turn” é mais usual, mais direta e mais rápida, “virar” também ajuda a manter o ritmo do poema.

O Homem de Neve

É preciso uma mente de inverno
Para atentar à geada e aos galhos
Dos pinheiros cobertos de neve;

E ter-se há tempos no frio
Para olhar o cedro escarpado em gelo,
E abetos brutos no brilho distante

Do Sol de janeiro; e não pensar
Nalguma desgraça no ruído do vento,
No ruído de algumas folhas,

Que é o próprio ruído da terra
Cheia do mesmo vento,
Que sopra no mesmo ponto nu

Para o ouvinte, que ouve na neve,
E, ele nada, contempla
Nada que não está lá e o nada que é.

The Snow Man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

Nota

An accord with realities is the nature of things there.

Wallace Stevens

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality.

T.S. Eliot

Poema datado de 1921, escrito, portanto, cinco anos depois do poema posicionado logo anteriormente, “Domination of Black”. Esse ajuntamento não é desmotivado, pois Stevens, aproximando-os, faz culminar a abertura de seu livro em dois poemas potentes, criando embates e contrastes quando lidos em sequência: a vitória do preto e interminável branco, a noite e o dia, fogo e neve, movimentação vertiginosa e imobilidade gélida, tempo passado e tempo presente, o “eu” em oposição à impessoalidade, assombro e ausência.

Anteriormente, no entanto, fora publicado na revista *Poetry*, editada por Harriet Monroe, juntamente com outros 11 poemas que viriam a constar em *Harmonium*, todos sob o título “Sur ma Guzzla Gracile”. Lá, foi posicionado como a confrontar “Tea at the Palaz of Hoon”, criando assim outras relações: o “eu” que visa ser o nada para vislumbrar o nada frente àquele que é, ele próprio, a bússola do mar que navega, a origem do que o circunda e do que lhe acontece.

Muito se discutiu e se discute acerca deste poema em termos de seu significado, das potencialidades éticas, de visão de mundo e principalmente filosóficas que ele pode engendrar, com leituras de seu último verso como uma exploração da crítica da razão pura e prática de Kant – o “nothing that is” como grande exemplo de númeno – até a obra de William W. Bevis, intitulada exatamente de “Mind of Winter - Wallace Stevens, Meditation, and Literature” (1988), que mescla budismo e meditação, inclusive em suas consequências fisiológicas, com a crítica literária de Helen Vendler e Marjorie Perloff: o autor se embasa nos tópicos de impessoalidade de Perloff (e não nas posições

desta crítica acerca de Stevens, uma vez que o considera um romântico) e os insere num esquema vendleriano que inclui aspectos bibliográficos e expressivos. Pouco disso será utilizado aqui. O que parece se sobressair neste poema são o uso de linguagem e, em especial, sintaxe, extremamente modernas e usadas de maneira excepcionalmente competente, além de alguns dos jogos referenciais de Stevens, os ecos empregados pelo poeta.

Um deles é pontuado precisamente por Helen Vendler, cuja leitura defende que este poema de Stevens seria uma resposta, uma reflexão sobre a “impossibilidade de se reescrever ‘In Drear-nighted December’ [de Keats] na primeira pessoa do singular” (1984, p. 48), consciente da impessoalidade como estratégia lírica. Stevens estaria reutilizando imagens e formulações de Keats, como o tempo invernal, a presença de vegetação – embora em Stevens tenhamos árvores específicas (“pine-trees”, “junipers” e “spruces”) e não as genéricas “trees” de Keats – e o verso “The feel of not to feel it”, fortemente ligado ao verso final do poema de Stevens. Para Vendler, no entanto, Stevens age para “corrigir” o romântico, e faz de sua vegetação árvores perenes e não decíduas, ou seja, árvores que mantêm sua plenitude tanto no inverno quanto no verão; e continua sua “correção” ao posicioná-las não na noite do mês que fecha o ano, mas sob o brilho distante do Sol de janeiro, na gênese de um novo ano. Para Vendler, Stevens sugere, ainda como correção ao Keats tanto de “In Drear-nighted December” quanto de “To Autumn”, que se adotamos uma “mente de inverno” – se deixarmos de ser de carne e sangue para nos tornarmos a personagem titular – devemos realmente nos esquecer de nossa natureza mortal e atenuar nossos sentidos à temperatura de um “homem de neve”. Continua a crítica que Stevens teria absorvido Keats a tal ponto que o poeta inglês estaria agindo em sua mente como a base perpendicular sobre a qual Stevens estaria erigindo seus próprios poemas oblíquos: “o que vemos como ocultamento por alusão não era para Stevens ocultamento algum, mas uma exfoliação de um diálogo contínuo travado com Keats” (1984, p. 48).

Outro ocultamento [*secrecy*] desvelado por Vendler neste poema está no fato de que Stevens vela o progresso de seu poema em uma série de cláusulas autocontidas. Essa forma – também presente em “Domination of Black” – oferece uma versão sintática de uma série de planos que retrocedem, como acontece, por vezes, na pintura. Quando lemos o poema, não devemos pensar “nalguma desgraça no ruído do vento, no ruído de algumas folhas, que é o próprio ruído da terra cheia do mesmo vento, que sopra no mesmo ponto nu para o ouvinte”: as árvores iniciais do poema, cheias de

gelo brilhante são postas no primeiro plano, quase que como obstáculos pelos quais temos que passar, por meio de um etéreo e intangível ruído do vento, até as folhas caídas, até a terra, até o vento em um ponto nu, e só então até o ouvinte, que quase se perde na neve onde se encontra, ouvindo. O efetivo apagamento deste ouvinte até o ponto de ser “nothing himself” faz com que o poema se acerque dos recônditos da ininteligibilidade. Mas é “este mesmo hermetismo que permite que o ouvinte se torne, numa reversão ao avesso afeita à Möbius, alguém que olha (como, no início do poema, ele havia atentado e olhado).” Ele se transforma no globo ocular transparente de Ralph Waldo Emerson⁷⁰ envolto de uma plenitude que não lhe é familiar e lhe é indesejada. E esses planos que recuam retornam novamente ao ponto frontal, enquanto o “ouvinte” encara, olha e se atenta ao que está diretamente à sua frente, o “nothing that is not there and the nothing that is”. Sem esse movimento de retrocesso, de recuo ao inacessível e ao remoto que ele manifesta, a dicção de Stevens não poderia efetuar uma retomada nessa “magistral reversão de percepção” (1984, p. 49).

Já Eleanor Cook (2007, p. 36), que chamou atenção ao posicionamento deste poema com “Domination of Black”, destaca o fato de que o que está em jogo aqui não seria uma “dominação do branco”, mas sim uma ausência total e contrária a toda dominação; como um exercício artístico, o poema testa o quanto as sensações podem ser dissociadas das emoções, por exemplo, quanto (e por que) o frio conseguiria se associar/dissociar da desgraça. Em termos sintáticos, o “Snow Man” – e a autora chama atenção de que não se trata de um “snow-man”, um boneco de neve – é um poema “notável” de apenas uma frase composto por orações paralelas movediças, no qual o verso final é a culminação de “rimas internas e repetições bastante habilidosas”, expostas de uma forma compacta e lógica, mas complicada e elevada pelo jogo paradoxal ilógico do fim. Para ela, o “nothing that is” do verso derradeiro não seria o conceito filosófico e teológico do “Nada”, mas considera que uma de suas possibilidades seria a própria palavra “nothing” impressa (três vezes) na página.

Para William W. Bevis, do já mencionado “Mind of Winter” (1988), este poema encerra em si uma lírica moderna clássica – concisa, direcionada, criadora de uma imagem – e seria um caso clássico de ambiguidade moderna, criada em parte a partir de fragmentos sintáticos. Aqui estariam não apenas uma ambiguidade mallarmeana, mas um

⁷⁰ “There I feel that nothing can befall me in life, — no disgrace, no calamity, which nature cannot repair. Standing on *the bare ground*, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite spaces, — all mean egotism vanishes. I *become* a transparent eye-ball; I *am nothing*.” (grifos nossos)

quebra-cabeça intrinsecamente interconectado de símbolos em potencial para os quais o autor teria escondido, com sucesso, a cifra que permitiria sua decodificação; teríamos aqui não apenas o choque súbito de uma imagem isolada (como o queria Ezra Pound), mas encontramos um poema desvelando-se, desdobrando-se a partir da sintaxe.

Temos, por fim, a leitura empreendida por Melita C. Schaum (2001). Para ela, o que torna este poema algo único, tanto em si mesmo quanto como parte de *Harmonium*, é sua linguagem livre e sua aparente simplicidade, traços que viriam a distinguir o que ela chama de poemas de “inverno” dos poemas de “verão” escritos por Stevens (para a autora, “Tea at the Palaz of Hoon” que, conforme exposto, já foi posicionado ao lado de “The Snow Man”, é um poema de verão). Essa distinção não seria meramente estilística, mas derivaria do exame de longa data estabelecido por Stevens da relação dinâmica e conflituosa entre as “realidades essenciais” e as “figurações exuberantes” da imaginação (temas que foram trabalhados pelo poeta até seus poemas tardios) e “The Snow Man” nos ofereceria uma das introduções mais concisas e penetrantes a essa temática duradoura. Em cinco tercetos curtos que formam uma única frase longa e até certo ponto reflexiva, o poema coloca um ouvinte no inverno que tenta apenas ver e ouvir o que há no mundo ao seu redor, sem acrescentar ou impor nada ao perceptível, sem o filtro da emoção ou da interpretação humana: se atentar a esse mundo invernal da geada, da neve e das árvores carregadas de gelo e não ouvir nenhuma “desgraça no ruído do vento”.

A realidade, o mundo do poema, é um “ponto nu” e austero do qual se quer subtrair a emoção humana da paisagem circundante. A voz deseja conhecê-la de verdade, ter dela apenas sua essência, descartando suas próprias projeções emocionais. As tentativas do ouvinte imaginário de despir as intervenções da imaginação parecem ser recompensadas na epifania da estrofe final, onde, tendo-se tornado “ele nada”, contempla “nada que não está lá e o nada que é”. A autora então questiona: seria este um momento bem sucedido de união com a natureza? Teria a mente conseguido apagar a si mesma e suas próprias imposições de linguagem, invenção, sentimento, de modo a alcançar uma pureza objetiva, ou estaria Stevens, ao mesmo tempo em que articula esse aparente ideal, obstruindo a própria possibilidade de tal feito?

Quanto mais o leitor examina esse poema aparentemente simples, continua Schaum, mais complicada e ambígua sua linguagem se torna. De fato, em muitos aspectos, é um poema sobre linguagem – sobre seu papel central para o pensamento e a compreensão humanos, o ímpeto linguístico inescapável da mente humana. Aqui, com a

resolução oferecida pelo poema, a mente pode ser pega no ato de tentar o impossível. Embora tente-se um tornar-se “nada” através de um ato da vontade, o próprio gesto de imaginar-se nada (e afirmar-se na linguagem) já é um retorno à mente criadora, sugeriria o poema. A própria linguagem prende o leitor; as próprias palavras de Stevens “not to think / Of any misery” evocam, elas próprias, pensamentos de desgraça. A linguagem parece ter vida própria no poema, gerando sentido, evocando referências, multiplicando interpretações. Os paradoxos se acumulam em direção à enigmática estrofe final. Mesmo que o ouvinte tenha se tornado “nada”, ao contemplar posteriormente o “nada” no mundo ao seu redor ele poderia estar novamente refletindo sobre a paisagem, um “nada” imaginando um “nada” como seu contraponto. A “mente do inverno” também projetaria suas próprias invenções. Assim, aponta a autora, que esse poema de negação termine, paradoxalmente, na palavra “is” – uma afirmação de pura existência – pode parecer sugerir que o ouvinte finalmente alcançou a unidade com uma realidade não fabricada. Mas essa existência é paradoxal, trata-se da existência de um Nada, ou seja, um “is” que é ao mesmo tempo infinitamente vazio e infinitamente pleno de sentido. Nessa leitura, a natureza não é a única coisa que trabalha com a lógica do *horror vacui*: a mente humana simplesmente não conseguiria descobrir o Nada sem inevitavelmente transformá-lo de volta em Algo.

Com isso, finaliza a autora, os temas de imaginação e realidade – interior e exterior, percepção subjetiva e objetiva, “Snow Man” e “Hoon” – ressoam ao longo da carreira de Stevens muitas vezes como dualidades irreconciliáveis ou, no mínimo, como ideias a serem retomadas, retrabalhadas. No final, a imaginação e a realidade existem na obra do poeta não tanto em oposição, mas em correlação: assim como as estações mudam de inverno para verão ininterruptamente, cada “não” em Stevens parece gerar um “sim”. Assim também o ciclo de se despir das projeções da mente para alcançar uma relação mais próxima com a realidade inevitavelmente precede um retorno aos deleites necessários da linguagem e da invenção humanas. E o grande deleite presente em “The Snow Man” estaria precisamente em sua capacidade de provocar ideias sobre linguagem, realidade, percepção e invenção.

Assim, a tradução deste importante poema não poderia abdicar, por exemplo, de algumas questões importantes: em termos de sintaxe, é necessária a manutenção das orações paralelas, o impessoal reinante e, mais importante, o emprego dos infinitivos nas estrofes iniciais, ou seja, a tradução de “regard”, “behold” e “think” por verbos no infinitivo. As rimas internas, o amplo uso de som, a manutenção das três

ocorrências de “nothing” e algum controle de ritmo foram igualmente balizas centrais. A opção de se traduzir “bare place” por “ponto nu”, por exemplo, se deu para tentar recriar o forte uso de três sílabas tônicas seguidas em “same bare place”. Como inglês é uma língua em que abundam monossílabos e o português é mais afeito às paroxítonas, essa recriação não resultou tão forte como no poema em inglês, ainda assim, cremos, alguma dureza e peso foram imprimidos ao verso em português, principalmente se notarmos que o restante dos versos que precedem “mesmo ponto nu” é de leitura direta e fluida. Da mesma forma, é possível observar que, mesmo com os versos sendo traduzidos almejando-se alguma fluidez – de forma a destacar essa passagem mais truncada – não se abriu mão da concisão que o poema em inglês propõe. Um exemplo disso é o verso bastante conciso “E ter-se há tempos no frio”. E se a métrica do poema de Stevens, apesar de variada, apresenta alguns momentos de fixidez, assim ocorre também no poema em português. O primeiro terceto, em Stevens, é composto por três versos de oito sílabas; na tradução, os versos mantiveram um comprimento fixo, mas que somam, cada um, nove sílabas; o segundo terceto, em ambos os poemas, é composto por um primeiro verso de sete sílabas e dois decassílabos; os restantes, mais variados, mantiveram mesmo assim a mesma relação, decrescente (dois versos mais longos seguidos de um mais curto) ou com o verso central mais reduzido.

Em termos sonoros, destacamos as variações, na tradução, em torno da palavra central “inverno”, com um andar que estabelece uma rima toante – um som de /e/ seguido pelo som de /o/ no fim da palavra –, com o som da letra E variando entre /ε/ e /e/: “inverno”, “pinheiros”, “cobertos”, “tempos”, “cedro”, “gelo”, “abetos”, “janeiro”, “mesmo” e a também central “vento”. Esse movimento é contraposto por sua inversão na estrofe final, com a presença de “ouvinte” (/o/ > /e/) e, principalmente, “ouve”. No final, é exatamente um desses sons que fechará, de maneira significativa, o poema, num “é” – ou seja, /ε/ – solitário e abrangente.

Finalmente, acerca do verso final, Stevens o estrutura um impressionante paralelismo com a repetição de “nothing that is” primeiro como que de modo transitivo e depois com um “nothing that is” intransitivo. Ainda que a tradução pareça ter fugido à esse paralelismo, visou-se criar uma relação que, na língua de Stevens, seria impossível, e os dois modos de “is” tornaram-se, de um lado, o verbo “estar” e, de outro, o verbo “ser”.

Nothing that is not there and the nothing that is.

Nada que não está lá e o nada que é.

Em termos de reciprocidade, portanto, ambos os poemas são completos em si, mas trabalham de forma divergente quando relacionados.

As Mulheres Comuns

Pois da pobreza elas surgiram,
E de catarros, a guitarras
Voejaram
Pelos muros do palácio.

Lançaram longe a apatia,
Deixando a ráfia, e, com empáfia,
Povoaram
Pelos noites os seus átrios.

As frisas brunas se apinharam
Ciciando rrei-rrei e a-rrei a-rrei.
O luar
Embauiu as serpentinas.

E os frios vestidos que vestiam –
Nas brumas brandas, sobre as varandas –
Estavam plácidos;
E elas detidas, entretidas

No peitoril, com os alfabetos,
De beta b e gama g,
Estudando
Os falsetos arabescos

Do céu e do roteiro celeste.
Lá leram folhetos de núpcios leitos.
Ti-li-lô!
E leram tudo até o fim.

Esguios guitarristas às cordas
Zuniam a-rrou e a-rrou, a-rrou.
O luar
Ergueu-se sobre o areal.

E quão explícitos seus penteados,
Diamante em ponta, safira em ponta,
Os paetês
De leques civis!

Insinuações de desejo,
Falas possantes, a todas semelhante,
Contrapasso
Às velas frias de seus átrios.

The Ordinary Women

Then from their poverty they rose,
From dry catarrhs, and to guitars
They flitted
Through the palace walls.

They flung monotony behind,
Turned from their want, and, nonchalant,
They crowded
The nocturnal halls.

The lacquered loges huddled there
Mumbled zay-zay and a-zay, a-zay.
The moonlight
Fubbed the girandoles.

And the cold dresses that they wore,
In the vapid haze of the window-bays,
Were tranquil
As they leaned and looked

From the window-sills at the alphabets,
At beta b and gamma g,
To study
The canting curlicues

Of heaven and of the heavenly script.
And there they read of marriage-bed.
Ti-lill-o!
And they read right long.

The gaunt guitarists on the strings
Rumbled a-day and a-day, a-day.
The moonlight
Rose on the beachy floors.

How explicit the coiffures became,
The diamond point, the sapphire point,
The sequins
Of the civil fans!

Insinuations of desire,
Puissant speech, alike in each,
Cried quittance
To the wickless halls.

Pois da pobreza elas surgiram,
E de secas guitarras, a catarrhos
Voejaram
Pelos muros do palácio.

.....
Then from their poverty they rose,
From dry guitars, and to catarrhs
They flitted
Through the palace walls.

Nota

We do not dwell pictorially on crusty stacks or amber pods, partly because the sonic surface of the language dominates our attention. Sound is his [Stevens'] medium, as paint is Picasso's. More in lexical texture and variegated syllables than in statement or semantics, the words build this double sense of man as both poor and regal, of language as both referential and internally patterned. Reiterative and permutational in sound and sense...

Bonnie Costello

Como não raro ocorre nos poemas deste livro, é o som das palavras que nos carrega, verso a verso, pela historieta das moças que empreendem uma “fantasia escapista ordinária” (COOK, 2007, p. 36). Enquanto os sons enchem nossos ouvidos, a crítica parece ter se focado no “significado” dessas estrofes cantantes, com leituras bastante díspares. Frank Kermode (1960, p. 39) vê no poema o poder da imaginação contra a “pobreza” dos fatos, e a guitarra teria a função, aqui, da imaginação, musicando a realidade. As mulheres viveriam num palácio mítico de imaginação, mas ele se torna estagnado e estéril; Ronald Sukenick (1967, p. 224) resume o poema apenas pela curta declaração de que se trata do “revigoramento que a arte, em seu palácio, garante à realidade”; já Helen Vendler (1984, p. 72), com outra postura e leitura, vê em “The Ordinary Women” uma “notável sátira do apelo dos violões; nele, todas as coisas que outros poemas consideram sagradas (...) são tornadas leve ou abertamente repulsivas”, em uma atitude que demonstraria desgosto pelo romantismo na arte; por fim, Milton J. Bates (1985) lê as “guitars” como fantasias cinematográficas de Hollywood e as estrelas “beta b and gamma g” como uma cena amorosa entre um ator e uma atriz – “b” de “boy” e “g” de “girl” –, leitura que parece ter sido levada a cabo pela presença, além do já exposto, da palavra “script” no poema. Para o autor, as mulheres estariam vivendo vidas monótonas e frustradas sexualmente.

Numa leitura mais recente, Sean Pryor considera que esse poema seria uma “parábola sobre a redenção rotineira da rotina” (2011, p. 183). Para o autor, se no início do poema as mulheres buscam escapar de sua “pobreza” abandonando a “monotonia”, ao final, elas buscam escapar outra vez de uma nova pobreza, abandonando o que

encontraram na última fuga. Essa procura incessante por algo diferente é limitada pela estrutura em quiasmo do poema, que está estruturado numa inversão das duas primeiras estrofes, revertendo elementos do início nas estrofes finais: sugere-se, assim, um ciclo inescapável. Mas o autor se questiona: “neste caso, como a pobreza terrena das mulheres e a poética de Stevens se relacionam?”, e Pryor logo responde, seguindo com sua leitura de que em “The Ordinary Women”, como em outros pontos de *Harmonium*, Stevens apresenta algo sem sentido (por exemplo, o “zay-zay and a-zay, a-zay” ou “a-day and a-day, a-day”) que se torna algo cheio de sentido; e essa “exuberância verbal conspícua”, essa “implacável fuga de uma rotina verbal” se relaciona com a “fuga rotineira da rotina” que as mulheres empreendem no poema.

O poema nos parece estabelecer algumas relações com outro poema, “Byzantium” de Yeats. Temos, em ambos, a ação se passando durante a noite, canções que povoam tais noites, a lua, ambientação semelhante, e algumas passagens com imagens semelhantes, como os dois versos que abrem a penúltima estrofe do poema do autor irlandês:

<i>Byzantium - William Butler Yeats</i>	<i>Bizâncio – Augusto de Campos (trad.)</i>
At midnight on the Emperor's pavement flit Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,	À meia-noite o chão do Imperador se inflama. Chamas que ninguém viu nascer, flamas sem chama,

Temos aqui, além do uso da palavra “flit”, empregada também por Stevens em suas estrofes inicial e final (“flitted”), a imagem das “Flames that no faggot feeds”, que poderia ser traduzida em sua literalidade por “Chamas que feixe algum alimenta”. Essa imagem parece bastante semelhante às “wickless halls”, ou seja, salões em que as velas não tem mais pavios. Ademais, há características formais semelhantes entre os dois poemas: ambos somam 40 versos – Yeats traz cinco estrofes com oito versos cada, já Stevens compôs seu poema com dez estrofes de quatro versos cada –; ambos são poemas rimados, com “The Ordinary Women” formado a partir de rimas internas nos segundos versos de cada estrofe, além de “halls” e “walls” nas duas estrofes que abrem o poema e nas duas finais, enquanto “Byzantium” leva rimas sempre nos finais dos versos, percorrendo todo o poema; as estrofes em ambos os poemas, ainda que sejam formadas por quantidades diferentes de sílabas e versos, deixam mancha semelhante na página, como se as estrofes de Stevens fossem versões em miniatura das estrofes de Yeats. Vejamos uma comparação:

At midnight on the Emperor's pavement flit
 Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
 Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
 Where blood-begotten spirits come
 And all complexities of fury leave,
 Dying into a dance,
 An agony of trance,
 An agony of flame that cannot singe a sleeve.

e

Then from their poverty they rose,
 From dry catarrhs, and to guitars
 They flitted
 Through the palace walls.

Há, portanto, em Yeats, três versos longos, dois levemente menos longos, dois sempre curtos e um verso final mais longo; em Stevens, temos quase o mesmo padrão, como que se dividíssemos a forma do poema de Yeats pela metade: dois versos longos, um curto e o retorno ao verso mais longo.

A tradução visou manter sempre esse aspecto visual das estrofes, fazendo com que os versos mais longos formem um octossílabo “liberto”, assim como os versos iniciais das estrofes de Stevens também parecem se estruturar sobre tetrâmetros jâmbicos “libertos”. Visou, igualmente, manter esse verniz sonoro “exuberante” do poema em inglês, a começar pelas rimas, tanto finais quanto internas. Assim, as “[pallace] walls” e as “halls” foram traduzidas por “palácios” e “átrios”. Já para as rimas internas, temos “catarrhos” e “guitarras”, em que a última vogal átona destoa; “want” e “nonchalant”, que foram traduzidas por “ráfia” e “empáfia” – “ráfia” tem uma acepção informal de “fome” e pareceu-nos apropriado para se manter a ideia de “want”, que significa “falta”, ainda mais pelo fato que as mulheres saíram da “pobreza”; “[brumas] brandas” e “varandas”, que recriam “vapid [haze]” e “window-bays”; “b” e “g” que se relacionam diretamente; “folhetos” e “leitos” (para “read” e “bed”); a repetição de “ponta” para “point” e; “[puissant] speech” e “each” com “possantes” e “semelhante”.

Essa última estrofe nos leva a comentar algumas opções vocabulares da recriação do poema em português. Nessa estrofe, a palavra que se sobressai é “contrapasso”. Vejamos:

Insinuations of desire,	Insinuações de desejo,
Puissant speech, alike in each,	Falas possantes, a todas semelhante,
Cried quittance	Contrapasso

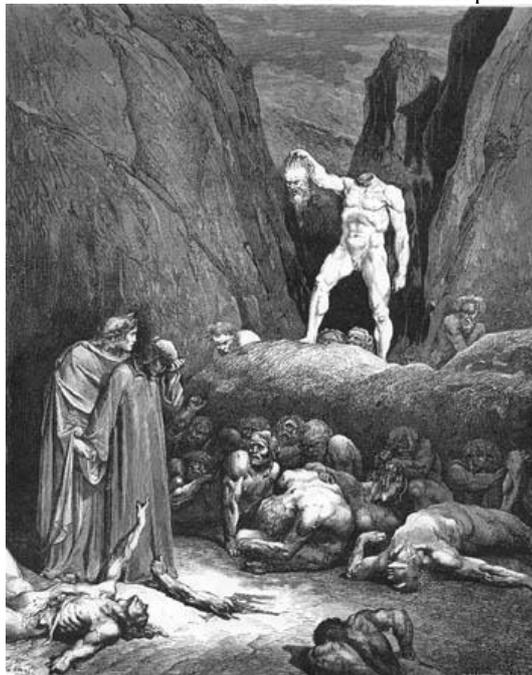
To the wickless halls.

Às velas frias de seus átrios.

A expressão “cried quittance” significa algo como “ficar quites”, “vingar-se”, ou seja, infligir a alguém algum dano semelhante ao que tenha sido infligido a você. Com isso em mente, visando manter esse verso mais curto que os outros ao mesmo tempo em que preservando a ideia, optamos pela já mencionada “contrapasso”. Trata-se de uma palavra que etimologicamente traz o significado de “sofrer o oposto” (*contra + patior*), conceito que foi empregado por Dante no Inferno e Purgatório de sua *Divina Comédia*, sendo o processo pelo qual a punição das almas que lá estavam era decidido, processo que se assemelhava ou revertia o pecado cometido por cada uma. A palavra é inclusive empregada no poema de Dante, na voz do poeta Bertran de Born (“Cosi s’osserva in me lo contrapasso”), cuja punição é vagar segurando sua própria cabeça decapitada por ter participado de um ato de “decapitação” política, uma vez que teria ajudado a derrubar um chefe de estado legitimamente constituído, cindindo a relação entre pai e filho (a rebelião de Henrique, o Jovem contra Henrique II da Inglaterra). Ao fim da estrofe, as “wickless halls” oferecem uma imagem de que as velas que os iluminam já estariam gastas, consumidas. Assim tentou a tradução recriar tal imagem, a partir de “velas frias”, ou seja, cuja chama já teria se apagado.

Perch’io parti’ così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch’è in questo troncone.

Così s’osserva in me lo contrapasso.



Bertran de Born displaying his head,
Gustave Doré
1890, gravura

Outra importante passagem dos poemas está na terceira estrofe, mais especificamente em seu último verso:

The lacquered loges huddled there
Mumbled zay-zay and a-zay, a-zay.
The moonlight
Fubbed the girandoles.

As brunas frisas se apinharam
Ciciando rrei-rrei e a-rrei a-rrei.
O luar
Embaiu as serpentinas.

A crítica é quase unânime ao chamar atenção para o verbo *fub*, uma palavra tida como bastante rara. Trata-se de uma variação à grafia mais comum de *job* (ainda que essa seja igualmente de uso incomum), e que significa “enganar”, “iludir”. Essa palavra e seu caráter inusual nos autorizou a empregar outras palavras incomuns em nossos esforços de reconstruir as redes sonoras entrançadas por Stevens. Assim, “fubbed” foi traduzida por “embaiu”, que leva o mesmo significado, mas cujo uso é bastante incomum; as “girandoles”, que são um tipo de candeeiro, foram traduzidas por outro tipo de candelabro: “serpentinhas”, que, sabemos, tem o significado mais imediato das fitas coloridas carnavalescas, mas também denotam lustres que suportam velas; as “lacquered loges”, que significam literalmente algo como “camarotes envernizados”, foram traduzidas também por palavras menos comuns e que visam retecer o véu sonoro que recobre esse poema: “brunas frisas”, com a primeira destas palavras sendo empregada como um tipo de participio do verbo “brunir”, ou seja, polir.

Há outros casos dignos de nota. Além de “ráfia”, já mencionada acima, um deles está nos versos finais da quinta estrofe. Em inglês, temos “To study / The canting curlicues”. Nossas opções aqui se deram por uma possível interpretação relacionada à palavra “canting”, que significa uma pessoa ou atitude hipócrita, que se mostra afetada e insinceramente moralista ou virtuosa; ao mesmo tempo, num poema guiado pelos sons de violões e “guitarras” (empregadas aqui em sua denominação mais antiga, uma denominação comum a vários instrumentos de cordas dedilháveis, não como sinônimo de “guitarra elétrica”), “canting” pode evocar “chanting”, entoar cantos ou cânticos. Com isso em mente, optamos por “falsetos”: de um lado, a palavra advém de “falseta”, ou seja, uma falsidade ou ação desleal, a falta de cumprimento de uma promessa; de outro, evocam-se os falsetes, modo de cantar que visa produzir sons mais agudos. Os “curlicues”, que podem ser “cacheados” ou “floreios ornamentais”, foram traduzidos por “arabescos”.

Finalmente, de modo a não perpassar o poema de maneira muito delongada ou detida em cada verso ou opção tradutória individuais, uma vez que as partes que comentamos parecem ilustrar as outras escolhas como um todo, cremos que a tradução tenha resultado bastante sonora (até com a inclusão de outra rima interna ausente no poema em inglês: onde se lia “As they leaned and looked” em português lê-se “E elas detidas, entretidas”, mantendo a mesma imagem, ainda que a única palavra diretamente correspondente entre as duas línguas seja “they” e “elas”), com uma reconstrução bastante eficaz dos esquemas semânticos/imagéticos, e mantendo igualmente a forma geral, tanto

visual quanto rítmica, das estrofes, fazendo com que a linguagem do poema em português também fuja de uma linguagem rotineira assim como as mulheres o fizeram.

A Carga de Cana-de-Açúcar

O sulcar da jangada
É como água corrente;

Como água corrente
Pelos juncos de jade
Sob os arco-íris;

Sob os arco-íris
Que são como aves,
Revoando, ataviadas,

Sempre que silvam sopros,
Como os sanhaços,

Quando se alçam
Ao turbante vermelho
Do barqueiro.

The Load of Sugar-Cane

The going of the glade-boat
Is like water flowing;

Like water flowing
Through the green saw-grass
Under the rainbows;

Under the rainbows
That are like birds,
Turning, bedizened,

While the wind still whistles
As kildeer do,

When they rise
At the red turban
Of the boatman.

Nota

Poema de apenas uma frase, técnica que Stevens por vezes emprega em seus poemas curtos – veja, por exemplo, “The Snow Man”, “The Curtains in the House of the Metaphysician” ou “Frogs Eat Butterflies...”. Um dos poemas que Cook (1988, p. 39) denominou de poemas de fluência, tem como característica a imitação do mover das águas pelos sons e ritmos de seus versos. Neste caso, o rio que corre por essa terra quente de plantio de cana-de-açúcar, que leva o barqueiro e o fruto de seu trabalho, carrega também fonemas e até versos inteiros em sua correnteza, um notável exemplo de relação hermética entre forma e conteúdo.

Desta forma, o segundo verso, “Is like water flowing;”, se repete quase integralmente na estrofe seguinte; o mesmo ocorre com o quinto verso, “Under the rainbows;”. Os fonemas também são carregados pelo curso de água: os /g/ de “going” são levados por seu verso até “glade-boat”, cruza até a estrofe abaixo e reaparece, igualmente em parêntese, em “green saw-grass”. Todos os fonemas de “birds” são conduzidos para o verso abaixo, onde se lê “Turning, bedizened”; e o nono verso apresenta a mesma constituição, sendo possível constatar-la no /w/, /i/ e /l/ de “**While the wind still whistles**” – o /w/ chegando até “**When**”, dois versos abaixo. Essa movimentação dos sons está presente até no título, no qual a sonoridade de “Load” adentra o poema e ressoa em “boat”, palavra que encerra o primeiro verso. Além disso, por que não haveria a correnteza de também carregar os hifens, desde o presente no título, passando pelo primeiro e quarto versos? Para encerrar o poema, Stevens posiciona uma rima toante, “turban” e “boatman” fechando-o nos mesmos moldes de fluência.

O fluir das águas também é caracterizado pela presença quase constante de apenas duas acentuações primárias em cada verso, havendo poucas variações, notadamente em versos que não tratam das águas ou da correnteza. Os versos com outra quantidade de acentos primários são o nono (o único com três acentos primários, aborda o sopro dos ventos), décimo primeiro e décimo terceiro (os dois com apenas um acento primário).

Foi essa correnteza sonora que orientou o traduzir deste poema, visando manter as relações onde estão no poema em inglês e, caso necessário, compensá-las a partir da mesma lógica de composição. Assim, o “açúcar” do título ressoa em “sulcar”, adentrando o poema conforme observado em “load”/“boat”; o /z/ de “jangada” se repete

nos “juncos de jade” da estrofe seguinte; as “aves” do sétimo verso estão “revoando, ataviadas” numa tentativa de manter alguma sonoridade entre as palavras pela centralidade do fonema /v/ e de “avi” na segunda palavra; o nono verso, altamente aliterativo, teve os silvos de seus ventos transpostos para a sibilante /s/, que alcança os “sanhaços” que se “alçam”; por fim, manteve-se a rima toante entre “vermelho” e “barqueiro”. Quanto aos hifens, eles partem, em dupla, do título, penetram o poema e se repetem nos “arco-íris”.

A transcrição desse poema para o português possibilitou a criação de outras relações sonoras que não estavam no poema de Stevens, mas que seguem seu modo de significar: os /k/ e /a/ de “carga” e “cana”; “jangada” e “água”; “turbante” e “barqueiro”. No entanto, a busca por uma ordenação sonora condizente com o poema fez com que a ave mencionada no décimo verso tivesse de ser trocada. A ave em questão é o “kildeer”, que em português é denominado de “borrelho”. De modo a evitar que essa sonoridade exógena e pesada adentrasse o poema (e, por exemplo, fossem perdidas as paronomásias erigidas entre os /i/ do verso anterior e o de “kildeer”, além da repetição do /d/ no próprio verso), foi escolhido outro pássaro, o sanhaço, respeitando assim a estrutura do poema. É importante notar que, como Stevens faz largo uso de características, nomenclaturas e designações de locais, animais e plantas presentes nos Estados Unidos, fez-se necessário não só eleger um pássaro cujo nome se adequasse ao poema, mas que também fosse nativo daquele país.

Quanto ao andar rítmico do poema, tentou-se manter a característica de duas tônicas por verso, havendo diferenciação notada no nono verso, “Sempre que silvam sopros”, que soma, assim como em inglês, três tônicas; os versos décimo e décimo primeiro podem ser lidos com uma acentuação secundária em sua primeira sílaba e o verso derradeiro segue à risca o ritmo do original.

Le Monocle de Mon Oncle

...

Neste ponto constaria o poema “Le Monocle de Mon Oncle”, o décimo primeiro do livro, um poema sobre envelhecimento, envelhecimento do amor e sua linguagem. Este poema, sua tradução e comentário se encontram no terceiro capítulo desta Tese. Enquanto isso, os versos que abrem o poema de Stevens, sua tradução empreendida por Augusto de Campos e uma potencial origem poética:

*“Mother of heaven, regina of the clouds,
O sceptre of the sun, crown of the moon,
There is not nothing, no, no, never nothing,
Like the clashed edges of two words that kill.”
And so I mocked her in magnificent measure.
Or was it that I mocked myself alone?*

Wallace Stevens

*“Mater dos céus, regina-mãe das nuvens,
Cetro do sol, ó solidéu da lua,
Não há nada, não, não, nada jamais
Como o choque de dois verbos mortais.”
Era dela que eu ria triunfante-
Mente ou era de mim mesmo que eu ria?*

Augusto de Campos

*Dame du ciel, régente terrienne,
Emperière des infernaulx paluz,
Recevez-moy, vostre humble chrestienne,
Que comprinse soye entre vos esleuz,
Ce non obstant qu’oncques riens ne valuz.*

François Villon

[Le Monocle’s] bravura first stanza [is] one of the most ferocious ironies in our poetry, where the imagery of presence and absence refers less to the muse or the beloved than to the language of passion;

Harold Bloom

Nuances de um Tema de Williams

*Tão estranha é a coragem
Que me infunde, estrela antiga:*

*A sóis brilha na alvorada,
Dela em nada participa!*

I

Brilha a sóis, brilha nua, brilha em bronze
refletindo nem minha face nem o fundo
do meu ser, brilha feito fogo, espelhando nada.

II

Não participes de humanidades que te afoguem
em luzes próprias.
Não sejas quimera da manhã,
Meio-humana, meio-estrela.
Não sejas inteligência,
Como ave de viúva,
Ou um cavalo velho.

Nuances of a Theme by Williams

*It's a strange courage
You give me, ancient star:*

*Shine alone in the sunrise
toward which you lend no part!*

I

Shine alone, shine nakedly, shine like bronze
that reflects neither my face nor any inner part
of my being, shine like fire, that mirrors nothing.

II

Lend no part to any humanity that suffuses you
in its own light.
Be not chimera of morning,
Half-man, half-star.
Be not an intelligence,
Like a widow's bird
Or an old horse.

Nota

*Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
 Isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem de desaprender
 E uma sequestração na liberdade daquele convento
 De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras
 eternas
 E as flores as penitentes convictas de um só dia,
 Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
 Nem as flores senão flores,
 Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.*

Alberto Caeiro

Stevens e Williams eram amigos e se correspondiam constantemente: suas visões bastante distintas sobre política não impediam uma profícua troca entre os dois. Aqui, temos um pequeno poema em duas partes baseado na visão exposta no poema de epígrafe: “El Hombre”, de William Carlos Williams (o poema de Williams consta completo, exceto pelo título). Já no título de Stevens, lemos “nuances” ao invés do mais comum “variações” (como costuma ser usado na música, por exemplo as “Variações sobre um tema de Paganini”, de Brahms, mas a lista é praticamente infinita). Essa escolha dá uma característica também pictórica, além da imediatamente musical, para o que vai ser lido (COOK, 2007, p. 41). Espera-se, portanto, que Stevens se sirva dos versos apresentados e expanda sobre o mesmo tema, retrabalhando, aprofundando e explorando visões permitidas pela obra de partida. Não é o que acontece. Stevens inverte o poema de abertura, aparentemente censurando-o por alguma sentimentalidade, pela ilusão da participação da natureza em algo que não ela própria.

Assim, partindo de dois pequenos excertos da segunda estrofe do poema de Williams, Stevens visa o oposto do que está explicitado na primeira estrofe da epígrafe. Os excertos são “shine alone” e “lend no part”, que abrem respectivamente a primeira e segunda parte desse poema sem rimas e de versos livres de Stevens. Se no poema de Williams a solidão da pequena estrela vai ser apagada pela infusão da luz do sol e isso garante coragem ao observador, o “shine alone” de Stevens reforça que a estrela não deve brilhar para ninguém (senão para si própria), não buscando refletir nada de mundos

distantes que, para ela, não são nada. Não há mensagem, sentimentalidade ou significado no brilho da estrela: ela só é.

Na segunda parte, como fez na primeira, Stevens parte de palavras tomadas dos versos de Williams: “lend no part”. Aqui, novamente nega-se que a estrela deva carregar algum fardo do significado que os humanos possam inculcar sobre ela. Os humanos, inclusive, escondem as estrelas com um véu de luz própria, luzes urbanas, afogando-as. O natural não deve carregar nada do humano, somente o natural. E, quando levamos essas preocupações para a poesia, para o fazer poético – que parece ser o ato central – Stevens está defendendo que não se deve sucumbir a sentimentalidades emprestadas a coisas: como diria o próprio Williams posteriormente: “no ideas but in things”. A estrela não deve servir, antropomorfizada, a interesses culturais alheios (cultural no sentido de “construído”, portanto, arbitrário). Assim, não deve ser “inteligência”, e Stevens eleva o tom irônico: não deve ser um pássaro de uma viúva (que valoriza o pássaro como uma pessoa e este que repete sempre os mesmos comportamentos, acostumado à gaiola) ou como um cavalo velho, já adestrado e fadado a realizar apenas o que lhe foi ensinado (por vezes, via violência) por seu dono. Stevens parece querer curar a “doença dos olhos” caeiriana presente nesse poema de Williams, dizendo “as cousas não tem significação: têm existência”.

O processo tradutório teve início, nesse caso, pela tradução do poema de Williams. Lá, a rima “star” / “part” foi traduzida pela toante “antiga” / “participa” (o resultado contou, igualmente, com uma proveitosa rima interna entre “alvorada” e “nada”). Em termos de métrica, a primeira estrofe é formada por dois versos de tamanhos distintos: cinco e seis sílabas; já na segunda, ambos os versos somam sete sílabas. A tradução apresenta os quatro versos cada um com sete sílabas, com ritmos semelhantes.

No poema de Stevens, ainda que se tratando de um poema em que as aliterações e assonâncias pareçam ser, de certo modo, secundárias à mensagem, as imagens foram mantidas, mas não sem esforço de manter alguma sonoridade. O “shine like fire”, de forte assonância, foi dissolvido em aliterações mais esparsas de /f/, por exemplo.

As duas partes do poema se iniciam com os mesmos verbos tirados do poema de Williams. “Brilha a sós” foi reutilizado de maneira igual. No caso do “lend no part”, Stevens emprega o verbo no imperativo, mas, em inglês, ele não tem variação, diferente do português, em que é conjugado de maneira diferente. O resultado, portanto, utilizou “não participes” para o “nada participa” da tradução do poema de Williams.

Assim, não foram usadas as mesmas palavras exatamente, mas a relação entre os dois excertos é mantida frente a quem lê: o verbo “participar” e uma partícula de negação.

É importante salientar que, precisamente devido ao “lend no part” / “não participe”, mais claramente empregado no imperativo, outras partes do poema foram lidas, igualmente, no imperativo: é o caso dos “shine” da primeira parte, mesmo que passíveis de leitura no indicativo. A ideia é que, ao ironizar o poema de Williams, Stevens também se dirige à estrela, em ambas as partes, para consertar, perante ela, o sentimentalismo do colega, num movimento duplamente irônico. Isso levou a outra questão que perpassaria a tradução do poema como um todo: a escolha do “tu” ao invés do “você”. O objetivo era buscar uma voz mais direta, uma vez que esse poema, diferente de muitos outros, não apresenta tantos jogos sintáticos ou sonoros. Assim, privilegiou-se o verbo “brilhar” como “brilha (tu)” ao invés de “brilhe (você)”, fazendo com que a parte II trouxesse uma dicção – curiosamente – que soa como poesia mais antiga. Isso, claro, considera apenas o falar do tradutor, mas é uma assertiva que não leva em conta os diferentes falares da língua portuguesa, não apenas dentro do Brasil, mas em todas as terras lusófonas.

Metáforas de um Magnífico

Vinte homens cruzando uma ponte,
 Até um vilarejo,
 São vinte homens cruzando vinte pontes,
 Até vinte vilarejos,
 Ou um homem
 Cruzando uma única ponte até um
 vilarejo.

É velha canção
 Que não vai se declarar...

Vinte homens cruzando uma ponte,
 Até um vilarejo,
 São
 Vinte homens cruzando uma ponte
 Até um vilarejo.

Que não vai se declarar
 Mas é certo como significado...

As botas dos homens retumbam
 Nas tábuas da ponte.
 O primeiro muro branco do vilarejo
 Irrompe por sobre o pomar.
 Em que eu estava pensando?

O significado então escapa.

O primeiro muro branco do vilarejo...
 O pomar...

Metaphors of a Magnifico

Twenty men crossing a bridge,
 Into a village,
 Are twenty men crossing twenty bridges,
 Into twenty villages,
 Or one man
 Crossing a single bridge into a village.

This is old song
 That will not declare itself . . .

Twenty men crossing a bridge,
 Into a village,
 Are
 Twenty men crossing a bridge
 Into a village.

That will not declare itself
 Yet is certain as meaning . . .

The boots of the men clump
 On the boards of the bridge.
 The first white wall of the village
 Rises through fruit-trees.
 Of what was it I was thinking?

So the meaning escapes.

The first white wall of the village . . .
 The fruit-trees . . .

Nota

Foi publicado pela primeira vez em junho de 1918, juntamente com os poemas “Depression Before Spring” e “Anecdote of Men by the Thousand”. É curioso notar como o título deste último, que o acompanhava, caberia igualmente no poema aqui apresentado. Em “Men by the Thousand” temos a ideia de que a alma seria composta pelo mundo exterior e até os objetos de uma certa localidade seriam uma manifestação física deste mesmo lugar; aqui, joga-se, numa primeira impressão, com ideias de perspectivismo. Uma característica que, no entanto, aproxima estes dois poemas parece ser a simplicidade tanto no anúncio da proposição quanto nas palavras utilizadas, traços incomuns na poética de Stevens.

Para Eleanor Cook (2007, p. 42), o título do poema sugeriria uma *persona* exacerbada, mas o que se desenvolve seria uma *persona* confusa, levando a entender que o título atuaria como uma defesa irônica, com, talvez, um efeito negativo. Assim, o Magnífico seria mais uma figuração como o *berserk* do “Anecdote of the Prince of Peacocks” (ou o índio de “The Cuban Doctor”), uma configuração do próprio Stevens e da qual ele deve se defender. Cook faz uma pergunta bastante central: de que metáforas o poema estaria tratando? Não só não há metáforas aparentes, no sentido de “A é B”, como as possíveis metáforas que há se encerram em um “A é A”. Para a autora, as opções são de que se trata de uma tentativa de metáfora arquetípica aos moldes de Northrop Frye (em seu *Anatomy of Criticism*, de 1957) ou um problema de identidade; mas ela própria propõe uma terceira via, a de que se trataria de um pretense escritor, preso na ponte da metáfora. Assim, Stevens estaria se valendo da etimologia de “metáfora”, uma palavra de origem grega composta por dois elementos: *meta*, que significa “sobre” e *pherein*, ou seja, “transporte”, “mudança”, “transferência”. Para Cook, a cena evoca um oficial do exército e seus comandados marchando na Europa (o vilarejo branco); para ela, o que está exposto é uma mente em pleno trabalho lógico, mas cuja imaginação é bloqueada, sendo incapacitada de conectar a lógica aos detalhes sensíveis/sensuais.

Para Frank Kermode (1960, p. 27-28) o poema parece ser uma “celebração do que é irreduzível no mundo de fato, o físico, o concreto”⁷¹, cuja estrutura (e Kermode cita esse poema para falar como os versos livres de Stevens, se não seus preferidos, são

⁷¹ “(...) a celebration of what is irreducible in the world of fact, the physical, the concrete.”

bons exemplos da firmeza de sua trama poética, da extraordinária delicadeza de seus ritmos, de sua maestria infalível de pausa e tom) é a de um debate. Para ele, as proposições iniciais da primeira estrofe são insatisfatórias, pois não se poderia compreender a identidade de cada um dos homens apenas multiplicando a ponte e o vilarejo por vinte; por outro lado, trata-se de vinte homens, portanto, não poderia ser somente um⁷². Resta aos leitores e leitoras, aponta Kermode, a tautologia indiscutível da terceira estrofe. No entanto, assim que a realidade concreta adentra o poema – o som das botas, as tábuas da ponte, os muros brancos, as árvores, tudo se transforma e só nos restam coisas reais⁷³. Para ele, a única diferença entre este poema e um poema verdadeiramente imagista é que o abandono do abstrato e a consequente vitória do concreto são alcançados mediante um empreendimento quase metafísico: a defesa do concreto se dá de modo abstrato.

Talvez seja o caso, nesse poema, de nos valermos de atitudes críticas importantes para a leitura de Stevens, posturas ressaltadas pela própria crítica especializada. Cook (1988, p. 3) chama atenção para o fato de que uma maneira de se ler poesia seria começar pela definição do argumento ou temática. Para ela, os argumentos postos em jogo por Stevens devem sempre ser desenvolvidos e explorados até suas conclusões lógicas. É necessário resolvê-los, solucionar seus “se isso, então aquilo”. Stevens está quase sempre pensando sobre métodos de argumentação e sobre as implicações lógicas de uma linha de argumentação, e ele não raro garante a seus leitores e leitoras o benefício da dúvida e parte do princípio que estes detêm algum conhecimento e domínio sobre alguns assuntos de interesse. Daí surgem os ocasionais, e por vezes explícitos, convites para que seus leitores e leitoras preencham lacunas. Paralelamente, temos a importante contribuição do que Helen Vendler (1984, p. 50) chamou de “secretismos” de Stevens, e um deles é precisamente o secretismo da narrativa implícita. Trata-se de perceber e estabelecer uma narrativa conjectural a partir dos elementos apresentados pelo poeta, sempre seguindo uma linha de pensamento lógica embasada nos elementos recortados apresentados por ele. Gostaríamos de apresentar uma exploração desse poema nesses moldes interpretativos.

⁷² Movimento análogo pode ser visto no segundo dia da perseguição a Moby Dick, no capítulo 134 daquele livro: “They were one man, not thirty. (...) all the individualities of the crew, this man’s valor, that man’s fear; guilt and guiltiness, all varieties were welded into oneness...”

⁷³ Uma leitura semelhante é levada a cabo por Helen Vendler (1984, p. 22-23), que aponta que até certo ponto, as visões filosóficas do Magnífico são “certas como significado”, mas com o advento da experiência sensorial, o “significado escapa” e o Magnífico deixa de ser um filósofo e, mais que um espectador, se torna um partícipe.

Retomando a ideia da metáfora como um “transportar por sobre” ou “além de”, essa ideia se mostra estampada precisamente na forma empregada por Stevens na terceira estrofe: o poeta isola o verbo de ligação primordial da metáfora, o “Are” (transposto na tradução como o verbo de ligação “São”) e usa-o como ponte entre os dois elementos comparativos; esse enfoque é exacerbado por se tratar de um verso composto inteiramente por apenas uma palavra. Ainda assim, note-se: se para Aristóteles a metáfora é o transporte a uma coisa de um nome que designa um outro, o que está exposto na terceira estrofe, cuidadosamente equilibrada sobre o “Are”, não é uma metáfora, mas uma igualdade. Abandona-se o campo da metáfora e adentra-se o princípio da identidade, conforme proposto por Parmênides, em que todo ser é imutável, infinito, imóvel, uno, idêntico a si mesmo, ou seja, $a = a$. Tal princípio enceta também a ideia da não contradição, em que para provar que um ser é, deve-se negar o vazio, a mudança, o movimento. Ora, essa designação da mudança, do movimento, do múltiplo, do paralelo é exatamente o que é apresentado pela primeira estrofe, forma definindo conteúdo e conteúdo definindo a forma: trata-se de três orações paralelas, trabalhando a ideia de Heráclito de que o mundo é ao mesmo tempo um e muitos, uno e multifário, em constante mutação. Os vinte homens são um homem, a ponte sendo atravessada são vinte pontes individuais para cada um, o vilarejo é ao mesmo tempo um e muitos. Para tratar desse debate antiquíssimo, que permeia a história da filosofia ocidental, Stevens escreve de um lado a proposição heraclítica com orações paralelas, sobrepostas, concorrentes, múltiplas e unas ao mesmo tempo; de outro, para tratar do ponto de vista de Parmênides, escreve uma igualdade fechada em si:

Twenty men crossing a bridge,	<i>a</i>
Into a village,	
Are	ou seja, =
Twenty men crossing a bridge	
Into a village.	<i>a</i>

Talvez seja essa a “old song”, esse velho refrão entoado volta e outra por filósofos e pensadores desde a Grécia Antiga, essa discussão ontológica. Não é à toa que Frank Kermode, conforme apontado acima, classifica o poema como estruturado como um debate; é realmente um debate tão antigo e profícuo como a filosofia ocidental.

Indo em direção ao vilarejo, os homens carregam consigo toda a filosofia ocidental, o ser. Essa longuíssima questão, que fundamenta inúmeras correntes de

pensamento – uma das mais notáveis seja talvez o embate Kant ($a = a$) e Hegel ($a = -a$) – é interrompida, como aponta Kermode novamente, pela concretude do som pesado das botas, das tábuas da ponte, dos frutos nas árvores, da cor do muro que surge. Desta forma, se retomarmos a caracterização militar dos homens e seus coturnos retumbantes, talvez não se trate só da vitória do concreto sobre o abstrato, do físico sobre o filosófico. O que seria capaz de fazer com que um debate tão intenso e tão enraizado perca seu significado? Que acontecimento seria capaz de esvaziar esse sentido, apagar essa experiência? Ora, poderia ser exatamente a guerra e, no caso de um poema de 1918, escrito um ano depois da entrada dos Estados Unidos no conflito, a I Grande Guerra, evento que o teórico Walter Benjamin, em 1936, chamou atenção para o fato de que os soldados que retornavam das batalhas o faziam mudos, não traziam mais consigo experiências a serem aprendidas ou passadas para ninguém. A guerra, nos moldes e na conjuntura histórica da Primeira Guerra, esvaziou seus combatentes e apagou a importância da experiência, da narrativa, e a perspectiva não mais recaí na memória de um povo ou de uma localidade, mas no indivíduo, neste caso, traumatizado. Stevens, no entanto, demonstra os combatentes marchando rumo a uma pequena cidade, não na representação mais usual e mais afeita a este embate, que seriam as trincheiras. Marchando rumo à segurança do vilarejo e a seus muros aptamente pintados (o branco encerra combates, afinal), o que torna a filosofia algo inútil, que escapa à lembrança mais imediata da voz (“Of what was it I was thinking? / So the meaning escapes”), pode ser, por um lado, a concretude da experiência e da vida: de tudo o que foi abordado pelo poema, discussões que perpassam toda a filosofia ocidental, restam apenas o foco no muro branco, nas árvores e em suas frutas, a própria guerra esvazia os sentidos e significados. Por outro lado, algo aconteceu no meio do desenvolvimento de poema que alterou seu modo de pensar (afinal, as meditações filosóficas da primeira parte do poema também se dão *durante* a marcha dos soldados e consequentemente *durante* a guerra). O que não nos garante que os muros que irrompem pelas árvores frutíferas, que interrompem os pensamentos filosóficos da voz, que fazem com que o significado escape e a experiência seja esvaziada, não sejam os escombros do muro, ultrapassando a altura das árvores a partir da explosão de um petardo da artilharia?⁷⁴ Nesse caso, a filosofia perde sua importância para o concreto pela presença não só da guerra, mas também da iminência da morte. As imagens que restam, imagens soltas e seguidas por silenciosas reticências seriam, portanto, as últimas imagens visuais

⁷⁴ Afinal, quanto mais perto se chega do vilarejo, mais se veriam as árvores que o muro; este estaria encoberto, por detrás, e seria só mais visível ou de muito longe ou perpassando-se as árvores.

conscientes do pelotão, resquícios da realidade crua perante a morte (tema de outros poemas do livro); ou, alternativamente, até algo semelhante ao que veio, nessa mesma guerra, a ser chamado de “shell shock”, situação traumática que impede a capacidade de raciocínio, de memória e de interação com a realidade objetiva.⁷⁵ É importante termos em mente que Stevens já havia, em 1914, publicado um poema sobre a Grande Guerra, intitulado “Paths”, e, de modo mais relacionado ao que teríamos aqui, outro poema de 1918, intitulado “Lettres d’un Soldat”, uma sequência de poemas inspirados nas cartas de Eugène Lemerrier (1886-1915). Lemerrier foi um artista francês que lutou e morreu na Primeira Guerra Mundial e teve suas cartas publicadas exatamente sob o título de *Lettres d’un soldat : août 1914-avril 1915*, que, além de outras coisas, detalha os horrores da guerra. A sequência de poemas de Stevens, “Lettres d’un Soldat”, traz, antes de cada poema individual, uma citação das cartas de Lemerrier e, antes do último, por exemplo, temos por epígrafe a frase “La mort du soldat est près des choses naturelles”, precedendo um poema que será posteriormente incluído em *Harmonium* (1931) sob o título de “The Death of a Soldier”, já sem a epígrafe (outros poemas de “Lettres d’un Soldat” farão parte da segunda edição de *Harmonium*, como “Negation” e “The Surprises of the Superhuman”). Stevens inclusive, em nota redigida em prosa e publicada ao final de sua obra *Parts of a World*, de 1942, defendeu que “na presença da

So the meaning escapes...



Claggett Wilson, *Runner Through the Barrage, Bois de Belleau, Chateau Thierry Sector; His Arm Shot Away, His Mind Gone*

circa 1919, aquarela e lápis sobre papel, Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA

⁷⁵ É possível exemplificarmos a imagem de “shell shock” – para aqueles e aquelas que não conhecem a expressão – a partir de dois exemplos, posteriores e cinematográficos. Em termos de efeitos de longa duração, temos as consequências de “shell shock” conforme demonstradas por Stanley Kubrick no filme *Glória Feita de Sangue (Paths of Glory)*, de 1957, em que o General Mireau conversa com um soldado traumatizado (“shell-shocked”) e acaba por expulsá-lo das trincheiras; em seus efeitos mais imediatos, temos, na tecnicamente impressionante introdução de *O Resgate do Soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) o capitão John H. Miller (interpretado por Tom Hanks) perdendo momentaneamente a audição e a reação ao que o cerca, tornando-se absorto devido às constantes explosões e momentos de intenso terror.

realidade violenta da guerra, a consciência ocupa o lugar da imaginação”.⁷⁶

É importante observar que o crítico James Longenbach trata da relação entre a poesia de Stevens e a I Guerra Mundial nos artigos “An Examination of the Poet in a Time of War”, de 2009, e “The ‘Fellowship of Men that Perish’: Wallace Stevens and the First World War”, de 1989, nos quais aborda como a guerra influenciou a poesia de Stevens à época até o fim de sua carreira. Chega a citar, inclusive, um texto do próprio poeta defendendo que a “pressão do contemporâneo desde a época do início da Grande Guerra até o presente [1939] tem sido constante e extrema. Não é possível alguém ter vivido alheio em feliz omissão” (LONGENBACH, 1989). O autor, entretanto, não cita este poema de *Harmonium*, focando-se mais em “Sunday Morning” e em “The Death of a Soldier”.

Para a tradução, esses elementos estruturais de disposição dos versos são de resolução mais simples, bastando imitar a disposição do poema em inglês e certificar-se que o verso central da terceira estrofe leve apenas uma palavra. As “fruit-trees” de Stevens tornaram-se o “pomar” mantendo a simplicidade das palavras e formando uma imagem afeita à proposta por Stevens. Anteriormente, as “fruit-trees” haviam sido traduzidas pela mais genérica “arvoredo”, tendo sido descartadas as opções “fruteiras” – uma palavra que em português brasileiro parece confusa se empregada para designar árvores frutíferas – e as próprias “árvores frutíferas” que, parece-nos, soariam deslocadas no poema.

Em termos sonoros, a estrofe que se destaca é a quinta. O *staccato* de seus dois primeiros versos imita a marcha coesa dos soldados, e tal característica foi recriada no uso forte de anfíbracos em português, assim como o uso mais intenso de aliterações. Temos, portanto:

The bo ots of the <i>men</i> clump	As bo tas dos homens <i>retumbam</i>
On the bo ards of the br idge.	Nas tábu as da <i>ponte</i> .

As relações sonoras de “white wall” ou a impressionante “Rises **through fruit-trees**” foram de certo modo diluídas, e em português temos como que rimas toantes ao longo dos dois versos (toantes também invertidas), acompanhadas por uma variedade de sons de R: “O **primeiro** muro branco do vilare**jo** / **Irr**ompe **por** sobre o pomar”. Essa rima toante aparece novamente nos reticentes versos finais.

⁷⁶ “In the presence of the violent reality of war, consciousness takes the place of the imagination.”

Lavrando num Domingo

A cauda do alvo galo
 Vibra com o vento.
 A cauda do faisão
 Brilha sob o sol.

Água pelos prados.
 O vento sopra brusco.
 As plumas fulgem
 E fremem com o vento.

Remo, soe a trompa!
 Estou lavrando num domingo,
 Lavrando a Norte-América.
 Soe a trompa!

Pá-tum-pá,
 Pa-tum-pa-tum-pa-tum!
 A cauda do faisão
 Abre-se ao sol.

A cauda do alvo galo
 Flui rumo à lua.
 Água pelos prados.
 O vento sopra brusco.

Ploughing on Sunday

The white cock's tail
 Tosses in the wind.
 The turkey-cock's tail
 Glitters in the sun.

Water in the fields.
 The wind pours down.
 The feathers flare
 And bluster in the wind.

Remus, blow your horn!
 I'm ploughing on Sunday,
 Ploughing North America.
 Blow your horn!

Tum-ti-tum,
 Ti-tum-tum-tum!
 The turkey-cock's tail
 Spreads to the sun.

The white cock's tail
 Streams to the moon.
 Water in the fields.
 The wind pours down.

Nota

Uma fanfarronada bastante sonora, de ritmo intenso, forte e marcado, com versos repetidos e frases curtas, que celebra um domingo de sol. Apesar de soar apenas como um canto em prol da terra, da natureza e da vida devemos lembrar que os domingos – ainda mais em 1919, ano da primeira publicação deste poema – eram basicamente reservados à vida religiosa. Este poema então inaugura no livro o papel de Stevens como um “*ex officio professor of Sabbath breaking*” (MELVILLE, 1994, p. 295) – *ex officio* porque poeta –, posição que vai ser retomada nas divagações anticlericais de “*Sunday Morning*”, ambos marcadamente dominicais. É, junto com “*Cy Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges*”, o único poema de temática religiosa posicionado antes de “*The Comedian as the Letter C*” (COOK, 1988, p. 100).

Como costuma ser o caso com diversos poemas do livro, este oferece diversas interpretações distintas, todas embasadas na quebra do descanso religioso de domingo. Por um lado, há indicações de que se trata de um poema sexual, com o verbo “*plough*”, costumeiramente “*lavar*” ou “*arar*”, usado em seu sentido de “*transar*”. Mesmo o arado do substantivo “*plough*” tem registro de usos sexuais em literatura. Essa impressão é reforçada pela presença, repetidas vezes, do elemento “*cock*”, que pode significar tanto “*galo*” quanto “*pênis*”.

Outra interpretação vai no sentido de “*plough*” como “*escrever*”. Cook (1988, p. 100 e 2007, p. 42) aponta que se trata de uma metáfora já antiga e bastante usada. Stevens então estaria se livrando dos silenciosos e meditativos domingos de devoção e celebrando os domingos ensolarados, cantando e poetando, os Estados Unidos como seu extenso e fértil campo de trabalho. Helen Vendler (1984) trilha uma leitura semelhante, lendo o poema como uma celebração da experiência de ser poeta, num movimento blasfemo de celebração de sol e ar.

A primeira impressão, no entanto, suscitada pelo poema foi de que soava como uma canção um tanto aos modos de Walt Whitman: o ritmo marcado, batida distinta, versos repetidos, a celebração da “*North America*” a ser trabalhada, lavrada pelo poeta. Este, cantando o sol, a lua, os ventos, os rios, as aves, os prados, estaria num êxtase pagão em pleno dia do sol – “*sunday*”, ou seja, *sun* + *day*, palavra também pagã –, com uma personagem mítica da criação de Roma, cuja área foi demarcada, reza a lenda, com

um arado (“plow”). Seria algo ligado, portanto, à criação de uma nova era de poesia e potência, uma nova arte estadunidense (assim como Whitman).

O que mais chama a atenção no poema, e que guiou completamente os esforços tradutórios, são seus marcados ritmos, com versos de acentuação idêntica ao longo de suas estrofes. Temos assim “The white cock’s tail” e “The wind pours down” com uma sílaba fraca e três fortes, ritmo repetido no sonoro “Ti-tum-tum-tum”, resposta para o “Tum-ti-tum” do verso anterior. Esses versos apenas sonoros remontam, de certo modo, às bandas marciais da Guerra de Secessão dos Estados Unidos (1861-65) em que flauta, caixa e bumbo eram tocados, não raro, por garotos. Esse elemento eleva, inclusive, a presença de Walt Whitman no poema (poeta esperançoso da guerra como era).

“Blow your horn” é o equivalente rítmico do “Tum-ti-tum”. Mas as recorrências não se encerram aí. O segundo verso, “Tosses in the wind”, inaugura o esquema uma sílaba forte, três fracas e outra forte, repetido em “Glitters in the sun”, “Water in the fields” (duas vezes) e, em parte, “bluster in the wind”. Semelhante a esse esquema, só que de maneira mais curta, com duas sílabas fracas entre duas fortes, temos “Spreads to the sun” e “Streams to the moon”.

Assim, é possível até encontrar variações sobre a mesma forma, num *crescendo*: “blow your horn” (/ - /); “spreads to the sun” (/ - - /); “tosses in the wind” (/ - - /), com variações em “The white cock’s tail” (- / / /) e “the feathers flare” (- / - /), para alcançar os dois versos centrais, ritmicamente mais completos, “I’m ploughing on Sunday” (- / - - / -) e “Ploughing North America” (/ - \ - / - -).

A musicalidade do poema alcança além do ritmo e está presente na sonoridade das palavras, com aliterações e assonâncias bastante presentes, amarrando o poema num todo bastante coeso. Temos, por exemplo, os dois primeiros versos com “White” e “wind”, “tail” e “tosses”, numa bem ajambrada inversão dos fonemas. Mais abaixo, outro belo ajuntamento sonoro com “feathers flare / and blusters”.

Esse aspecto musical, portanto, guiou a tradução, que visou manter a correspondência rítmica de versos semelhantes e infundir sonoridade às palavras. Assim, se “tosses in the wind”, “Glitters in the sun”, “Water in the fields” e “bluster in the wind” apresentam a mesma acentuação, o mesmo pode ser dito para “vibra com o vento”, “brilha sob o sol”, “água pelos prados” e “fremem com o vento”. O mesmo acontece com os outros versos de métrica igual, tentando ao máximo até manter o ritmo igual ao poema em inglês. Isso, claro, levando em consideração uma diferença essencial entre as línguas, que é a enorme presença de monossílabos em inglês (fazendo com que o verso se encerre

com a tônica) enquanto o português traz mais paroxítonas (e a última sílaba de cada verso é fraca). Ainda assim, nas contagens que se encerram na última sílaba tônica do verso, o esquema acentual deve ser igual ou, ao menos, semelhante.

Nos versos formados pelo equivalente fonético acima comparados ao som de caixa e bumbo marciais, optou-se, na tradução, pela substituição da partícula “ti” por “pá”, por parecer mais afeito à onomatopeia do tambor em português.

Já com relação aos jogos sonoros, tentou-se mantê-los, sempre que possível, aproveitando e privilegiando os sons em jogo. É possível, portanto, encontrar “cAUDA Do ALvO gALO”, “Vibra com o Vento”, “Pelos Prados” seguido de “SOPRA BRUSCO” e a mais perceptível “pLUMas FUIGEM / E FrEMEM” para o já destacado “feathers flare / and blusters”.

Por fim, vale a pena destacar uma opção que pode ter soado estranha, mas que foi feita de maneira consciente. Trata-se da tradução de “North America” não por “América do Norte” (ou, como alguns casos permitem, “Estados Unidos”), mas por “Norte-América”. Essa escolha foi feita para aumentar a afinidade do poema com a língua inglesa, seu caráter whitmanesco, e também para deixar marcada essa ordenação de palavras – quase como um palimpsesto – do poema em inglês.

Cy est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et les Unze Mille Vierges

Úrsula, num jardim, tendo achado
Um plantio de rabanetes,
Pôs-se com joelhos dobrados
E os colheu num ramalhete
Com flores pelos lados,
Azuis, áureas, rosas, verdes.

Vestida em rubra e áurea renda
Deitou na relva uma oferenda
De rabanetes e florais.

Disse ela: “Meu amado,
Sobre seus altares
Pousei
Marguerite e bougainville,
E rosas
Frágeis como neve de abril;
Mas aqui,” disse,
“Onde mais ninguém vê,
Faço uma oferenda, sobre a relva,
De rabanetes e florais.”

E chorou por seu temor
Que a recusasse o seu Senhor.

O bom Senhor em Seu jardim visava
Nova folha e matiz sombrio,
E apenas disso se ocupava.
Ele ouviu seu surdo apelo,
Meio prece e meio canção,
E sentiu sutil tremura
Que não era amor celeste
Ou compaixão.

Isto não consta
Em livro algum.

Cy est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et les Unze Mille Vierges

Ursula, in a garden, found
A bed of radishes.
She kneeled upon the ground
And gathered them,
With flowers around,
Blue, gold, pink, and green.

She dressed in red and gold brocade
And in the grass an offering made
Of radishes and flowers.

She said, "My dear,
Upon your altars,
I have placed
The marguerite and coquelicot,
And roses
Frail as April snow;
But here," she said,
"Where none can see,
I make an offering, in the grass,
Of radishes and flowers."

And then she wept
For fear the Lord would not accept.

The good Lord in His garden sought
New leaf and shadowy tinct,
And they were all His thought.
He heard her low accord,
Half prayer and half ditty,
And He felt a subtle quiver,
That was not heavenly love,
Or pity.

This is not writ
In any book.

Nota

Trata-se de uma variação da lenda cristã de Santa Úrsula e as onze mil virgens. Há diversas versões para a história do martírio de Úrsula, cujos eventos foram retratados em diversos quadros e livros, como a *Legenda Aurea* de Voragine (autor citado também no poema “Colloquy with a Polish Aunt”). Uma das versões conta que Úrsula seria a filha de um rei da Dumnônia, região localizada no sudoeste da atual Inglaterra, e teria sido enviada para o continente para se casar com um rei pagão junto com outras onze mil virgens. Possivelmente fugindo do casamento arranjado, Úrsula, cristã, teria dito que manteria sua virgindade e realizaria uma peregrinação pela Europa. Após passar por diversas localidades, inclusive Roma, Úrsula e suas acompanhantes foram abordadas por hunos na cidade de Colônia, que as atacaram. Os agressores decapitaram e mutilaram as onze mil virgens, mas seu líder teria se apaixonado pela pia e bela Úrsula. Esta, tendo se negado a entregar-se, foi morta pelo chefe huno com uma flecha, tornando-se o símbolo de seu martírio.

Aqui, Stevens faz uso de verso livre, rimas irregulares, por vezes concentradas e por vezes esparsas, para contar uma dúbia historieta apócrifa da piedade da santa. Dúbia não por causa das atitudes da personagem principal, mas pelo tom misteriosamente erótico da reação de deus às oferendas da moça. Stevens, no entanto, não leva as possibilidades da lenda às últimas consequências – em termos de sexualização – como o faz Apollinaire em suas *Les Onze Mille Verges* (a última palavra grafada assim mesmo, para criar multiplicidade de sentidos). Ainda assim, deixa a entender que o deus monoteísta cristão teve uma atitude semelhante à de, digamos, Zeus.

Eleanor Cook traça o poema como partindo de versos de du Bellay, via Walter Pater, e define-o muito apropriadamente como “ágape suplantado por eros” (1988, p. 102). É um poema, portanto, tanto erótico quanto antirreligioso, essa última característica compartilhada com o poema posicionado logo antes, “Ploughing on Sunday”.

Nesses versos, estruturados principalmente em jambos, mas sem um padrão métrico rigoroso, Stevens espalha algumas rimas. Inicialmente, na primeira estrofe, emprega a tríade “found”, “ground” e “around” (nos versos ímpares), intercalando essas rimas com as não rimadas “radishes”, “them” e “green” (versos pares);

não rimadas ainda que haja alguma semelhança fonética entre os /θ/ de “radishes” e “them”, mais fracos e diferentes que o /i:/ de “green” – mas os três construídos sobre a mesma consoante *e*. Ainda assim, a tradução empregou rimas tanto nos versos pares quanto ímpares dessa estrofe: “achado”, “dobrado” e “lados” para os ímpares; e para os versos pares, de menor coincidência sonora, temos “rabanetes”, “ramallete” e, não configurando uma rima completa, mas toante, “verde”. No último verso da primeira estrofe e na estrofe seguinte a palavra “gold” foi traduzida como “áureas” e “áurea”, respectivamente, para manter o caráter acentual binário: “douradas” traria uma palavra de três sílabas para um verso de outro modo inteiramente composto por palavras dissílabas.

A segunda estrofe traz novamente uma rima, mas apenas nos dois primeiros versos, com “renda” e “oferenda”. Para levar a uma rima em português, uma inversão precisou ser feita (“rubra e áurea renda”), mas tal engenho não escapa à poética do autor nesse poema: o próprio Stevens compõe essa estrofe a partir de hipérbatos.

A terceira estrofe, mais longa, traz a fala da própria Úrsula e aponta para a ágape da personagem, dividindo-a em louvor público (“seus altares”) e privado (“onde mais ninguém vê”), a primeira com flores aparentemente mais finas, nomeadas a partir de suas denominações francesas (“marguerite and coquelicot”) e a segunda com flores sem nome específico e uma hortaliça, resultando assim em uma oferenda mais intimista. Na tradução, a segunda flor em francês foi trocada pela “*bougainville*”, mantendo assim alguma rima com “neve de abril”, dois versos abaixo (“coquelicot”, em inglês compunha rima com “april snow”). Na mesma estrofe, os dois versos finais se apresentam como um dístico que demonstram a atitude pia e de temor da personagem-título. Este dístico, rimado no inglês, também se encontra rimado na tradução.

As rimas também guiaram de certa forma a recriação da quarta estrofe, notadamente as duplas formadas por primeiro e terceiro versos e quinto e oitavo. A semelhança sonora entre “accord” e “love” não chega a configurar uma rima, nos parece. Ainda assim, poderíamos localizar uma relação semelhante entre “prece” e “celestes”, mesmo que a primeira não esteja localizada ao fim do verso.

Como uma última observação, gostaríamos de apontar para um detalhe que, como não foi encontrado em nenhuma leitura crítica acerca do poema, suspeitamos que possa ser um caso de leitura demasiadamente ávida – mas nunca se sabe. Seria o uso da palavra “quiver” por Stevens. Como verbo, *quiver* significa *tremor*, *sacudir*. Como substantivo pode ser a substantivação do mesmo verbo – *tremor*, *tremura*, *estremecimento* – mas

também *aljava*, estojo destampado no qual se carregam flechas. Dado que na representação de santas e santos da cristandade é sempre bastante observável a distinção iconográfica de cada um ou uma (como os olhos para Santa Luzia, a roda de tortura e a espada para Santa Catarina, a torre e os raios para Santa Bárbara), e não raro se trata do método de martirização de cada um, Santa Úrsula, quando representada em sua morte, costuma trazer uma flecha atravessada no peito – método pelo qual foi morta. Indaga-se aqui, portanto, se a opção por “quiver” (e não *shiver* ou *quaver*, por exemplo) não se tenha



Bernardo Strozzi (1581 - 1644), *O Martírio de Santa Úrsula*, Óleo sobre tela, Milão, Gallerie d'Italia.

dado exatamente para deixar explícito esse item iconográfico da santa em questão. De modo a tentar trazer tal índice para a tradução, o “low accord” – dois versos antes de “subtle quiver” – foi traduzido como “pARCO apelo”.

Seguindo brevemente com outra leitura “ávida”, é possível ainda estabelecer uma relação entre os dois versos finais

– semelhante a uma nota de encerramento à hitorieta contada anteriormente – “This is not writ / In any book”, com o ato 5, cena 3 de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Após Paris, em visita ao túmulo dos Capuletos, dizer que disporia flores sobre a “cama nupcial” em que Julieta jazia morta (“Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew”, como as oferendas de flores feita por Úrsula no poema), ele é morto por Romeu. Este, vendo Paris morto, se compadece do rival e questiona se ambos não estariam com seus nomes escritos no livro dos infortúnios do destino: “O, give me thy hand, / One writ with me in sour misfortune's book! (grifos nossos)”. Outro amor proibido, o do deus cristão por Úrsula, pelo contrário, não constaria em livro algum.

Hibisco nas Praias Soníferas

Te digo, Hernando, que naquele dia
A mente flanava como as falenas
Por entre as flores além da areia aberta;

Que qualquer ruído que uma onda fazia
Sobre as algas e nas cobertas penhas
Não perturbava nem o mais vão ouvido.

E eis que aquela infernal falena,
Há pouco recolhida contra o azul
E o corado púrpura do mar vadio,

Que cochilara pelas praias ósseas,
Alheia ao grulhar do mover das águas,
Ergueu-se aspersa perseguindo o rubro-flama

Com amarelo pólen – rubro tão rubro
Quanto o emblema sobre o velho café –
E por lá flanou toda a tarde estúpida.

Hibiscus on the Sleeping Shores

I say now, Fernando, that on that day
The mind roamed as a moth roams,
Among the blooms beyond the open sand;

And that whatever noise the motion of the waves
Made on the sea-weeds and the covered stones
Disturbed not even the most idle ear.

Then it was that that monstered moth
Which had lain folded against the blue
And the colored purple of the lazy sea,

And which had drowsed along the bony shores,
Shut to the blather that the water made,
Rose up besprent and sought the flaming red

Dabbled with yellow pollen - red as red
As the flag above the old cafe –
And roamed there all the stupid afternoon.

Nota

Apresentando alguém tomado por um tédio modorrento, mas menos intenso que a *ennui* de “Banal Sojourn”, Stevens escreve sobre a mente (“monstered moth”) adormecida e depois animada por cores intensas, como se ela fosse incapaz de lidar com a monotonia salvo pelo choque estético. Este poema apresenta duas características centrais da poética de Stevens nesse livro: a impactante imponência de seu uso de som e ritmo e o protagonismo da cor e seu potencial como força criativa (BLEVINS, 2014). Além disso, é possível notarmos outros engenhos poéticos, como o uso de paralelismo, aliterações abundantes, rimas e emprego não ortodoxo de palavras.

Quanto à sua musicalidade, conforme já observado no primeiro Capítulo desta Tese, tal característica se destaca mesmo quando lemos críticas desfavoráveis ao autor. Percy Hutchison (DOYLE, 1931), em texto no *The New York Times*, tratando da segunda publicação de *Harmonium*, em 1931, critica Stevens pela falta de vida de seus poemas apesar da virtuosidade de seus versos, comparando-o, no caso de “Hibiscus on the Sleeping Shores”, aos poetas chineses, mas sem conseguir alcançar o lustre final dos mestres orientais. Ainda tratando deste poema, considera-o uma “conquista musical jamais imaginada”, mas menospreza-o como uma tentativa vã de poesia, destacando, para tal, o último verso e o emprego da palavra “stupid”.

Stevens compõe seu poema a partir de tercetos – já presentes em outros poemas, como “The Snow Man”, também de 1921 –, forma que será bastante desenvolvida e explorada em suas obras mais tardias; aqui esses tercetos são formados em grande parte por pentâmetros jâmbicos. Dez de seus quinze versos seguem esse esquema rítmico – fazendo dele seu “metro fantasma”. Os outros cinco, a saber, versos 2, 4, 7, 8 e 13, variam desde um heptassílabo até um hexâmetro jâmbico, que soma doze sílabas.

Uma característica que chama atenção aqui é o emprego não ortodoxo de algumas palavras. Assim, temos em “blather” (*tagarelice, dizer bobagens*) para designar o barulho das águas ou, por outro lado, “besprent” (*borrifado, respingado*), uma palavra rara, arcaica. Sobressai-se também, ainda mais dada a elevada dicção construída ao longo do poema, o uso da palavra “stupid” – criticado à época, como observado acima. Stevens, confiante no ambiente criado pelo título e pelos catorze versos precedentes, emprega a palavra para tecer diversas relações. A “stupid afternoon” pode ser vista como

improdutiva (e assim aproximar-se da palavra “idle”); como relativa às “Sleeping Shores” do título, uma vez que “stupid”, etimologicamente, vem do latim, *stupere*, ou seja, que causa torpor, dormência; além disso, a mesma origem latina também se desdobra em *stupendous*, que estabelece uma associação com a assombrosa “monstered moth”. A crítica mencionada, no entanto, considera que o emprego desse “importante adjetivo” é um intromissão que desajusta e despedaça todo o poema. Faltou ao crítico, parece-nos, questionar o porquê dessa opção ao invés de vexá-la por seu caráter (aparentemente) baixo, o que fez cumprir os versos finais de “A High-Toned Old Christian Woman”, poema presente mais adiante.

A recriação aqui apresentada se baseou bastante na tentativa de reconfigurar as relações sonoras; aliterações e assonâncias permeiam todo o poema. A “monstered moth”, central ao poema, foi recriada como “infernial falena”, tanto pelas relações sonoras internas quanto pela repetição, no poema em inglês, de “roam”, no mesmo verso. Impedido por motivos métricos de repetir o verbo, optou-se por aproximar “flanava” com “falena” para completar de algum modo a reiteração fonética; o adjetivo “infernial”, portanto, seguiu tal opção. Esse mesmo verso inicia uma sequência de /m/ que alcança o verso subsequente. Na tradução, ao invés de um mesmo fonema, pode-se observar alguma recuperação sonora feita por compensação: os /f/ e /l/ de “flanava” e “falenas” ressurgem abaixo em “flores”; “mente” ressoa em “entre”; por fim, “além” recupera um pouco das “falenas” e abre uma carreta de palavras assonantes – “além da areia aberta”.

Entre a primeira estrofe e a segunda temos as únicas rimas do poema, um tanto semelhantes em termos de disposição às presentes no começo de “Invective Against Swans”. Aqui, o “day” rima com as “waves” da estrofe seguinte, o mesmo ocorrendo entre “roams” e “stones”. A tradução almejou recriar essas rimas, ainda que, no segundo caso, tenha empregado uma rima toante: “dia” com “fazia” e “falenas” com “penhas”.

A primazia do som neste poema fez também com que a tradução levasse em consideração algumas recorrências de ritmo, como no caso do primeiro verso. “I say now, Fernando” faz repetir no nome do interlocutor o ritmo da interpelação: dois anfíbracos (uma sílaba forte entre duas fracas) separados por uma vírgula. “Te digo, Hernando” foi o resultado.

É observável aqui também que o nome do interlocutor foi alterado: o que era “Fernando” tornou-se “Hernando”. Isso se deve para se manter na leitura a ideia de

que se trata de uma terra estrangeira; “Fernando” soaria muito brasileiro. Assim, o nome foi substituído por sua versão castelhana.

Seguindo no poema, dois outros momentos merecem atenção. Um é o verso central da quarta estrofe, que se inicia com “shut to the blather”. A tradução para este excerto traz “alheia ao grulhar”. Essa palavra, “grulhar”, é de uso mais incomum que “blather”, mas tal opção é legitimada pela palavra rara empregada logo abaixo, “besprent”. Ademais, a repetição do fonema /k/ se deu, em português, para fazer ressoar o falar das águas mencionado neste verso. Para “besprent”, a palavra utilizada foi “aspersa”, bem ligada em termos semânticos, mas nada arcaica como sua correspondente inglesa. Ainda assim, criou-se uma relação sonora bastante intensa, “**aspersa perseguindo**”, um tanto afeita ao verso de Sousândrade: “Ao Sol dos **Incas s’incantava** o Guesa”, com os /g/ de “**perseguiu**ndo” e “so**ergueu**-se” enquadrando aquela repetição.

Fabliau da Flórida

Barca de fósforo
Na praia de palmas,

Retira-te aos céus,
Aos alabastros
E anil da noite.

Espuma e nuvem são um.
Cálidos lunícolas
Se dissolvem.

Preenche teu casco negro
Com a branca luz da lua.

E jamais terá um fim
O marulho dessas ondas.

Fabliau of Florida

Barque of phosphor
On the palmy beach,

Move outward into heaven,
Into the alabasters
And night blues.

Foam and cloud are one.
Sultry moon-monsters
Are dissolving.

Fill your black hull
With white moonlight.

There will never be an end
To this droning of the surf.

Nota

Movendo-se por versos livres através de dísticos e tercetos, em que cada verso soma dois ou três acentos primários, este poema (escrito em 1919) é bastante característico da poética de Stevens em *Harmonium* e foi citado pelo próprio poeta como um de seus preferidos. Em troca com Henry Church comentou o poema, apontando que “o que conta em um poema desse tipo não é o significado, uma vez que ele não carrega na verdade tanto significado assim; é o sentimento das palavras e a reação e imagens que as palavras criam” (*Letters*, p. 341).⁷⁷ Por vezes, quando se trata de Stevens, é importante desenrolar um poema até suas últimas conclusões lógicas; não raro, no entanto, o que está em jogo são apenas as palavras e, nelas, sons. Como aponta Irvin Ehrenpreis, ao tratar de outro poema, “os melhores poemas de Stevens são aqueles que nos atraem e nos prendem a partir de sua superfície” (BUTTEL e DOGGETT, 1980, p. 219).

Eleanor Cook (1988, p. 68 e 2007, p. 44) chama atenção ao posicionamento do poema no livro, aparecendo após “Hibiscus on the Sleeping Shores”, com o qual trava relações de aproximação e contraste. De um lado, as cores vivas de fortes do fim de “Hibiscus”, com seu “yellow pollen—red as red”; aqui, branco e negro vistos a partir de um fundo anil do cair da noite. Ambos são, no entanto, poemas de regiões subtropicais, ocasionalmente levam dicção de tom arcaico, evitam palavras mais usuais para o som das águas e apresentam monstros não ameaçadores. Em sequência, no livro, Stevens continua trabalhando no encontro entre mar e terra, mas muda de costa, dirigindo-se à costa do Pacífico em “The Doctor of



James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold*
1875, óleo sobre painel
Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan,
EUA

⁷⁷ “It is not the sense of a poem of that kind that counts, because it does not really have a great deal of sense; it is the feeling of the words and the reaction and images that the words create.”

Geneva”. Cook ainda indica que o padrão de cores deste poema seria semelhante ao empregado por James McNeill Whistler (1834 - 1903).

O título traz, como em outros poemas do livro, o gênero: aqui, o “fabliau”. Trata-se de um tipo de conto popular metrificado, da Baixa Idade Média francesa, empregado por contadores de história e cantantes profissionais. O que pode causar algum estranhamento é que os *fabliaux* são caracterizados pelo detalhamento preciso e vívido, com observações realistas e tinham comumente um caráter cômico, grosseiro ou cínico (especialmente no tratamento das mulheres), bastante baseados em trocadilhos e aventuras obscenas. Esses atributos não constam no *fabliau* da Flórida de Stevens, o que pode levar à conclusão que o poeta empregou essa palavra mais por seu som que pelo



James McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver*
1871, óleo sobre madeira
Tate Britain, Londres, Inglaterra

significado (assim como o fez com o restante do poema, conforme apontado acima). Robert Rehder (SERIO, 2007, p. 27) pontua que, apesar de haver contos de fadas e *fabliaux* entre os poemas de *Harmonium*, como “The Plot Against the Giant” e “Cy Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges”, este “Fabliau of Florida” não pertenceria a este grupo, sendo mais um poema, entre outros, que representam

momentos de intensa percepção (como o são, igualmente, “Nomad Exquisite” e “Hymn from a Watermelon Pavilion”).

A tradução almejou o foco mais intenso nas relações sonoras, tentando respeitar o uso de versos mais longos ou mais curtos empregados por Stevens. Há alguns versos, a saber, o quarto e o oitavo, que não chegam a somar duas sílabas tônicas, mas levam acentos secundários. A variação rítmica de quase todo o poema, em que dois versos nunca repetem a mesma estrutura acentual, foi mantida em português, levando um foco mais intenso ao dístico final, no qual tanto em inglês quanto na tradução, temos versos de acentuação idêntica:

- - / - - - /	- - / - - - /
There will never be an end	E jamais terá um fim
- - / - - - /	- - / - - - / (-)
To this droning of the surf.	O marulho dessas ondas.

Há de se notar também que o sexto verso, que aponta uma dissolução dos limiares da natureza (assim como “Infanta Marina”), resultou, em português, com um engenho ausente no inglês, mas que coaduna perfeitamente com o poema. Se em Stevens temos “Foam and cloud are one”, na tradução a relação criada por este verso ficou mais próxima, fechada, intensa, uma vez que é possível ver o elemento equalizador final de “Espuma e nuvem são um” imbuídos nos outros elementos do verso: “espUMa” e “nUveM”.

O Doutor Genovês

O doutor genovês prensou a areia
Que demarca a ondulação do Pacífico,
Apalpou sua cartola e aprumou a echarpe.

Homem lacustre, jamais fora afrontado
Por tão encapeladas cataratas,
Salvo se aceito por Racine ou Bossuet.

Não se afetou. Ele, afeito a sondar
Os multifários céus, não se aterrou
Perante esses visíveis, loquazes dilúvios,

Que ainda assim fizeram sua mente férvida
Girar e silvar com oraculares
Notações do indômito, ruínas desoladas,

Até tocarem e tinirem campanários
Em um apocalipse inurbano.
O doutor usou seu lenço e suspirou.

The Doctor of Geneva

The doctor of Geneva stamped the sand
That lay impounding the Pacific swell,
Patted his stove-pipe hat and tugged his shawl.

Lacustrine man had never been assailed
By such long-rolling opulent cataracts,
Unless Racine or Bossuet held the like.

He did not quail. A man who used to plumb
The multifarious heavens felt no awe
Before these visible, voluble delugings,

Which yet found means to set his simmering mind
Spinning and hissing with oracular
Notations of the wild, the ruinous waste,

Until the steeples of his city clanked and sprang
In an unburgherly apocalypse.
The doctor used his handkerchief and sighed.

Nota

*One wants to be able to walk
By the lake at Geneva and consider logic:
To think of the logicians in their graves
And of the worlds of logic in their great tombs.
Lakes are more reasonable than oceans.*

Esthétique du Mal, Wallace Stevens

O terceiro poema seguido localizado à beira-mar, temos nestes versos – publicados pela primeira vez em 1921 – um doutor, um erudito europeu, advindo de Genebra, ou seja, a cidade de Calvino, a cidade que expulsou Rousseau, uma cidade à beira de um lago (numa região de diversos lagos), ele próprio um leitor de clássicos franceses, um bom burguês. Para Eleanor Cook, (2007, p. 45), este doutor tem uma mente ordenada, lógica, porém restrita, algo que estaria presente no uso por Stevens do verbo “impounding”, cujo elemento central “pound” traria em si a ideia que se trata de uma ação da água, e não da areia onde o doutor se encontra. Para André Luis Moraes (2012, p. 30), além da estreiteza de pensamento da personagem estar localizada mais abertamente no fato de que se trata de um “homem lacustre”, ou seja, acostumado a “águas confinadas, limitadas”, essa característica estaria também no formato de seu chapéu, a cartola (“stove-pipe hat”), que, saindo da cabeça, tem um formato longo e contínuo (Cook apenas lê nisso que a personagem tem uma opção de vestuário antiquada). Moraes relembra, nessa classificação de chapelaria, os versos da sexta parte de “Six Significant Landscapes”, em que imagens semelhantes foram postas em jogo e no qual este doutor, se possuísse uma mente mais aberta – se não se confinasse apenas a “triângulos retângulos” – provavelmente usaria um sombreiro ao invés de uma cartola:

VI

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.

VI

Racionalistas, vestindo chapéus quadrados,
Ponderam, em quartos quadrados,
Encarando o chão,
Encarando o teto.
Se confinam, eles,
A triângulos retângulos.
Caso tentassem romboides,
Cones, linhas onduladas, elipses --
Como, por exemplo, a elipse dos quartos da lua --
Racionalistas vestiriam sombreiros.

Outra relação, externa, é precisada por Eleanor Cook (2007, p. 45), e se trata do fato de que, neste poema, não temos um Hernán Cortés ou um Vasco Núñez de Balboa vislumbrando o Pacífico por seus limites orientais, como no poema “On first Lookin into Chapman’s Homer” de Keats. Incorporaremos aqui este poema, seguido por sua tradução composta por Augusto de Campos (2009):

**On First Looking into
Chapman’s Homer**

Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.

Oft of one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:

Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes

He star'd at the Pacific — and all his men
Look'd at each other with a wild surmise —
Silent, upon a peak in Darien.

**Ao Ler, Pela Primeira Vez,
o Homero de Chapman**

Vi reinos de ouro, vislumbrei na mais obscura
Face da terra impérios com diversa gente
E me acerquei também das ilhas do ocidente:
Que aos poetas brindou Apolo com brandura.

Sabia das legiões perdidas na lonjura
Dos tempos, de que outrora Homero foi regente;
Porém seu ar sereno eu o aspirei somente
Ouvindo Chapman, na versão altiva e pura:

Então me vi como quem capta o resplendor
De um novo astro no céu, em solidão tamanha
Como a do audaz Cortez, com olhos de condor,

Ante o Pacífico – seus homens numa estranha

Premonição a entreolhar-se, com temor –,
Silente, em Darién, do alto da montanha.

Temos nestes poemas também o europeu na América, frente ao Pacífico, mas o que nos pareceu importante no processo de tradução deste poema de Stevens foi a recriação, por Augusto de Campos, de “wild surmise” por “premonição... com temor”. Independentemente dos caminhos trilhados pelo poeta concreto para chegar a tal formulação, temos na tradução aqui proposta uma solução semelhante. Trata-se da recriação de “felt no awe” por “não se aterrou”. Resta aos leitores e leitoras que comparam os poemas em inglês e português a conclusão de que uma escolha restrita foi feita perante os caminhos que se reúnem na encruzilhada de possibilidades semânticas de se traduzir a multifacetada “awe”. Em inglês, essa palavra tem o significado do sentimento de respeito e estupefação que se tem quando perante algo que é ao mesmo tempo maravilhoso e, não raro, amedrontador – não surpreende que seja uma palavra constantemente presente nos enfrentamentos entre humanos e entidades nos contos de H. P. Lovecraft. Nossa opção por “aterrar” – sinônimo de “aterrorizar” – advém desta difícil escolha semântica para nominar um sentimento específico que não traz equivalente direto em língua portuguesa. Por exemplo, o mesmo ocorreu (russofobias ocidentais à parte) na opção de se traduzir o nome e alcunha atribuídos a Ива́н IV Васи́льевич – romanizado para Ivan IV Vasilyevich – de Ива́н Гро́зный, para “Ivan, o Terrível”. A palavra Гро́зный, *Grozny*, tem significado semelhante ao de “awe” e este epíteto poderia ter sido tanto traduzido por “Ivan, o Formidável” quanto pelo “Ivan, o Terrível” que empregamos. Assim, o doutor genovês “felt no awe”, potencialmente trazendo a ideia de que ele não ficou fascinado nem aterrorizado – não se moveu de forma alguma – com seu contato com os “visíveis, loquazes dilúvios”, ainda que estes tenham levado sua mente a “Girar e silvar com oraculares / Notações do indômito”.

Em termos gerais, a ideia exposta neste poema pode ser reencontrada em carta bastante posterior – escrita em 1948 – a um amigo que havia visitado a não lacustre, mas fluvial, Viena (*Letters*, p. 577):

Um homem não se incomoda com a realidade à qual está acostumado, isto é, no meio da qual nasceu. Ele pode se perturbar imensamente com a realidade em outros lugares, mas mesmo assim isso seria apenas uma questão de tempo.⁷⁸

⁷⁸ “A man is not bothered by the reality to which he is accustomed, that is to say, in the midst of which he has been born. He may be very much disturbed by reality elsewhere, but even as to that it would be only a question of time.”

O final deste poema encetou diversas interpretações conflitantes. Beverly Maeder (SERIO, 2007, p. 152) considera que estamos frente a uma das versões mais mordazes e iconoclastas de Stevens, que aqui estaria empregando “onomatopeias e dissonâncias como forma de crítica” quando escreve que os campanários “clanked and sprang / In an unburgherly apocalypse”. Já para André Luís Moraes (2012), temos entre os versos décimo e décimo quinto uma “fusão entre a paisagem do mar e a memória da paisagem urbana de Genebra” e que o verso final, por ter uma característica mais prosaica e um tanto patética (“The doctor used his handkerchief and sighed”) insinuaria autodepreciativamente “a prevalência da necessidade de submissão à ordem burguesa”. Ainda assim, apesar do protagonista ser trespassado por uma experiência sublime, “o poema sinaliza com o retorno à ordem conformadora e restritiva” e a fusão entre a identidade, força e potencialidades da imaginação só poderiam ocorrer senão de maneira fugaz. Para o autor, o preço dessa “comunhão” seria a “ruína, ainda que fantasiada, do ordenamento social burguês”. Teríamos, portanto e de maneira semelhante a outros poemas de Stevens, o tratamento de opostos sem conciliação, o espaço social (e suas regras e imposição do racional como índice do funcionamento correto e arranjado das relações sociais – o real) e as potências da imaginação⁷⁹. Por fim, para Eleanor Cook (2007, p. 45) o “unburgherly apocalypse” seria um momento em que o corpo do doutor genovês teria traído sua mente racional e ordenadora e teria respondido ao Pacífico⁸⁰ com um apo-calipse, uma re-velação ou des-coberta, repentino e imprevisível, e ele teria precisado re-cobrir seu rosto com seu lenço, “ou seja, o doutor espirrou”. Para a crítica, “um espirro francês (*éternuement*) é apocalíptico no sentido de que se aproxima da eternidade (*éternité*).”

Partindo da leitura de Cook (2007, p. 45) de que neste poema “o pentâmetro jâmbico rompe seus limites” em alguns pontos deste enredo bastante guiado por ritmo, visamos que sua recriação, aqui, se baseasse majoritariamente nos decassílabos, que somam sete dos quinze versos deste poema composto em tercetos, com alguns versos somando onze, doze e um até alcançando treze sílabas poéticas.

⁷⁹ O doutor genovês teria, ainda que de maneira breve, sonhado com “babuínos e abelheiras” e apanhado “tigres / No céu vermelho”, em sua própria “Desilusão das Dez Horas”.

⁸⁰ E é importante levarmos em consideração a relação de outro europeu ao ser confrontado com a potência do oceano: Crispin, em “The Comedian as the Letter C”.

Por fim, algumas breves notas sobre o poema recriado. Uma é o emprego da palavra “encapeladas” para “long-rolling opulent”. Assim como Stevens emprega palavras que levam mais de uma possibilidade de leitura e que traz outras palavras em si (como o “pound” de “impounding” citado acima), “encapeladas” foi utilizada de modo a significar tanto mar agitado, encrespado, como “possuidor de capelo”, o chapéu utilizado por estudantes que se graduam por universidades e também pelo reitor ou reitora que outorga graus. As “cataratas” que afrontam o doutor genovês teriam, assim, uma qualidade dual tanto de quem aprende como de alguém superior que ensina, que tem o condão de conferir títulos. Em termos do uso de som, finalmente, temos o uso bastante marcado de reiteraões sonoras em duplas de palavras (“stamped the sand”, “assailed...such”, “rolling opulent”, “visible, voluble”, “simmering mind”, “spinning and hissing”, “wild...waste”, “clanked and sprang”), bastante característico da poética do autor em *Harmonium*. No poema em português, tal uso foi recriado (em um caso, formando um trio) e temos, por exemplo, “apalpou...aprumou”, “fora afrontado”, “encapeladas cataratas”, “salvo se aceito” (cujos /s/ continuam em “Racine ou Bossuet”), “afetou...afeito...aterrou”, “visíveis, loquazes dilúvios”, “fizeram...fêrvida”, “girar e silvar”, “tocarem e tinirem”. A palavra final “suspirou” compõe uma rima inexistente com o potencial “espirrou” lido por Eleanor Cook, além de trazer os mesmos /s/ e /p/ do verbo que indica a possível esternutação genovesa do doutor.

Outra mulher em prantos

Faz jorrar toda tristeza
De teu coração azedo,
Que, em luto, não se adoça.

Dessas sombras brota veneno.
É no líquido das lágrimas
Que flores negras medram.

A causa magnífica do ser,
A imaginação, a única realidade
Neste mundo imaginado

Te abandona
Com ele por quem fantasia alguma se move;
E sentes te perfurar uma morte.

Another weeping woman

Pour the unhappiness out
From your too bitter heart,
Which grieving will not sweeten.

Poison grows in this dark.
It is in the water of tears
Its black blooms rise.

The magnificent cause of being,
The imagination, the one reality
In this imagined world

Leaves you
With him for whom no phantasy moves,
And you are pierced by a death.

Nota

Em uma breve frase, Ronald Sukenick (1967, p. 211) resumiu o aspecto semântico deste poema: “A morte reduz o poder da imaginação de modo que a mulher em luto é abandonada, sem defesa contra a tristeza, confrontando uma realidade sem sentido”. Frank Kermode, também em pinceladas brevíssimas, aponta que se trata de um poema sobre “perda” ou luto e ajunta esta personagem com a mulher retratada em “A High-Toned Old Christian Woman”, dizendo-as viúvas que teriam permitido que ambas suas imaginações “subissem ao Céu com seus maridos” e precisariam ouvir algumas verdades (1960, p. 38). Sean Pryor (2011, p. 180) o cita ao mencionar que diversos poemas de *Harmonium* (“Fabliau of Florida”, “Of the Manner of Addressing Clouds”, “Le Monocle de Mon Oncle”) trazem uma ideia de destino com imperativos comprometidos. Clamando por uma diferença, cada imperativo expressaria uma insatisfação com o estado de coisas como estão. Mas cada imperativo também traz uma ansiedade acerca da possibilidade de mudança e, portanto, acerca de uma ordem alternativa de acontecimentos. Se a terra é um lugar árido e vazio, parte dessa condição é a maneira como ela nega a possibilidade de um evento redentor. “Another Weeping Woman” seria um grande exemplo desse movimento uma vez que o sujeito poético pede para que “a mulher faça o que ela já estava fazendo, como diversas mulheres já o fizeram antes e o farão depois: ‘Pour the unhappiness out’”. Para o autor, o poema nega que esse seria o *amor fati* de Nietzsche, uma vez que nada que ela fizesse poderia adoçar suas lágrimas. Ela estaria condenada à passividade (“Leaves you”, “you are pierced”); as coisas acontecem com ela e o poema não pode ajudá-la (o mesmo ocorreria em “Le Monocle de Mon Oncle”, em que a voz se diz um “man of fortune greeting heirs; / For it has come that thus I greet the spring” e “These choirs of welcome choir for me farewell”, mas discordamos, uma vez que no “Monocle” se trata da inevitabilidade da morte, aqui de remediação da tristeza; diferentemente do que disseram Tom e Vinícius, a tristeza pode ter fim, já a morte é o fim).

Como é possível observar, este é um poema pouco explorado pela crítica, de aparente menor importância quando confrontado com outros da mesma obra: quando ele é mencionado, o é apenas pontualmente ou como exemplo de uma ideia ou exploração maiores relativas ao autor. Pareceu-nos, portanto, apropriado trazer à tona, ainda que em

termos breves, uma importante discussão tecida por Jacqueline Vaught Brogan (2007, p. 180-192) – aproveitando-nos deste poema da tristeza feminina – acerca da relação da poesia de Stevens e o aspecto feminino. Para a autora, ao longo de sua produção poética, Stevens percorre um trajeto que seria bastante traçável, que iria desde um tratamento que menospreza, subestima e restringe as mulheres até um reconhecimento, ao fim da vida, da importância do que a autora chama de “unificação do masculino e feminino” como aspectos importantes e imprescindíveis a uma poesia de qualidade (a autora compartilha da opinião de parte da crítica que tende a preferir os poemas posteriores de Stevens aos de *Harmonium*).

Brogan (2007, p. 180) inicia com uma breve introdução histórica, chamando atenção para o fato de que Stevens se encaixaria em um modo de pensar e se relacionar com a poesia que partia de um “lugar-comum tradicional” da poesia, ou seja, seguir os modos de Dante e Petrarca que costumeiramente faziam uso de uma musa (feminina) quando visavam explorar seus questionamentos mais importantes e elevados. À medida que o mundo e, especialmente, regiões bastante conservadoras dos Estados Unidos enfrentavam as tumultuosas mudanças dos valores tradicionais e religiosos do século XIX para os valores mais céticos do XX, tal gesto poético poderia trazer um aspecto familiar, uma zona de conforto estético que permitisse a produção poética, mesmo com Stevens focado em criar uma poesia moderna (um “poem of the mind in the act of finding / What will suffice”) nesses tempos conturbados e de intensa mudança.

Ainda assim, os tipos de representação feminina de Stevens, como esta mulher silenciada e esvaziada de ação de “Another Weeping Woman” ou um tipo de invocação a uma musa como ele o faz em “To the One of Fictive Music”, já era em si um gesto problemático: o mundo não apenas havia passado pela Grande Guerra como estava também testemunhando mudanças radicais nas atitudes das mulheres e nas atitudes em relação às mulheres. A virada do século viu, por exemplo, a ascensão da “nova mulher”, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Mina Loy, poeta experimental que imigrou para os Estados Unidos na década de 1910, era uma partidária do “sexo livre”, e Isadora Duncan, famosa por apresentar na mesma época um novo balé na França, dançava escandalosamente com os pés descaradamente descalços (ou “livres”). Tomadas em conjunto, pode-se dizer que essas duas mulheres incorporaram a mulher moderna, “às vezes desejada, às vezes temida”, que defendia, não raro, costumes radicalmente novos nas relações entre homens e mulheres.

Sem dúvida, continua a autora (2007, p. 181), nem todas as mulheres do início do século XX eram adeptas a essas atitudes consideradas “radicais”; no entanto, no início da década de 1920, as mulheres em vários países haviam alcançado o direito ao voto, estavam adentrando o mercado de trabalho em número recorde e, em diversos casos, estavam no controle da produção e edição literárias (como Harriet Monroe, editora da revista *Poetry* e amiga de Stevens). Essas realizações conquistaram uma renovada valorização das mulheres, de caráter bastante positivo. Ao mesmo tempo, reflete Brogan, essas mesmas mudanças despertaram profundas hostilidades e “ansiedades” em relação às mulheres, resultando numa construção de imagem feminina como seres “ameaçadores, até mesmo emasculantes”⁸¹.

Para a autora, uma das maneiras pelas quais Stevens apresentou as mulheres de “maneira redutiva pode ser encontrada no próprio silêncio de suas personagens femininas – elas raramente falam” (2007, p. 183) e isso é bastante observável neste poema, em “A High-Toned Old Christian Woman”, nos poemas de Flórida, no “Monocle”, entre outros. Isso poderia parecer inócuo – defende a autora – até nos lembrarmos que, nessa época, as mulheres estavam “exigindo e conquistando uma voz nos âmbitos pessoal, artístico, profissional e político, especialmente nos Estados Unidos”. Além de serem silenciadas, as mulheres de Stevens raramente se movem: enquanto a mulher de “Sunday Morning” senta em sua cadeira sob o sol, Crispin viaja por oceanos e continentes até conhecer sua esposa, que, adicionaríamos, é definida apenas como “duenna”, “prismy blonde” e “A blonde to tip the silver and to taste / The rapey gouts”. Mesmo em “Sunday Morning”, em que a mulher tem, sim, uma voz própria, as respostas, as soluções apresentadas naquele poema (que passam por um “ring of men”) são advindas da voz que, segundo a autora, seria masculina e provavelmente, a própria voz de Stevens (2007, p. 185).

Em *Harmonium* e em sua obras iniciais, Stevens parece constantemente menosprezar suas personagens femininas, mesmo em suas manifestações poéticas mais positivas. Ainda assim, a autora diz suspeitar (2007, p. 185-6) que isso tenha sido aprendido por um viés cultural mais estrutural contra as mulheres do momento em que Stevens começou a escrever, um viés que o levou a reprimir o que poderíamos chamar de “feminine within” – isto é, a “outra” metade de sua própria psique e voz poética – “the

⁸¹ Qualquer semelhança com os patéticos movimentos *redpill*, *incel*, entre outras inseguranças dessa fragilíssima masculinidade, não são mera coincidência, talvez apenas reiterações munidas de novas tecnologias.

duality of man, the Jungian thing, sir”, diria o soldado Joker em *Full Metal Jacket*. No plano consciente, por muitos anos Stevens esteve empenhado em criar um poeta cuja “virilidade” na poesia poderia compensar a perda da fé religiosa no mundo moderno, ao mesmo tempo em que forneceria uma defesa psicologicamente necessária contra a escalada de violência das guerras globais no começo do século. No entanto, segue Brogan, em algum momento no decorrer da Segunda Guerra Mundial, Stevens começou a questionar a eficácia das estruturas masculinas e seus modos de dominação e domínio. Conscientemente ou não, isso levou a um questionamento simultâneo de seu próprio compromisso com uma poética masculina e a uma disposição de estar aberto ao aspecto feminino de sua voz que ele havia reprimido por tanto tempo; Brogan identifica essa mudança de posicionamento abertamente declarado em um poema escrito durante a Segunda Guerra Mundial, de 1942, intitulado “Of Modern Poetry”, que se encerra com os versos

It must
Be the finding of a satisfaction, and may
Be of a man skating, a woman dancing, a woman
Combing. The poem of the act of the mind.

que, numa tradução literal, pode ser

Deve
Ser o encontrar de uma satisfação, e pode
Ser de um homem patinando, uma mulher dançando, uma mulher
Penteando. O poema do ato da mente.

além de num ensaio, escrito também durante a guerra, intitulado de “The Figure of the Youth as a Virile Poet” [A Figura do Jovem como um Poeta Viril], ao final do qual Stevens “articula um desejo de união entre as partes metafóricamente masculinas e femininas da imaginação” (2007, p. 187), marcando o momento em que o tratamento prévio negativo e depreciativo do feminino entrou em um tipo de crise sob a égide das pressões da realidade, ou da violência da guerra.

Com o passar do tempo, principalmente em seus livros lançados após a Segunda Guerra Mundial, como *Transport to Summer* de 1947 e *The Autoras of Autumn*, de três anos depois, Stevens teria começado a dar mais vez a uma voz feminina interior,

e a autora cita o poema “Angel Surrounded by Paysans” como outro marco de uma poética mais inclusiva – em detrimento de uma poética mais masculina dos livros iniciais.

Por fim, na última coleção publicada por Stevens, *The Rock*, de 1954, um ano antes de sua morte, temos “Final Soliloquy of the Interior Paramour”, que segundo Brogan (2007, p. 188-91), traz os princípios masculino e feminino totalmente integrados, e também “The World as Meditation” que, de maneira oposta a como o feminino foi suplantado intelectualmente em “Sunday Morning”, mostra a Penélope deste poema como ela própria a pensadora e criadora destes versos. Diferente da bravata masculinizante de seus poemas anteriores à Segunda Guerra, o tom de seus poemas finais “conseguiram, ou até transcenderam, uma humildade genuína” e Stevens teria se tornado totalmente aberto a um feminino interior.

Retornemos, agora, ao poema. A maior parte de seus versos irregulares (que somam de dois a doze sílabas) se mantêm regularmente marcada por três acentos primários, por vezes bastante separados, como em

/ - - / - - /
Pour the unhappiness out

ou

- - \ - / - - / - / - -
The imagination, the one reality

, e por vezes bastante concentrados, como em

- - / / - /
From your too bitter heart,

ou, mais ainda, em

- / / /
Its black blooms rise.

Essa atenção à métrica nos levou a traduzir este último exemplo, em que temos três acentos fortes seguidos, por um verso, em português, de acentuação mais concentrada, de leitura menos fluida, mais truncada, com “Que flores negras medram”.

Publicado pela primeira vez em 1921, juntamente com “The Cuban Doctor”, Eleanor Cook considerou-os dois poemas que apresentam uma crise pessoal não especificada (2007, p. 45), em posicionamento dissonante quando comparado aos autores citados no início desta Nota, que defendiam que se trata de um poema de luto, da perda de alguém, por causa do verbo “grieving”. Mas, juntamente com aqueles autores, Cook também vê que a voz poética não se compadece pela mulher, “provavelmente porque compadecimento é inútil – ou pelo menos o argumento assim o aceita”. O verso “Leaves

you”, traduzido por “Te abandona”, é central ao poema uma vez que traz uma possível ambiguidade durante a leitura. Lido como uma frase que vai só até o verbo (abandona), o motivo para viver abandona a mulher (“the magnificent cause of being, the imagination”); lido com o enjambement, “Te abandona / Com ele”, a mulher em prantos é deixada com um homem “por quem fantasia alguma se move” (COOK, 2007, p. 46). Para Cook, portanto, o homem não teria morrido e é a relação a causa do choro da mulher. Se levarmos em consideração os apontamentos feitos acima por Jacqueline Vaught Brogan (2007) e a relação quase de menosprezo que Stevens tem, nesta época, por suas personagens femininas em seus poemas, soa-nos mais provável que se trate, sim, de luto – o poema não se compadece pela mulher, nem Stevens se compadeceria frente a um relacionamento turbulento de uma personagem feminina: daí, portanto, a tradução do verso (“Which grieving will not sweeten”) por “Que em luto não se adoça”⁸².

Nesse sentido, um possível jogo de palavras que cremos ter sido lançado no poema não foi recriado na tradução. Ainda que ausente na crítica, esse menoscabo pela situação da mulher estaria impresso – como jogo sonoro – no segundo verso do poema. O “too bitter heart” da mulher deprimida poderia soar como um “two-bit of [a] heart”, em que “two-bit” é um adjetivo usado para classificar coisas sem valor, algo pelo qual não se tem respeito ou que se acha inferior. É precisamente o caso do sujeito poético com relação a esta “mulher em prantos” que, nada especial, é apenas mais uma, é apenas “outra”.

⁸² Considerou-se inicial e brevemente traduzir “sweeten” por “adocica”, mas a imediata invocação da exultante canção de Beto Barbosa instantaneamente freou esse impulso. Ou seja, é de extrema importância estar ciente de possíveis relações ou referências que uma determinada opção de tradução pode estabelecer com a língua/cultura de chegada, tanto para se criar resultados positivos como – o que seria o caso aqui – resultados que prejudicariam a leitura do poema.

Homunculus et la Belle Etoile

Junto ao mar, Biscayne, se engalana
A jovem esmeralda, estrela vespertina,
Boa luz para ébrios, poetas, viúvas,
E damas prestes a se casar.

Sob essa luz os peixes salinos
Vergam no mar como galhos de árvores,
Em todas as direções,
Para lá e para cá.

Essa luz conduz
As mentes dos ébrios, os afetos
Das viúvas e das damas trêmulas,
O movimento dos peixes.

Que agradável é a existência em que
Essa esmeralda encanta os filósofos
Até se tornarem inconscientemente dispostos
A banharem seus corações no luar vindouro,

Cientes de que podem reaver ideias
Na noite de silêncio ainda iminente,
Refletindo sobre isso ou aquilo
Antes de dormirem!

Seria melhor, letrados que são,
Que muito pensassem sob negras bainhas
De volumosos mantos,
E raspassem suas cabeças e corpos.

E pode bem ser que sua amante
Não seja uma visão, fugaz e franzina.
Ela pode ser, afinal, libertina,
Abundantemente bela, ávida,

Fecunda,
Que no estar sob as estrelas, na costa,
O mais íntimo bem de sua busca
Surgiria da mais simples fala.

É uma boa luz, portanto, para quem
Conhece o Platão último,
Tranquilizando com esta joia
As tormentas da confusão.

Homunculus et la Belle Etoile

In the sea, Biscayne, there prinks
The young emerald, evening star,
Good light for drunkards, poets, widows,
And ladies soon to be married.

By this light the salty fishes
Arch in the sea like tree-branches,
Going in many directions
Up and down.

This light conducts
The thoughts of drunkards, the feelings
Of widows and trembling ladies,
The movements of fishes.

How pleasant an existence it is
That this emerald charms philosophers,
Until they become thoughtlessly willing
To bathe their hearts in later moonlight,

Knowing that they can bring back thought
In the night that is still to be silent,
Reflecting this thing and that,
Before they sleep!

It is better that, as scholars,
They should think hard in the dark cuffs
Of voluminous cloaks,
And shave their heads and bodies.

It might well be that their mistress
Is no gaunt fugitive phantom.
She might, after all, be a wanton,
Abundantly beautiful, eager,

Fecund,
From whose being by starlight, on sea-coast,
The innermost good of their seeking
Might come in the simplest of speech.

It is a good light, then, for those
That know the ultimate Plato,
Tranquillizing with this jewel
The torments of confusion.

Nota

Mais um poema com título em francês, assim como “Le Monocle de Mon Oncle” e “Cy Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges” e o quarto poema numa quase sequência de poemas à beira-mar (o anterior, “Another Weeping Woman”, se intromete nesse encadeamento), característica que virá a incluir o poema seguinte, “The Comedian as the Letter C”. Eleanor Cook (1988, p. 67) relaciona este poema ao “Le Monocle de Mon Oncle” por serem ambos poemas sobre Vênus – este parece tentar reabilitar a imagem da Vênus-amante-Héspero que o “Monocle” desfez – e pela relação etimológica entre *oncle-uncle* e *homunculus*, do latim *avunculus*, “tio materno”, literalmente “pequeno avô” (*avus + unculus*). O “homunculus”, continua Cook, é mais uma das figuras masculinas que contém o som da letra C que posam de *persona* para o próprio Stevens (Peter Quince, Crispin, Mon Oncle). A estrutura do primeiro verso, parece-nos, também estabelece relação com outro poema que se passa à beira-mar, publicado dois anos depois deste, em 1921, “Hibiscus on the Sleeping Shores”, no qual a imaginação também tem papel preponderante:

Homunculus et la Belle Etoile

In the sea, Biscayne, there prinks

Hibiscus on the Sleeping Shores

I say now, Fernando, that on that day

A relação com o amor e com a imaginação neste poema advém da fala de abertura do quinto ato de *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, dita por Teseu. Ei-la, ao lado da tradução de Carlos Alberto Nunes (1999):

William Shakespeare	Carlos Alberto Nunes
<p>Theseus. More strange than true: I never may believe These antique fables, nor these fairy toys. Lovers and madmen have such seething brains, Such shaping fantasies, that apprehend More than cool reason ever comprehends. The lunatic, the lover and the poet Are of imagination all compact: One sees more devils than vast hell can hold, That is, the madman: the lover, all as frantic, Sees Helen's beauty in a brow of Egypt: The poet's eye, in fine frenzy rolling, Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; And as imagination bodies forth</p>	<p>Teseu – Mais estranha Do que veraz, decerto. É-me impossível Acreditar em fábulas antigas E em histórias de fadas. Os amantes E os loucos são de cérebro tão quente, Neles a fantasia é tão criadora, Que enxergam o que o frio entendimento Jamais pode entender. O namorado, o lunático e o poeta são compostos só de imaginação. Um vê demônios em muito maior número de quantos comportar pode a vastidão do inferno: tal é o caso do louco. O namorado não menos transtornado do que aquele,</p>

The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination,
That if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy;
Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear!

enxerga a linda Helena em rosto egípcio.
O olho do poeta, num delírio excelso,
Passa da terra ao céu, do céu à terra,
E como a fantasia dá relevo
A coisas até então desconhecidas,
A pena do poeta lhes dá forma,
E a essa coisa nenhuma aérea e vácuo
Empresta nome e fixa lugar certo.
É a imaginação tão caprichosa,
Que para qualquer mostra de alegria
Logo uma causa inventa de alegria;
E se medo lhe vem da noite em curso,
Transforma um galho à-toa em feroz urso.

A imaginação, em Shakespeare, e Vênus (“The young emerald, evening star”) em Stevens, presidem sobre os amantes, os poetas e ébrios (que é a versão de Stevens para os “lunáticos” de Shakespeare). Enquanto essa relação é precisada por Eleanor Cook (1988, p. 67-8), passou despercebido à crítica o eco da mesma fala de Teseu no final de “The at the Palaz of Hoon”, no qual o “More strange and more true” é reaproveitado como “And there I found myself more truly and more strange”⁸³. O *Sonho de uma Noite de Verão* retornará também no título de “Peter Quince at the Clavier”.

Ainda tratando de relações com outros poemas de *Harmonium*, é mais um poema que trata do estado da Flórida, uma vez que a Baía Biscayne – na verdade uma laguna – se localiza na região sul do estado, em sua costa leste, adjacente à cidade de Miami. Sendo assim, é curioso observar como este poema apresenta uma leitura bastante diferente (“wanton”, “Fecund”) da Vênus de “O Florida, Venereal Soil”. Por fim, Eleanor Cook (1988, p. 68) relaciona também a “estrela” que “prinks” – traduzido aqui por “se engalana”, as duas palavras de uso pouco comum – com o “princox” de “Banal Sojourn”, escrito no mesmo ano.

Neste poema que emprega quartetos – pouco comum a Stevens que, em sua carreira, preferirá tercetos – bastante erráticos se formos pensar em termos de padrão métrico, o próprio Stevens apontou que se trata da ideia de que “há um centro para cada estado de confusão” e esses estados teriam sido descritos nos versos iniciais do poema. “Parece”, conclui o poeta, “um poema inicial de ordem” (*Letters*, p. 306).

Em termos da tradução, parece-nos que o momento que mais se sobressai é a antepenúltima estrofe, em que temos a única e forte rima entre “wanton” e “phantom”, resolvida com “libertina” e “franzina”, palavra que traduz diretamente “gaunt”. O fugaz fantasma tornou-se, aqui, “visão”, carregando a ideia de que se trata de algo que se vê

⁸³ Para a tradução e Nota a “Tea at the Palaz of Hoon”, ver página 273.

mas não se pode tocar (assim como um fantasma), mas trazendo o substantivo para uma palavra mais curta e no feminino, possibilitando assim a rima entre “libertina” e “franzina”. Essa palavra, por fim, tem sua imagem logo contrastada, dois versos depois, em “Abundantly”, traduzida diretamente para “Abundantemente”.

The Comedian as the Letter C

...

Neste ponto, na ordenação do livro, constaria o poema “The Comedian as the Letter C”, a viagem de Crispin desde a França, passando pela América Central até às Carolinas, nos Estados Unidos. Este poema, sua tradução e comentário se encontram no terceiro capítulo desta Tese. Enquanto isso, algumas citações em preparação ao poema:

*Besides being speech and paint, the poems are music.
Wallace Stevens is as susceptible to sound as objects
were to Midas' golden touch.*

Marianne Moore

*Our ideas do not innervate our motor centers directly,
but only after first arousing the mental sound of the
words.*

William James

*Why has not the critical response to Stevens put sound
at the center of discussion?*

Alan Filreis

*Miss Bishop was more interested in Stevens' music
than his philosophy, and she became most animated in
discussing poems that bordered on inspired nonsense
verse, where meaning was secondary to sound. She not
only felt uncomfortable analyzing Stevens' ideas, she
didn't even enjoy his more abstract works. Paging
through Stevens' Collected Poems one afternoon,
trying to figure out the next week's reading list, she
claimed she wouldn't assign us a long speculative
poem, "The Comedian as the Letter C", because she
couldn't stand to read it another time.*

Dana Gioia, In: Conversas com Elizabeth Bishop
(MONTEIRO, 2013)

*It may be a little difficult to translate "The Comedian as
the Letter C".*

Wallace Stevens, em carta
a seu tradutor do italiano

Da Desgraça de Don Joost

Encerrei meu combate contra o sol;
 E meu corpo, o velho animal,
 Nada mais sabe.

As fortes estações procriaram e mataram
 E foram elas próprias os numes
 De seus fins;

Ah, mas o próprio cerne da tempestade
 De sol e escravos, procriação e morte,
 O velho animal,

Sentidos e sentimento, o próprio som
 E visão, e o todo da tempestade
 Nada mais sabe.

From the Misery of Don Joost

I have finished my combat with the sun;
 And my body, the old animal,
 Knows nothing more.

The powerful seasons bred and killed,
 And were themselves the genii
 Of their own ends.

Oh, but the very self of the storm
 Of sun and slaves, breeding and death,
 The old animal,

The senses and feeling, the very sound
 And sight, and all there was of the storm,
 Knows nothing more.

Nota

*It took all day to quieten the sky
And then to refill its emptiness again,*

Wallace Stevens

*This is the mythology of modern death
And these, in their mufflings, monsters of elegy,
Of their own marvel made, of pity made,*

*Compounded and compounded, life by life,
These are death's own supremest images,
The pure perfections of parental space*

Wallace Stevens

*Seasons don't fear the reaper
Nor do the wind, the sun or the rain
We can be like they are*

(Don't Fear) The Reaper, Blue Öyster Cult

Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, O bête

Stephan Mallaarmé

Talvez de maneira irônica, talvez apenas seguindo sua maneira insípida de comentar seus próprios poemas, Wallace Stevens, em carta a Hi Simmons, definiu o Don Joost deste poema como um “Don Quixote jovial. Ele é uma figura arbitrária” (*Letters*, p. 464). Essa relação com a personagem de Cervantes não é tão difícil de ser lida no poema. Temos “Don”, um título de respeito, talvez de alguma nobreza, compartilhado pelas duas personagens; a palavra “Joost” pode remeter sonoramente à palavra “joust”, a “justa”, torneio medieval em que dois cavaleiros combatiam armados de lanças; temos a própria palavra “combat” que poderia referenciar o “fierce and unequal combat” que Don Quixote travou com os moinhos de vento – este último elemento precisado por Eleanor Cook (2007, p. 51) a partir da tradução de Edith Grossman da obra do autor espanhol. Mas como este poderia ser um Quixote “jovial”? Seu corpo é um “velho animal”, o poema trata de envelhecimento, de morte, compartilhando esse tema com “Le Monocle de Mon Oncle”. A passagem do tempo é medida a partir da passagem das estações e a passagem da personagem pelas estações é comparada a uma tempestade que está arrefecendo,

fenecendo. Talvez a classificação de “jovial” seja etimológica e Don Joost seja um Don Quixote com alguns aspectos de Jove – Júpiter, literalmente “pai do céu” –, e daí adviriam a tempestade, a representação velha, o Sol, o poder de (pro)criar e matar, a palavra “genii”, dado que um *genius* é, na Roma Antiga, um espírito guardião designado a uma pessoa no seu nascimento, uma deidade tutelar. Não nos pareceria se tratar da outra acepção de “jovial”, uma pessoa bem humorada e alegre, como o eram considerados aqueles que nasciam sob a influência astrológica do planeta Júpiter – aqui temos a “misery” de Don Joost, traduzida como “desgraça”, mesma palavra usada para traduzir a “misery in the sound of the wind” (“desgraça no ruído do vento”) de “The Snow Man”. Talvez a personagem tenha sido “jovial” antes de seu corpo se tornar um “velho animal”. Isso tudo, claro, são meras especulações que se fizeram não a partir de algum elemento incrustado no poema, mas advindas de um paratexto privado – a correspondência de Stevens. É possível que essa discussão se preste mais para tentar entender o modo como Stevens tratava de seus poemas com terceiros do que efetivamente deste poema em si.

O que temos, afinal, é uma personagem que envelhece, que confronta a morte, e Jahan Ramazani (1991) vê nele um exemplo de como Stevens usa o gênero da elegia (ou anti-elegia). Para o autor, Stevens nos fornece um contexto de como interpretar seus poemas elegíacos em sua prosa posterior (como em *The Necessary Angel*, de 1951). Stevens indica que sua sensibilidade elegíaca seria uma resposta a duas realidades do século XX: a imaginação moderna, sugere o poeta, compensaria o desaparecimento dos deuses e a perda de uma realidade não violenta. Com a ausência dos deuses, cada poema seria uma elegia, uma tentativa de preencher o vazio deixado pela morte coletiva das divindades. Para Ramazani (1991, p. 568), a estrutura básica da elegia seria precisamente essa substituição – visando uma consolação – de um objeto estético pelo que foi perdido. Stevens trabalharia implicitamente com a ideia de que o trabalho do artista moderno é fundamentalmente elegíaco: “em uma época na qual a descrença é tão profundamente prevalente (...) a poesia e a pintura, e as artes em geral, são, em sua medida, uma compensação para o que foi perdido” (STEVENS, 1951, p. 171).

Neste poema – que ele considera um “monólogo dramático” –, para Ramazani (1991, p. 578), o que estaria em jogo seria o emprego de um tema elegíaco comum em que se contrasta o caráter implacável de ciclicidade da natureza com a finitude humana. Para o crítico, o sujeito do poema começa fazendo “uma avaliação destemida de seu declínio e uma apreciação resoluta da indiferença das estações”; Don Joost personificaria as estações como agentes de destruição e renovação, sempre buscando

objetivos inescrutáveis, enquanto a busca de Don Joost viria a desaparecer para sempre. Mas, tendo percebido que ele foi alienado das “intenções” do mundo natural (jogando com a falácia patética), o sujeito do poema de repente cria uma reversão, como se a própria ideia do mundo continuar sem sua existência, indiferente, fosse insuportável:

Oh, but the very self of the storm
Of sun and slaves, breeding and death,
The old animal,

The senses and feeling, the very sound
And sight, and all there was of the storm,
Knows nothing more.

Enquanto na primeira parte do poema Stevens se refreou de empregar a falácia patética, ela aqui inunda o poema, e o sujeito agora entra no lugar dos “genii” como princípio animador do mundo; não mais ele próprio algo supérfluo, ele insiste que sem ele, a natureza será diferente (uma natureza que agora inclui escravos). O sujeito do verso “Knows nothing more” era, no início, “my body”; sua repetição ao final, pontua Ramazani (1991, p. 579), tem como sujeito todo o mundo natural. Stevens reverteria aqui, para o crítico, os posicionamentos que tomou em outros poemas, (diríamos, como “Sunday Morning” e “Nuances of a Theme by Williams”) e estaria assumindo uma posição afeita ao solipsismo de “Tea at the Palaz of Hoon”. Trabalhar com posições díspares e opostas não é algo inaudito ou incomum em Stevens (principalmente em sua poesia inicial) e enquanto já vimos e veremos o poeta se alinhando com os posicionamentos afeitos ao do mestre Alberto Caieiro, aqui ele reverte sua posição e compõe uma oposição ao

Quando vier a primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

do heterônimo pessoano.

É curioso observar, em breve nota, como a segunda e terceira estrofes deste poema – publicado pela primeira vez em 1921 – trazem a mesma ideia de como a natureza engendra ao mesmo tempo a ideia e potencialidade de criação e destruição, vida e morte

(“bred and killed”, “sun and slaves, breeding and death”) de um dos poemas mais famosos poemas da Dinastia Tang, escrito por Meng Haoran (689-740):

春晓

(primavera + manhã)

春眠不觉晓，
处处闻啼鸟。
夜来风雨声，
花落知多少。

chūn mián bù jué xiǎo ,
chù chù wén tí niǎo .
yè lái fēng yǔ shēng ,
huā luò zhī duō shǎo .

Uma tradução poderia ser:

Manhã de primavera

Preguiçosa manhã de primavera...
Em torno o trilo de aves prolifera.
Na noite vieram ventos, tempestade,
Quantas flores tiradas de suas heras?

Retornando ao poema de Stevens, alguns aspectos de sua feitura se mostraram imprescindíveis à sua recriação. Um deles é respeitar e recriar as repetições presentes no poema, uma característica muito cara às elegias. Ainda que o poema seja na primeira pessoa – e não dirigido a alguém ou a uma divindade, como costumam ser as elegias – parece-nos que as repetições (“the old animal”, “Knows nothing more”, “the very s-”) se prestaram a reencenar esse gênero poético, e no poema em português elas foram recriadas como tal. Outro elemento está no tamanho dos versos. O poema é composto por quatro tercetos, todos de tamanho decrescente se considerarmos o número de sílabas dos versos em cada terceto. Assim, a primeira estrofe se inicia com um verso de dez sílabas, seguido por um de nove sílabas e se encerra em um de quatro sílabas. Na segunda, temos, em ordem, versos de nove, oito e quatro sílabas. Essa pequena regra se repete no restante das estrofes e parece-nos que tal escolha foi feita de maneira a reencenar o aspecto semântico trabalhado nos versos (afinal, em poesia, forma e conteúdo são indissociáveis). Temos de um lado o elemento cíclico da natureza – o sol, as estações – que estão na reincidência, na reiteração, no constante recomeço de uma nova estrofe. Assim como as quatro estações se repetem a cada ciclo, temos quatro estrofes que se repetem sempre que lemos o poema. Individualmente, no entanto, o tamanho decrescente de cada estrofe nos remete à vida do indivíduo dentro desses ciclos, que inevitavelmente definha, fenece, morre (mas os ciclos continuam). A tradução, portanto, trouxe esse

elemento sempre decrescente dos versos dentro de cada estrofe. A contagem silábica, nos dois poemas, resultou conforme a tabela abaixo:

From the Mysery of Don Joost	Da Desgraça de Don Joost
10	10
9	8
4	4
9	12
8	9
4	3
9	11
8	10
5	5
10	11
9	10
4	4

Temos, portanto, nos dois poemas a ideia cíclica da natureza e a ideia linear, de envelhecimento (redução) e de finitude da vida do indivíduo engastadas na forma.

Ó Flórida, Solo Venéreo

Algumas coisas por si próprias,
 Convolvulus e coral,
 Abutres e musgo-vivo,
 Tiestas dos ilhéus,
 Algumas coisas por si próprias,
 Flórida, solo venéreo,
 Desvela ao amante.

A temível mescla deste mundo,
 O cubano, Polodowsky,
 As mulheres mexicanas,
 O coveiro negro
 Matando o tempo entre cadáveres
 Caçando crustáceos...
 Virgem de torpes partos,

Veloz pelas noites,
 Nas varandas de Key West,
 Atrás das buganvílias,
 Após o sono das violas,
 Lasciva como o vento,
 Vens atormentando,
 Insaciável,

Podendo sentar-te,
 Sábia do sombrio,
 Apartada sobre o mar,
 Portando uma clara tiara
 Vermelha e azul e vermelha,
 Cintilante, silente, a sós,
 Na altiva sombra-mar.

Signora, signora, sombra,
 Pendendo num vestido índigo
 E em constelações encobertas,
 Oculta-te ou desvela
 O mínimo ao amante ---
 A mão que traz fruto de grossas folhas,
 A flor pungente contra sua penumbra.

O Florida, Venereal Soil

A few things for themselves,
 Convolvulus and coral,
 Buzzards and live-moss,
 Tiestas from the keys,
 A few things for themselves,
 Florida, venereal soil,
 Disclose to the lover.

The dreadful sundry of this world,
 The Cuban, Polodowsky,
 The Mexican women,
 The negro undertaker
 Killing the time between corpses
 Fishing for crayfish...
 Virgin of boorish births,

Swiftly in the nights,
 In the porches of Key West,
 Behind the bougainvilleas,
 After the guitar is asleep,
 Lasciviously as the wind,
 You come tormenting,
 Insatiable,

When you might sit,
 A scholar of darkness,
 Sequestered over the sea,
 Wearing a clear tiara
 Of red and blue and red,
 Sparkling, solitary, still,
 In the high sea-shadow.

Donna, donna, dark,
 Stooping in indigo gown
 And cloudy constellations,
 Conceal yourself or disclose
 Fewest things to the lover ---
 A hand that bears a thick-leaved fruit,
 A pungent bloom against your shade.

Nota

O “Venereal” do título não se presta a trazer à mente de quem se confronta com este poema as *venereal diseases* – doenças venéreas – mas apenas a ideia de “relativo a Vênus” e visa trabalhar tanto o aspecto de “deusa da beleza” quanto de “deusa do amor/sexo”. Temos aqui a mais bem desenvolvida e detalhada invocação da musa da Flórida de Stevens. Para Mark Scroggins (MACLEOD, 2017, p. 41) Essa musa-Vênus é uma “virgin of boorish births” – traduzido aqui como “virgem de torpes partos” trocando a reiteração de /b/, /r/ e /ə/ por fortes /p/ e /t/ –, composta tanto por belezas florescentes quanto pela “temível mescla desse mundo” – a partir da “dreadful sundry of this world” – uma força de atração irresistível, sombria e sensual (afinal, “venérea”). Neste poema, o poeta – o amante relutante da terra da Flórida – sente ao mesmo tempo deslumbre e repulsa, e roga a esta imparável força de fecundidade que se esconda, que se oculte ou que desvele o mínimo ao amante (“Conceal yourself or disclose / Fewest things to the lover”) – a voz quer ao mesmo tempo que sua Vênus seja pudica e provocativa. Concordando, mais adiante, com a leitura mais biográfica dos poemas de Flórida proposta pelo crítico James Longenbach, o autor expõe que os poemas de Stevens que tratam deste estado constroem uma imagem dupla, tanto de paraíso terreno quanto de ilusão perigosa: é paradisíaco por seu calor sensual, suas cores fascinantes e sua fecundidade extraordinária; é ilusório pois, na vida prática de Stevens, sua família, sua casa, sua carreira estavam em outro lugar, nos frios invernos do nordeste estadunidense com suas estações bem demarcadas.

“Quando o Stevens de *Harmonium* tenta se imaginar um partícipe da sensualidade tropical, algo ou alguém se interpõe no caminho”, nos lembra Stephen Burt (MACLEOD, 2017, p. 317). O que se interpola entre o amante e sua musa, neste caso, é o todo da segunda estrofe, que afixaremos abaixo. Não é necessário invocar uma sensibilidade dos dias de hoje para notar quanto é problemática essa enumeração xenófoba e racializada que, sem dúvida, em 1922, ano de sua primeira publicação, também soaria descabida.

The dreadful sundry of this world,
The Cuban, Polodowsky,
The Mexican women,
The negro undertaker
Killing the time between corpses

A temível mescla deste mundo,
O cubano, Polodowsky,
As mulheres mexicanas,
O coveiro negro
Matando o tempo entre cadáveres

Fishing for crayfish...
Virgin of boorish births

Caçando crustáceos...
Virgem de torpes partos,

Contrariamente, temos que a voz do poema é uma figura, como diria Rachel Galvin (MACLEOD, 2017, p. 287-8), “sem demarcação racial, putativamente branca” que “emerge no meio da representação da alteridade”. A voz, segue a autora, implora ao princípio feminino lascivo, a Flórida, uma mulher não branca – “Donna, donna, dark” – que ela o inspire por meio da revelação da “temível mescla” de corpos marcados racial e nacionalmente em sua paisagem. “Sundry”, continua Galvin, indica itens que “não são importantes o suficiente para serem mencionados individualmente” e, em conformidade com essa posição, o poema enumera “tipos” de pessoas, fundindo nacionalidade e raça, associando-os todos a um submundo, à paixão, à sensualidade. Na lógica que estaria sendo exposta no poema, a branquitude seria o reverso disso, um sinônimo de comedimento e racionalidade. Assim, o poema (não apenas este) cria e está baseado sobre uma lógica estrutural opressiva que relega o não-branco, o não-estadunidense – enfim, o não-WASP⁸⁴ – a um papel (quase violentamente) rebaixado de um Outro.

Um elemento formal importante para este poema foi precisado por Eleanor Cook (2007, p. 52), que mencionou a diferença métrica entre o desenvolvimento inteiro do poema – baseado, em sua maioria, em versos de dois ou três pés métricos – e os dois versos finais, tetrâmetros, causando em efeito mais alongado, delongado, que seria mais apropriado a uma Vênus mais sutilmente sedutora. Essa diferenciação se fez notar na recriação do poema em português, na qual pode-se observar que os dois últimos versos são os únicos decassílabos do poema.

Mais pontualmente, temos o uso de “*Convolvulus*” em ambos os poemas, dado que se trata da nomenclatura taxonômica da família *Convolvulaceae*, plantas de distribuição quase mundial, não sendo presente apenas nas seções mais à norte e no extremo sul da América (além da Antártida). Cook (2007, p. 52) sugere um “leve eco acústico com ‘vulva’”⁸⁵, do qual sugeriríamos a retirada do adjetivo “leve”; ademais, outro jogo venéreo/sexual nesta palavra advém de sua origem etimológica, uma vez que a latina *convolvere* significa *entrelaçar, entrecruzar*. A recriação do poema também tentou manter ou criar jogos sonoros afeitos à poética de Stevens. Assim, se em inglês temos

⁸⁴ Ou seja, branco, anglo-saxão e protestante.

⁸⁵ “(...) faint acoustic echo of ‘vulva’”.

“Killing the time between corpses / Fishing for crayfish...” em português uma forte aliteração em /k/ e /t/ acabou por marcar essa passagem: “Matando o tempo entre cadáveres / Caçando crustáceos...”. Temos o emprego do mais genérico “crustáceos” para designar um animal específico, o lagostim (*crayfish*) causando assim uma cadeia aliterativa. Essa sequência de três palavras iniciadas pelo mesmo fonema pode ser observada neste mesmo poema, na abertura da última estrofe, em “Donna, donna, dark”. Ainda que Cook (2007, p. 52) veja nisso a forma feminina do espanhol “Don” (como em “From the Misery of Don Joost”), cremos se tratar do substantivo italiano para “mulher”. Como não conseguimos recriar a aliteração usando esse elemento – “donna” – ele foi substituído por outra palavra italiana – denotando mais respeito que simplesmente “mulher” – a saber “Signora”. Assim, os /d/ de “Donna, donna, dark” foram convertidos nas sibilantes /s/ de “Signora, signora, sombra”⁸⁶. Outra repetição sonora em que as três palavras de um verso se iniciam com o mesmo som pode ser encontrada em “Sparkling, solitary, still”, que teve sua ordenação alterada e resultou em “Cintilante, silente, a sós”; “solitary” não foi traduzida por “solitário” para que o verso não resultasse num decassílabo, conforme exposto acima. A terceira estrofe, por fim, viu a introdução de um elemento sonoro que a percorre inteira: trata-se da repetição do fonema /v/ desde a inicial “Velozes” até a final “insaciável”, passando por “varandas”, “lasciva”, “vento” e “vens”, participando, nos versos terceiro e quarto, da leve rima (introduzida) formada entre “buganvílias” e “violas”.

⁸⁶ A opção por “sombra” para “dark” também é corroborada pela estrofe anterior, em que “A scholar of darkness” foi traduzida por “Sábia do *sombrio*” (grifos nossos), mantendo a relação entre as duas palavras.

Último Olhar aos Lilases

Com que intento, na viela dos lilases,
Ó escala, esfregas tuas nádegas
E falas à divina ingênua, tua consorte,
Que esta flor é a flor de sabão
E esta fragrância a fragrância de vegetal?

Crês que ela se importa sequer um triz,
Neste ar de himeneu, com o que for
Que se case com sua inocência
Para que sua nudeza se avizinhe –
Ou que se refreará com palavras lúbricas?

Tolo truão! Pois olha a lavanda,
Olha uma última e olha lá com delonga
E bem diz como é que não vês
Nada além de lixo e que não maisavas
O corpo dela em tremor no Floreal

À noite fria e sua fantástica estrela,
Primo mancebo e empáfio modelo,
De rijas botas, arrogantemente viril,
Patrono e retrato do áureo Don John,
Que irá abraçá-la antes de vir o verão.

Last Look at the Lilacs

To what good, in the alleys of the lilacs,
O caliper, do you scratch your buttocks
And tell the divine ingenue, your companion,
That this bloom is the bloom of soap
And this fragrance the fragrance of vegetal?

Do you suppose that she cares a tick,
In this hymeneal air, what it is
That marries her innocence thus,
So that her nakedness is near,
Or that she will pause at scurrilous words?

Poor buffo! Look at the lavender
And look your last and look still steadily,
And say how it comes that you see
Nothing but trash and that you no longer feel
Her body quivering in the Floréal

Toward the cool night and its fantastic star,
Prime paramour and belted paragon,
Well-booted, rugged, arrogantly male,
Patron and imager of the gold Don John,
Who will embrace her before summer comes.

Nota

Poema datado de 1923, ou seja, do mesmo ano da publicação do livro, traz um empenho de composição semelhante ao empreendido por Stevens em “The Comedian as the Letter C”, ou seja, parte dos usos de uma letra e seus efeitos. Eleanor Cook (2007, p. 52) considera que Stevens não parece à vontade neste poema, denominando seus efeitos de tensos ou esforçados demais enquanto Robert Buttel traça uma relação entre esse poema e “The Plot Against the Giant” pela relação entre o masculino maçante e o feminino agradável e prazeroso. Nesse poema um tanto cômico-irônico, Stevens retira os lilases do ambiente emersoniano e whitmaniano e reposiciona-os, a partir da exclusão de uma letra, dos “valleys” para as “alleys” que cheiram a sabão comercial, quebrando um fazer romântico baseado em uma beleza harmoniosa interligada a um universo orgânico.

O título e sua forte aliteração em /l/ já de início indicam que a leitura será de certa maneira guiada por esse fonema, aspecto que foi levado em consideração na tradução. Assim temos a marcada presença dessa letra ao longo de todo o poema, como em “alleys of the lilacs / O caliper”, a repetição de “bloom”, na forte “scurrilous”, “Floréal” e de modo mais intenso em “Look at the lavender / And look your last and look still steadily”, para citar apenas algumas ocorrências.

O poema é ademais amarrado por outros referenciais e referências internas e externas. Assim, o “Floréal” não apenas situa o poema na primavera (trata-se da denominação do calendário da Revolução Francesa para o mês entre 20 de abril e 19 de maio do calendário gregoriano), mas faz ressoar a “Flórida” – de certa forma uma personagem/localização bastante presente nos poemas de amor/eróticos do autor nesse livro – e também as flores, não só de lilás e lavanda, mas as mencionadas, mais acima, como “bloom”. A divina “ingenue” é referenciada mais abaixo, não mais em francês, mas em inglês, em “innocence”. A “fantastic star”, segundo Cook (2007, p. 53), é o planeta Vênus, representante de uma divindade recorrente no livro e, igualmente, trazendo uma ligação com o poema que o antecede, “O Florida, Venereal Soil”. No fim, Stevens cita Don John, o vilão da peça *Much Ado About Nothing*, de William Shakespeare, uma personagem que não consegue medir sua própria tristeza (“There is no *measure* in the occasion that / breeds; therefore the sadness is without limit”, grifos nossos para destacar uma possível relação com “caliper”) e, que, sabendo-se vilão, não quer ser mudado nem

quer esconder seu ser (“seek not to alter me” e “I cannot hide what I am”, todas as citações retiradas de *Much Ado About Nothing*, Ato I, Cena 3).

Há ainda, segundo a leitura de James Rother (1974), um outro emaranhado de relações internas, centradas na palavra “caliper” (trata-se do instrumento de medição chamado em português de paquímetro). Apesar de não aparecer grafada com maiúscula, entende-se que “caliper” referencia uma pessoa, o que é indicado pelo vocativo “O”, primeira palavra do segundo verso. Rother propõe que, ao se abrir um bom dicionário de língua inglesa, algumas das palavras que circundam “caliper” também estariam presentes no poema, mas de forma indireta. Assim, encontraríamos o verbete pare “Callippus”, astrônomo grego, contemporânea de Platão e Aristóteles, criador de outro sistema para medir os ciclos lunares (o ciclo calíptico em oposição ao ciclo metônico), o que teria levado à “cool night and its fantastic star”. Encontraríamos também o verbo “to caligate”, uma palavra de uso antigo que significa “vestir um *caligae* ou botas militares” (*caliga* é uma botina militar romana), que levaria ao verso “Well-booted, rugged, arrogantly male”.



A *Vênus Calipígia*, no Museu arqueológico Nacional de Nápoles.

Por fim e, em nossa opinião, a leitura mais provável e que de certa forma avalizaria as outras (ainda achamos que a primeira referência apontada por Rother, do grego Callippus, seja a que menos se sustenta) é a do verbete “callipygian”. Essa palavra, presente também no português como “calipígia”, advém do grego e latim, e carrega o significado de “de belas nádegas”. Seu uso mais comum se dá para a denominação de uma estátua de Vênus (que, diferentemente de Eleanor Cook, Rother identifica como sendo a “divine ingenue”) que, levantando seu peplo, vira a cabeça e olha para trás, por cima dos ombros, para suas próprias nádegas. Ora, no poema de Stevens, no próprio verso de “caliper”, lemos “do you scratch your

buttocks”, o que parece uma referência bastante direta. Rother ainda aponta que duas palavras empregadas bastante próximas no poema, “paramour” e “paragon” também têm uma proximidade destacada em dicionários, apesar de soarem tão só como usos costumeiros de paronomásia em Stevens. Esse jogo a partir de dicionários (item essencial

para a leitura de Stevens) soa como um método afeito ao dadaísmo (Rother, no entanto, lê o poema como *nonsense*) e é possível que seja: como já apontado, Stevens era próximo a alguns nomes do dadaísmo nova-iorquino e havia escrito, no ano anterior, um poema com um sabor distintamente sitwelliano, “Bantams in Pine-Woods”.

A tradução tentou manter as aliterações em /l/, ainda que com alguns desvios, como pode ser observado no uso de outra soante lateral, o /λ/ de “olhar”, empregado tanto no título quanto nos primeiros versos da terceira estrofe. A manutenção da forte aliteração em /l/ desses dois versos resultou na adição da palavra “lá” – que de certo modo cabe no que está sendo exposto – fazendo com que nesses versos se leia “Tolo truão! Pois **olha** a lavanda, / **Olha** uma última e **olha lá** com delonga”.

Um verso destacadamente difícil de ser traduzido é o segundo da última estrofe, “Prime paramour and belted paragon”. Temos aqui forte presença de plosivas, com a mais intensa repetição de /p/, mas também /b/, /t/ e /g/, intercaladas com as soantes nasais /m/ e /n/ e a vibrante /r/, levando a um verso extremamente hermético em termos sonoros. Quanto ao significado, temos, antes de tudo, os substantivos: “paramour” é um amante, não raro um amante ilícito; “paragon” é modelo, ou alguém de méritos excepcionais. Estes são acompanhados de um adjetivo cada. “Prime” aqui é alguém de grande importância ou relevância (podendo significar, como substantivo, o auge da masculinidade ou feminilidade); já “belted” significa, imediatamente, alguém portando um cinto ou também que leva um cinto ou cinturão como sinal de distinção. Para a tradução, tentamos manter a ideia de excepcionalidade, primazia e, como logo abaixo temos a menção ao vilão Don John, também de algum orgulho/vaidade dessa condição de altivez. O verso em português consta como “Primo mancebo e empáfio modelo”. Mantiveram-se aqui as mais fortes repetições de /p/ (nas tônicas de “primo” e “empáfio”) e /m/ (iniciando os substantivos e também no primeiro adjetivo), mas com a intromissão de fricativas /s/ e /f/. Ainda assim, o verso resultante em português também chama a atenção por sua sonoridade de certo modo hermética.

As quatro estrofes de Stevens trazem versos livres que variam de 8 a 12 sílabas poéticas (apenas um verso alcança as 12 sílabas). Já na tradução, a variação foi um pouco maior, com versos somando de 8 a 13 sílabas, mas com maior incidência de versos mais compridos.

A tradução se deu antes de se tomar conhecimento do texto de James Rother e, portanto, a escolha pela palavra “escala” para “caliper” já havia sido feita. Ela havia sido tomada de modo a juntar dois aspectos: de um lado a palavra escolhida deveria

designar um instrumento, preferencialmente de mensuração, ressaltando assim o caráter de racionalidade e proporcionalidade a que o paquímetro remete e, de outro, trazer ao menos um /l/. A palavra *escala*, de alguma forma, atende às duas classificações. Após incluir a referência a “calipígia” e “caligate” à leitura, tentei encontrar outra palavra que melhor expusesse ao menos a primeira relação, mas sem sucesso. Seria possível até argumentar que a ambas trazem as letras “cal” de “escala” e “calipígia”, mas tal esforço é claramente insuficiente. Manteve-se, desta maneira, a opção original.

Assim, duas intromissões veladas à tradução poderiam tomar o aspecto de processo compensatório à falta dessas relações criadas pela palavra “caliper”. Trata-se da inclusão indireta de dois outros personagens da peça *Much Ado About Nothing* que aqui acompanhariam o abertamente mencionado “plain-dealing villain” Don John: o casal Beatrice/Beatriz e Benedick/Benedito. Aquela teve seu nome cindido e encerra o primeiro verso da segunda estrofe: (Bea)triz. A primeira opção para a tradução de “tick” havia sido a palavra “tico”, bastante informal e de origem tupi, mas que se prestaria a formar como um palimpsesto: “**tico**” escrito sobre o apagado “**tick**”. Por fim, decidiu-se fazer a inserção alusiva, mas acompanhada também pelo amante daquela moça. Para tal, a pequena intromissão do advérbio “bem” no terceiro verso da terceira estrofe, formando, por vias etimológicas, o nome Benedito: do latim *bene + dicte*.

Os Vermes aos Portões do Paraíso

Da tumba, trazemos Badroulbador,
 Em nossas entranhas, nós sua carruagem.
 Eis aqui um olho. E aqui, um a um,
 Os cílios deste olho e sua branca pálpebra.
 Aqui, a pele em que a pálpebra jaz;
 E, dedo após dedo, aqui, a mão,
 O gênio desta face. E ei-los, lábios,
 O todo deste corpo e de seus pés.

.....

Da tumba trazemos Badroulbador.

The Worms at Heaven's Gate

Out of the tomb, we bring Badroulbador,
 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.
 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.

.....

Out of the tomb we bring Badroulbador.

Nota

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rims at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? Your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen?

Hamlet, William Shakespeare

*Though all her parts be not in th' usual place,
She hath yet an anagram of a good face.*

John Donne

Shakespeare ronda e permeia este poema que nos traz um cadáver posto em cena. Publicado pela primeira vez em 1916, temos oito versos em pentâmetro jâmbico não rimado (*blank verse*) seguidos por uma longa pausa induzida por uma linha apenas pontuada, após a qual temos a repetição do verso inicial, o que traz a ideia de um refrão, um encantamento ou uma repetição elegíaca. A influência do Bardo já dá as caras logo no título do poema: os “Worms at Heaven’s Gate” parecem ser oriundos do soneto 29, no qual temos (grifos nossos):

Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
(Like to the lark at break of day arising
From sullen earth) *sings hymns at heaven’s gate;*

Mas podem também ser de outra cotovia shakespeareana, presente na peça *Cymbeline* – ato II, cena 3 –, na qual canta-se a canção (grifos nossos):

Hark, hark! *the lark at heaven's gate sings,*
And Phoebus 'gins arise,
His steeds to water at those springs
On chaliced flowers that lies;
And winking Mary-buds begin

To ope their golden eyes:
 With every thing that pretty is,
 My lady sweet, arise:
 Arise, arise.

Em ambos, temos o canto da cotovia frente os portões do paraíso; em Stevens, são os vermes que comem o cadáver de Badroulbador – e Stevens em carta já havia invertido as formulações de Shakespeare quando escreveu que “a mente não pode viver sempre em um ‘éter divino’. A cotovia não pode sempre cantar aos portões do paraíso” (*Letters*, p.27)⁸⁷ –, e esses vermes também parecem ser oriundos da pena do poeta inglês em outra de suas peças, a já empregada como epígrafe nesta Nota. Além da frase “Here hung those lips that I have kissed” do famoso monólogo ao crânio de Yorick – em que o personagem que dá nome à peça segura a caveira de seu antigo bobo da corte –, de formulação bastante semelhante se considerarmos os usos de “here” por Stevens neste poema, temos a presença dos vermes também no diálogo entre Hamlet e Claudius (que busca saber onde está Polonius, morto por Hamlet) – ato IV, cena 3. Hamlet admite que Polônio está morto, mas de forma enviesada. Ele usa imagens vulgares e gráficas de morte e decadência, dizendo que o cadáver de Polonius seria agora um banquete para vermes. E fala de como a morte é democrática, de como ricos e pobres, pessoas de estratos elevados e baixos, todos acabam sendo servidos como refeição aos mesmos vermes⁸⁸:

Claudius

Now Hamlet, where's Polonius?

Hamlet

At supper.

Claudius

At supper? Where?

Hamlet

Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service to dishes but to one table. That's the end.⁸⁹

⁸⁷ “The mind cannot always live in a ‘divine ether’. The lark cannot always sing at heaven's gate.”

⁸⁸ Conforme apontado na Nota apropriada, esta cena parece compor um intertexto também para “The Emperor of Ice-Cream”, e “Your worm is your only emperor for diet” parece ser um pretexto de “The only emperor is the emperor of ice-cream”. Para a tradução e comentário a esse poema, ver página 255.

⁸⁹ Na tradução de acesso livre, temos:

Outra influência – não inglesa, mas franco-síria-árabica – está na personagem Badroulbador. Este é o nome da princesa que se casa com Aladdin, na história “*Aladin ou la Lampe merveilleuse*” presente na tradução d’*As Mil e Uma Noites* feita por Antoine Galland no primeiro quartil do século XVIII. Como se sabe, o conto de Aladdin e outros – como o de Ali Baba – não constam nas *Mil e Uma Noites* anteriores do árabe, mas foram introduzidas à versão francesa pelo orientalista e arqueólogo Antoine Galland, que compilou e traduziu contos adicionais a partir das histórias contadas pelo escritor e contador de histórias sírio Hanna Diyab (que, segundo alguns estudiosos, deve ser considerado o autor original dessas histórias⁹⁰). Badroulbador, na história, era a mulher mais linda do mundo e seu nome significa “a lua cheia das luas cheias”; a lua cheia era uma metáfora comum na literatura árabe para representar a beleza feminina. Esse elemento de cultura árabe (ainda que a história de Hanna Diyab se inicie com a frase “Majestade, na capital de um dos vastos e ricos reinos da China”) fez com que se escolhesse a palavra “gênio” para traduzir “genius”. Não foi o caso no poema “From the Misery of Don Joost”, que viu a palavra “geni” ser recriada por “numes” e, originalmente, nossa tradução de “The Worms at Heaven’s Gate” trazia a mesma palavra. Essa alteração, claro, se deu pela presença dos *Jinn* (ou *Djinn*) nas religiões pré-islâmicas e muçulmanas, que são entidades sobrenaturais associadas tanto ao bem quanto ao mal, que regem o destino de indivíduos ou de um lugar, entes intermediários entre o angélico e o humano. É curioso notar que embora “gênio” seja a tradução usual de *Jinn* para o português, e embora haja claras relações sonoras entre as palavras, é provável que elas possuam origens totalmente separadas. “Gênio” vêm do latim, *genius*, palavra empregada por Stevens e que na Roma Antiga significava um tipo de deidade tutelar que cuidaria de uma pessoa, lugar ou coisa; *Jinn*, por outro lado, pode ter origem aramaica (*ginnaya*, também uma deidade tutelar ou guardião) ou persa (da língua avéstica, *Jaini*, um espírito feminino perverso). Em inglês, o *Jinn* foi anglicizado a partir do francês *génie* e tornou-se *genie*, conforme empregado na versão da Disney, de 1992, para o nome da personagem

O REI — Então, Hamlet, onde está Polônio?

HAMLET — Está ceando.

O REI — Ceando! Onde?

HAMLET — Não onde ele come, mas onde é comido. Certa assembleia de vermes políticos se ocupa justamente dele. Um verme desse gênero é o verdadeiro imperador da dieta. Engordamos as criaturas, para que nos engordem, e engordamo-nos para dar de comer aos gusanos. Um rei gordo e um mendigo magro são iguanas diferentes; dois pratos, mas para a mesma mesa: eis tudo.”

Último acesso em 12/16/2023 < <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hamlet.html> >.

⁹⁰ Assim defende Paulo Lemos Horta, que editou e redigiu a introdução à uma versão de língua inglesa do conto (traduzida por Yasmine Seale) (HORTA, 2018, p. 8-10).

dublada por Robin Williams. Nessa mesma versão, o nome Badroulbador foi alterado para o mais ocidentalizado Jasmine, mas essa alteração não é original da animação da Disney, uma vez que essa mudança já havia sido feita para o filme de 1952, dirigido por Lew Landers (na versão muda de 1917, Yasmini constava como a irmã do camaleão Ali).

Diferentemente de Eleanor Cook (2007, p. 53), que vê no poema uma versão terrena da ressurreição do corpo, com Stevens modulando a tonalidade numa “mistura de emoções que incluem ternura” e se abstém tanto do lúgubre quanto da sagacidade mordaz de Hamlet, Jahan Ramazani (1991) considera-o cômico, uma vez que a procissão realmente chega aos Céus, mas trazendo o corpo aos pedaços dentro dos estômagos dos vermes. Para o autor, Stevens estaria trabalhando aqui com a junção e sobreposição de diversos modos literários: o jocoso, de modo a arrefecer a melancolia perigosamente atrativa de Hamlet; a morte corporal misturada à beleza; a presença dos vermes – bastante afeitos ao gótico, ao romântico – mas agora como veículos rumo ao paraíso, não só como representantes de decadência e de podridão; a enumeração das qualidades da amada, mas cadavérica (entrecortada, dividida, quase como num quadro cubista). No final, apesar das características individuais da beleza de Badroulbador, ficamos apenas com o genérico e amontoado embutido na palavra “bundle”. Stevens parece sugerir que a enumeração das partes da amada se presta a imortalizá-la, transportá-la da terra ao paraíso, mas a lógica latente – cômica – do poema parece indicar que essa enumeração também se presta a decompor a mulher em fragmentos, em cadáver dissecado.

Os pentâmetros jâmbicos do poema em inglês foram recriados como decassílabos; tentou-se aproximar também bastante o ritmo do poema em português ao mover-se dos versos em inglês, visando deixá-lo mais leve ou mais pesado correspondentemente. Alguns momentos que essa preocupação fica mais claramente notável são em “Here is an eye”, que, iniciado com uma inversão trocaica (ou seja, um troqueu no lugar de um pé jâmbico), tem ritmo semelhante a “Eis aqui um olho”, também iniciado em um troqueu; a força do espondeu final “white lid”, encerrando um verso mais fluido, foi traduzida por “branca pálpebra”, que também faz com que a leitura seja mais demorada e pesada; o oitavo verso, com seus acentos fortes apenas nos substantivos principais, foi traduzido de modo a recriar essa característica, com andamento rítmico idêntico:

- / - - - / - - - /

The **bundle** of the **body** and the **feet**.

- / - - - / - - - /

O **todo** deste **corpo** e de seus **pés**

A aliteração em /b/ e as vogais mais fechadas de “bundle” e “body” que se abrem em “feet” foram recriadas pelos /o/ fechados “todo” e “corpo”, abrindo-se com os “pés”, que retomam o /p/ de “corpo”. Outro elemento que fizemos questão de manter na tradução foi a formulação “we her chariot”. Consta, e assim também o recupera Eleanor Cook (2007, p. 53), que tal formulação foi uma sugestão de William Carlos Williams, que em 8 de junho de 1916 escreveu ao amigo poeta defendendo que essa alteração (a opção inicial de Stevens havia sido “Within our bellies, as a chariot”): “é muito melhor pelo motivo de que OS VERMES SÃO A CARRUAGEM DELA e não apenas parecem ser sua carruagem. E mais: ‘bellies’, ‘as a chariot’ (plural e singular) soa mal enquanto ‘we her chariot’ traz mais um sentido coletivo e uma ideia mais sólida. O que você me diz?” Com isso, a tradução desse verso resultou em “Em nossas entranhas, nós sua carruagem”. Alternativamente, Paulo Henriques Britto, que também trouxe esses versos como decassílabos, optou apenas por “sua carruagem” em “Em nossos ventres, sua carruagem” (STEVENS, 2017, p. 33)

Apenas para esclarecer algumas opções vocabulares, com breves comentários, temos “pele” para o mais específico “cheek”. Isso se deu para manter a relação assonante entre “cheek” e “lid”, mas agora como aliteração entre os /p/ “pele” e “pálpebra” sem perda da imagem que os versos criam. “Pele”, mais curta, também favoreceu a manutenção dos decassílabos em detrimento da trissílabo “bochecha”, mas, mais que isso, não nos soou apropriado o uso de uma palavra “bochecha”, com seus /f/ e sua sonoridade infantil, neste poema cadavérico, por questões de tom. O verbo “declined” – que traz acepções relacionadas a deterioração e declínio – foi traduzido por uma palavra em português que também traz a ideia de encerramento e morte: “jaz”.

Trata-se de um poema bastante embasado em palavras de origem germânica, com precisas pinceladas latinas em lugares pontuais e específicos (além da já mencionada palavra de origem árabe). São elas: “tomb”, que compõe assonâncias com “Badroulbador”; “chariot”, que traz uma imagem bastante greco-romana (como as carruagens solares de Hélios e Apolo); “declined” interrompe uma grande sequência de

palavras de origem germânica e traz a ideia de decadência e, por fim; “genius”, palavra latina empregada de modo a ressoar a árabe *Jinn*, mencionada acima. Considerando, com isso, que Stevens mais de uma vez (em seus *Adagia* e em carta) expôs seu pensamento de que o “inglês e o francês são uma só língua” (*Letters*, p. 699) e que, por exemplo, em “Star at Tallapoosa”⁹¹ (além de em outros poemas) Stevens faz referências um tanto veladas à fisicalidade da poesia e ao fazer poético (em “Stars at Tallapoosa” as “lines” do poema constituem polissemicamente tanto o traçar de linhas quanto de versos), resta ao encargo de nossos nobres colegas francófilos a versão mais explícita de um poema sobre poesia. Na proposição de que inglês e francês constituem uma só língua, os “worms” do título seriam “vers” (“vermes”), ou seja, a mesma palavra que designa um *verso*. Teríamos, portanto, versos – poesia – aos portões do paraíso, carregando dentro de si a beleza (a “lua cheia das luas cheias”) de coisas reais, a fisicalidade, efetividade não abstratizada (as partes do corpo): “Not ideas about the thing but the thing itself”, conforme nomeou poema posterior.

⁹¹ Para a tradução e comentário a “Stars at Tallapoosa”, veja a página 292 desta Tese.

O Coelho

Pela manhã,
O coelho cantava para o Arkansaw.
Cantarolava e caracolava
Na área da barra.

O homem negro disse,
"Veja, vovó,
Me faça esse abutre em crochê
Lá no seu sudário,
E não se esqueça do seu colo torço
Após o inverno."

O homem negro disse,
"Cuidado, tu que cantas,
As entranhas do abutre
Chocalham."

The Jack-Rabbit

In the morning,
The jack-rabbit sang to the Arkansaw.
He carolled in caracoles
On the feat sandbars.

The black man said,
"Now, grandmother,
Crochet me this buzzard
On your winding-sheet,
And do not forget his wry neck
After the winter."

The black man said,
"Look out, O caroller,
The entrails of the buzzard
Are rattling."

Nota

Algo costumeiro nos poemas de *Harmonium*, novamente um animal é o centro das atenções. O coelho, juntamente com a localidade sulista (“Arkansaw”), o homem e avó negros e a presença do abutre, remetem à história do “Brer Rabbit” (Compadre Coelho ou Coelho Brer, no Brasil). Aqui, enquanto o pequeno mamífero canta e dança despreocupadamente, a ameaça da morte o espreita, anunciada pelo homem e pelo chacoalhar das entranhas da ave. Trata-se, assim como ocorre nos poemas de abertura, de duas forças opostas, mesmo que aqui, ao fim, uma delas pareça se impor sobre a outra. Essa dualidade entre força criativa e perigo iminente – força destrutiva – remete-nos a outros poemas de Stevens do mesmo livro, como “Anecdote of the Prince of Peacocks” e “The Cuban Doctor”. No entanto, em sua primeira aparição impressa, foi pareado com o poema que abre essa coleção, “Earthy Anecdote” (COOK, 1988, 30) – em que temos as forças opostas de “bucks” e “firecat”.

Já de início é possível notar a sonoridade característica de Stevens, nas voltas e revoltas coreografadas de ás e cês (/k/): “**jack-rabbit sang to the Arkansaw / He carolled in caracoles**”, ack-a-ka-ca-ca-ac. E é exatamente em “caracoles”, palavra que significa mover o cavalo ora para a direita ora para a esquerda, que as duas formas de ca-ac se encontram.

Outra imagem abordada aqui mas que também consta em outros poemas é a do bordado. Presente em “Colloquy with a Polish Aunt” e em “Explanation”, é talvez com “The Emperor of Ice-Cream” que este poema teça maiores similaridades: em ambos os casos uma mulher mais velha bordaria aves numa mortalha, em ambos os casos o tema final é a morte. Robert Buttel (1967) identifica que a presença do bordado seriam ecos de Jules Laforgue e que as palavras do homem negro, junto com a localidade, sejam oriundas de tradições populares de origem africana (assim como a própria historieta do “Brer Rabbit”).

O que se sobressai neste pequeno poema de versos livres, no entanto, são os jogos de palavras que o poeta compõe com referências a vocabulário musical (o mesmo ocorre, por exemplo, em “Peter Quince at the Clavier”). As “feat sandbars” do quarto verso se prestam bastante a isso: “feat”, homófono de “feet” – métrica musical – e as “bars” – linhas verticais que dividem os compassos (COOK, 2007, p. 54). Além de “sang”, “carolled” e “caroller”, palavras diretamente ligadas à música, temos também “sheet”, que no poema faz o papel de mortalha (“winding-sheet”), mas que sozinha traduz-se também por “partitura”.

Dessa forma, o segundo e terceiro versos da tradução também visam imitar o vaivém de cês e ás, com “coelho **cantava** para o **Arkansaw / Cantarolava e caracolava**”, fazendo com que o jogo de ac-ca se junte em “caracolava”, que tem o mesmo significado em português. Claro, grande parte das escolhas, neste caso, são fortuitas e afortunadas: “sang” para “cantava” é um opção imediata que corrobora e reforça o jogo empregado no poema em inglês, assim como “cantarolava” e “caracolava” para “carolled” e “caracoles”, respectivamente. Nessa mesma estrofe, manteve-se a grafia da localidade empregada por Stevens.

Quanto às referências musicais, vejamos o verso que, em inglês, traz maiores ocorrências, a saber, “on the feat sandbars”. Para as “bars” das “sandbars” empregou-se “barra”: são as mesmas linhas verticais que separam os compassos. “Barra”, no entanto, também é uma formação geológica que ocorre ao longo de cursos de água em que se acumula aluvião; é portanto, assim como as “sandbars”, uma denominação geológica (veja, por exemplo, a Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro). Já “área” foi empregada como palavra homófona a “ária”, um composição para uma voz (ou instrumento) com acompanhamento musical, presente em óperas, por exemplo. A sonoridade da palavra “ária” se repete mais adiante no poema, à altura do “winding-sheet”, mas dessa vez incrustada na palavra “**sudário**”.

Ainda, na segunda estrofe, aproveitou-se para introduzir outras referências, mas em forma de notas musicais. No sétimo verso, em que se lê em inglês “Crochet me this buzzard” (note-se o “me”, homófono da nota mi), há, em português, duas notas: mi e fá (“**Me faça...**”). No verso seguinte encontra-se outra nota: “**Lá** no seu sudário”.

Há um detalhe na tradução que pode causar confusão com relação à precisão terminológica. Stevens aponta que a ave mencionada pela personagem se trata de um “buzzard”. Em termos de significado direto, essa ave seria um busardo (*buteo buteo*), um gavião diurno. Na América do Norte, no entanto, a palavra “buzzard” é empregada popularmente para significar “abutre”. Cook (2007, p. 54) chega a mencionar um guia de ornitologia que aponta tal corruptela. Aproveitando esse animal e sua simbologia, é importante nos lembrarmos que essa relação entre o homem negro, a morte e o abutre não está ligada, de maneira alguma, a uma crítica social aos moldes, por exemplo, do horror contido na famigerada fotografia registrada por Kevin Carter no Sudão (hoje Sudão do Sul) em 1993 conhecida por “The Vulture and the Little Girl” ou do urubu de Chico Science em *Da Lama ao Caos*, de 1994, que traria uma hostil imagem de fome, desigualdade, penúria e privação:

*Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça.*

Como apontado noutra parte da presente tese, Stevens era conservador e seu racismo tendeu a ser, não raro, registrado em seus versos. A ameaça deste urubu – o de Stevens – representa apenas um meio para levar adiante suas ideias acerca da relação entre a realidade e a imaginação e as forças opositivas e destruidoras que podem ser encontradas numa própria pessoa. Isto posto, voltemos ao poema.

Na segunda estrofe, a fala do homem pede que a avó se lembre do “wry neck” ao abutre ao bordá-lo no “sudário”. Inicialmente – e considerando-as separadamente – “neck” significa “pescoço” e “wry” algo como “distorcido”, “contorcido”. “Wry neck”, no entanto, pode significar “torcicolo”, uma tensão muscular que afeta a região cervical e, se escrito como uma só palavra, trata-se de pássaros do gênero *Jynx* que, também em português, levam a denominação comum de “torcicolo”. Isso fez com que a tradução, que inicialmente havia sido “papo disforme”, tivesse sido alterada para um vocabulário mais incomum, mas que pudesse trazer um resquício de polissemia: o resultado final foi “colo torço”, trazendo a ideia de “pescoço tortuoso” e ao mesmo tempo recuperando de alguma maneira a etimologia de “torcicolo”, mas usando os vocábulos que a formam separadamente.

Por fim, a palavra final. Conquanto nada imediato, há sons e letras comuns a “rattling” e “rabbit”. Considerando que as entranhas do abutre virão a conter o coelho, tal escolha nos parece motivada. Daí, portanto, o vocábulo empregado na tradução: no meio da palavra – “chocalham” – entrevê-se já, algo desforme, o “coelho” do título.

Vela do Vale

A minha vela queimava a sós num amplo vale.
Fachos da noite imensa confluíram sobre ela,
Até que soprou o vento.
Então os fachos da noite imensa
Confluíram sobre sua imagem,
Até que soprou o vento.

Valley Candle

My candle burned alone in an immense valley.
Beams of the huge night converged upon it,
Until the wind blew.
Then beams of the huge night
Converged upon its image,
Until the wind blew.

Nota

*All you need
To find poetry
Is to look for it with a lantern*

Wallace Stevens

*We say God and the imagination are one...
How high that highest candle lights the dark.*

Wallace Stevens

*Yea, though I walk through the valley of the
shadow of death, I will fear no evil: for thou
art with me;*

Bíblia, King James Version

Um poema relativamente pouco trabalhado pela crítica. A maior parte dos que o comentaram partem do princípio de que se trata de uma alegoria para a mente; outros veem nele uma preocupação acerca da percepção de um objeto, um meio para que o objeto crie um mundo no qual está inserido, um ponto fixo necessário para fazer do caos ordenação e enunciar um propósito (como o jarro em “Anecdote of the Jar”); ou mesmo como uma expressão do quase solipsismo imaginativo de Wallace Stevens, uma desculpa pela luz oblíqua que a imaginação pode suscitar, sendo ela incapaz de sustentar um fardo mais pesado. Esses são os posicionamentos que Tom Whalen (1996, p. 229) elenca em um breve resumo acerca da fortuna crítica que cerca este breve poema. Entre os defensores da primeira proposição, de que a vela e o fogo que nela queima são alegorias para a mente, o autor cita Frank Doggett, e sua obra *Stevens’ Poetry of Thought*, de 1966, e Edward Kessler, autor de *Images of Wallace Stevens*, de 1972; para o segundo ponto de vista, cita-se Robert Rehder (*The Poetry of Wallace Stevens*, de 1988) e, quanto ao último, Joseph N. Riddel e seu *The Clairvoyan Eye*, de 1965. O autor do texto, Tom Whalen, lê este poema como sendo sobre finalidade e morte, citando poemas posteriores de Stevens acerca destes temas para embasar seus posicionamentos, como por exemplo “Burghers of Petty Death”, no qual Stevens escreve que “there is a total death, / A devastation, a death of great height / And depth, covering all

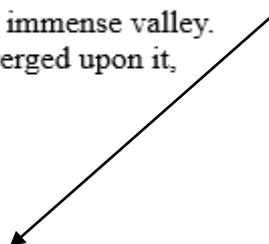
surfaces, / Filling the mind” e que essa “morte total”, se aplicada ao vento e à noite que fustigam a vela de “Valley Candle”, é uma morte “Of great height and depth / Without any feeling, an imperium of quiet, / In which a wasted figure, with an instrument, / Propounds blank final music.”⁹²

Se, num breve exercício, considerarmos que este poema seja, de fato, um poema sobre morte, e se nos lembrarmos de que Stevens considera que deus e a imaginação são iguais entre si⁹³, conforme exposto na epígrafe a esta Nota, um potencial e potente pretexto para este poema poderia ser precisado na terceira e última escolha de epígrafe (que numa tradução em português consta como “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo”, Salmo 23:4). Essa possível influência se torna ainda mais notável se considerarmos que, na Bíblia, a pessoa não teme o vale da sombra da morte por causa da proteção de deus; mas, para Stevens, o elemento que compensa deus estaria inscrito de maneira homógrafa no verso empregado na KJV da Bíblia: ele não teme o vale da sombra da morte porque “*thou art with me*”. A arte compensa a ausência dos deuses.

O que nos chama atenção neste poema – publicado pela primeira vez em 1917 – é como as forças em jogo, a vela de um lado e de outro a noite, têm seu movimento formalizado nas condições ao mesmo tempo crescentes e decrescentes que o poema traz. Visualmente, a mancha que o poema deixa na página constrói um sentido de diminuição – como pode ser observado a seguir:

Valley Candle

My candle burned alone in an immense valley.
Beams of the huge night converged upon it,
Until the wind blew.
Then beams of the huge night
Converged upon its image,
Until the wind blew.

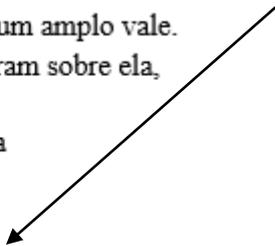


⁹² Uma tradução literal poderia ser “há uma morte total, / Uma devastação, uma morte de grande altura / E profundidade, cobrindo todas as superfícies, / Preenchendo a mente” e “de grande altura e profundidade / Sem qualquer sentimento, um império de silêncio / No qual uma figura desgastada, com um instrumento, / Propõe uma vazia música final”.

⁹³ Posicionamento reforçado por uma fala de Stevens, já mencionada no primeiro capítulo da presente tese, de que dado que estaríamos vivendo (em 1951) em uma era da descrença, a arte serviria para preencher o espaço vazio deixado pelo desaparecimento dos deuses, tomando o lugar da fé (STEVENS, 1951, p. 171); e por outra fala, no mesmo ano, citada por Helen Vendler, dizendo que “Ver os deuses se dissiparem em pleno ar e se dissolverem como nuvens é uma das mais formidáveis experiências humanas.” (VENDLER, 1969, p. 55)

O poema em português traz um movimento semelhante:

A minha vela queimava a sós num amplo vale.
 Fachos da noite imensa confluíram sobre ela,
 Até que soprou o vento.
 Então os fachos da noite imensa
 Confluíram sobre sua imagem,
 Até que soprou o vento.



Mantêm-se, com isso, o mesmo movimento geral decrescente. É possível, no entanto, que se argumente que na contagem silábica do poema em inglês os versos quarto e quinto somam, respectivamente, 6 e 7 sílabas poéticas, o que traria um crescimento; ainda assim, estamos tratando do movimento da mancha do poema na página, não da contagem silábica. Em português, os dois primeiros versos somam ambos 13 sílabas poéticas enquanto os versos quatro e cinco somam, respectivamente, 9 e 8 sílabas poéticas.

Por outro lado, temos um movimento paralelo de crescimento, que pode ser encontrado no tamanho de cada uma das três frases empregadas no poema. A primeira engloba o primeiro verso; a segunda se estende por dois versos; e a terceira são os três versos restantes, abrangendo a totalidade da segunda metade do poema. O mesmo movimento também está inscrito no tamanho das frases em termos de contagem silábica: 14, 23 e 28 sílabas na primeira, segunda e terceira frases, respectivamente (este movimento está no poema em inglês também, onde as frases somam 12, 15 e 18 sílabas – mostrando que neste caso o poema em português resultou bastante mais longo que os versos de Stevens).

Temos assim, na forma, o movimento minguante da vela inscrito no visual decrescente dos versos e, ao mesmo tempo, o movimento de expansão da escuridão da noite na forma do tamanho das frases, sendo que a última, conforme apontado, engloba a totalidade da segunda metade do poema.

Dois detalhes finais para pontuar o resultado do poema em português. Primeiro, temos o uso da palavra “confluíram” para a também latina “converged”, que facilmente poderia ter sido traduzida para “convergiram”, mantendo a raiz. Isso se deu para estabelecer uma leve conexão com outro poema que traz um objeto humano confrontando a noite, mas com resultados e processos diferentes (talvez mais como um sentido ordenador, como em “Anecdote of the Jar”). Trata-se de “Copo D’água no Sereno” de Carlos Drummond de Andrade:

O copo no peitoral
convoca os eflúvios da noite.

Vem o frio nevoso
da serra.
Vêm os perfumes brandos
do mato dormindo.
Vem o gosto delicado
da brisa

E pousam na água.

O “confluíram”, portanto, se presta a trazer esse FL dos “eflúvios” da noite itabirana de Drummond. Por fim, temos o título. Em inglês, “Valley Candle” traz os /l/ e /æ/ estabelecendo relações sonoras entre as palavras, além da presença dos E ao final de ambas. Em português, no entanto, a relação entre as palavras resultou muito mais forte – ainda que incidentalmente, já que bastou uma tradução literal –, com a manutenção das mesmas consoantes, nas mesmas posições, e apenas com a inversão das mesmo duas vogais: VELA e VALE.

Anedota de Homens aos Milhares

A alma, ele disse, é composta
Do mundo exterior.

Há homens do Leste, disse,
Que são o Leste.
Há homens de uma província
Que são a província.
Há homens de um vale
Que são o vale.

Há homens cujas palavras
São como sons naturais
De sua terra,
Como o crocitar de tucanos
Na terra de tucanos.

O bandolim é o instrumento
De uma terra.

Há bandolins das montanhas do oeste?
Há bandolins dos luars do norte?

As vestes de uma mulher de Lhasa,
Em sua terra,
São um elemento invisível desta terra
Feito visível.

Anecdote of Men by the Thousand

The soul, he said, is composed
Of the external world.

There are men of the East, he said,
Who are the East.
There are men of a province
Who are that province.
There are men of a valley
Who are that valley.

There are men whose words
Are as natural sounds
Of their places
As the cackle of toucans
In the place of toucans.

The mandoline is the instrument
Of a place.

Are there mandolines of western mountains?
Are there mandolines of northern moonlight?

The dress of a woman of Lhasa,
In its place,
Is an invisible element of that place
Made visible.

Nota

*The man in Georgia waking among pines
Should be pine-spokesman. The responsive man,
Planting his pristine cores in Florida,
Should prick thereof, not on the psaltery,
But on the banjo's categorical gut,
Tuck tuck, while the flamingos flapped his bays.
Sepulchral señors, bibbing pale mescal,
Oblivious to the Aztec almanacs,
Should make the intricate Sierra scan.
And dark Brazilians in their cafés,
Musing immaculate, pampean dits,
Should scrawl a vigilant anthology,
To be their latest, lucent paramour.*

Wallace Stevens, *The Comedian as the Letter C*

Publicado pela primeira vez cinco anos antes de “The Comedian as the Letter C”, em 1918, este poema parece ser a inspiração direta para a passagem acima, retirada do poema longo que será abordado no Capítulo 3 desta Tese (também será discutido até que ponto o “Comedian” se relaciona ou dialoga com o restante dos poemas de *Harmonium*). A proposição deste poema, em contraposição ao que logo o antecede na ordenação do livro, é clara e está exposta já nos dois versos que compõem sua primeira estrofe: “The soul, he said, is composed / Of the external world”, traduzido por “A alma, ele disse, é composta / Do mundo exterior”. Após essa abertura, temos a recorrência dessa proposição em diferentes outros contextos, sendo a repetição o principal método de composição empregado aqui. Quem observa e analisa o uso de repetições neste poema é Krystyna Mazur (2005, p. 62-63). Para ela, em *Harmonium*, “o desejo de repetição bem-sucedida pode ser lido como um desejo de uma linguagem transparente: a (repetição) poética repetindo/reproduzindo com sucesso as repetições naturais é a condição da representação bem-sucedida.” Assim, a questão da origem da repetição se torna crucial para quem lê os poemas de Stevens, e os poemas muitas vezes propõem, eles próprios, essa questão: seria a repetição um padrão descoberto na realidade, algo que os poemas apenas duplicam em uma tentativa mimética de reconstruir o real, ou seria ela produzida pelo poema, como estrutura linguística da representação? Essa dicotomia, segundo a autora, é precisamente o que está sendo trabalhado neste poema. A partir da proposição

de cunho mais generalista da estrofe de abertura, temos, na segunda, exemplos que “repetem o padrão estabelecido na definição de abertura”:

There are men of the East, he said,	Há homens do Leste, disse,
Who are the east.	Que são o Leste.
There are men of a province	Há homens de uma província
Who are that province.	Que são a província.
There are men of a valley	Há homens de um vale
Who are that valley.	Que são o vale.

Assim, para Mazur (2005, p. 62), a identidade muda conforme o contexto e essas são apenas algumas das paráfrases possíveis, “ainda assim, o poema não está interessado, evidentemente, na formação de identidades”. Isso se torna claro uma vez que notamos que qualquer paráfrase construída não será nada além disso, uma dentre diversas manifestações concretas de “significado” que o padrão abstrato proposto pelo poema consegue gerar. “Uma vez estabelecido o padrão, ele pode produzir inúmeros ‘significados’, dado que é possível substituir palavras como ‘província’ e ‘vale’ por ‘clima’ ou ‘escola’ e o poema manterá seu significado.” Dessa forma, o que deve estar em jogo não seriam as manifestações que o padrão engendra, mas o padrão em si.

A autora então sugere que uma das questões que o poema estaria propondo seria a que indaga se um poema seria capaz ou não de representar a realidade. Os paralelos sintáticos são sua maneira própria, linguística, de produzir um padrão que permite inúmeras manifestações. Estaríamos lidando, portanto, com três conjuntos de paralelismos: “paralelos na realidade, paralelos na linguagem e – e este parece ser o desejo do poema – um paralelo entre linguagem e realidade” (2005, p. 63). Uma realização desse terceiro conjunto de paralelismos significaria uma representação bem sucedida na linguagem. A crítica então propõe que é isso que está em jogo no poema, e o confirma com os versos

There are men whose words	Há homens cujas palavras
Are as natural sounds	São como sons naturais
Of their places...	De sua terra...

Reivindica-se a possibilidade de uma linguagem natural, uma linguagem orgânica que nasce do que ela está tentando descrever: se as estruturas da linguagem têm sua origem na própria realidade, a linguagem pode representar o real de modo bem sucedido. Obviamente, se fôssemos seguir a lógica do poema, acabaríamos produzindo

um argumento um tanto circular que de forma alguma responderia à pergunta sobre a origem da repetição. Mas o poema não traça um círculo completo⁹⁴; ele prende o jogo de paralelos e repetições “no ponto em que o homem e o mundo, onde o homem, a palavra e o mundo, são uma coisa só”, criando uma simetria que, segundo ela, não seria assim tão comum na obra de Stevens (2005, p. 63).

Apesar de trazer características que o ligam diretamente a outros poemas do livro, como o emprego de instrumentos musicais ou a palavra “Anecdote” em seu título – presente em outros quatro títulos –, é um poema curiosamente direto e de linguagem simples, prosaica, fato que causa mais estranhamento quando comparado ao resto de *Harmonium* (ou, mais ainda, quando comparado ao “The Comedian as the Letter C”, com o qual, como vimos, estabelece alguma relação). O objetivo da tradução foi, portanto, manter o prosaísmo e a simplicidade. Há, ainda assim, momentos cuja sonoridade é bem característica de Stevens: os fortes /k/ e os /æ/ de “cackle of toucans” foram traduzidos, portanto, visando manter essa relação, pelos /k/ e /t/ de “crocitar de tucanos”, e os /t/ continuam em “terra”, no verso abaixo. Vemos aqui que se optou por traduzir “place” pelo talvez menos genérico “terra”. Isso se deu para buscar o prosaísmo mencionado acima, uma vez que é comum empregarmos a formulação “a terra de” para classificar certos locais: o Sertão do Pajeú, em Pernambuco é a “terra da poesia” e Conservatória, no Rio de Janeiro, é a “terra da seresta”.

⁹⁴ Apesar disso, em nosso ponto de vista, o poema parece inverter, nos dois versos finais, a ordenação que rege o restante do poema: a ideia é sempre dada a partir de um par de versos, com o primeiro trazendo o conceito específico e o segundo um elemento geral (algo como superestrutura e estrutura, respectivamente): a “alma” é específico, o “mundo exterior” é geral; os “homens” são específicos, enquanto “Leste”, “província” e “vale” são gerais etc. Ao final, o elemento geral, “invisível”, consta antes que sua contraparte específica, o “visível”, criando-se uma inversão. A exceção à formulação em pares de versos se dá na exata metade do poema, na trinca de versos de número 9, 10 e 11 em um poema de 21 versos. São elementos que indicariam certa circularidade.

O Jovem Lavrador Prateado

Uma figura preta dança num campo preto.
Toma um lençol, do solo, da moita, como se ali
estendido por uma lavadeira para durar a noite.
Torce o lençol por seu corpo, até que a figura preta fique
prata.
E dança ao longo da leiva, à luz do levante, no encalço do louco
arado, a relva verde em escolta.
Tão cedo passa o prata sob o pó! Tão cedo a figura
preta esvai do lençol em rugas! Tão suave o lençol
cai ao solo!

The Silver Plough-Boy

A black figure dances in a black field.
It seizes a sheet, from the ground, from a bush, as if spread
there by some wash-woman for the night.
It wraps the sheet around its body, until the black figure is
silver.
It dances down a furrow, in the early light, back of a crazy
plough, the green blades following.
How soon the silver fades in the dust! How soon the black
figure slips from the wrinkled sheet! How softly the sheet
falls to the ground!

Nota

Um pequenino poema de versos muito longos e, por isso, remanescente de um tipo de versificação de Walt Whitman; é pouco abordado pela crítica. Nem Eleanor Cook, em seu “guia” de leitura (COOK, 2007, p. 54), nem Ronald Sukenick (1967), também bastante abrangente em sua crítica, apresentam uma linha sequer para tratar deste poema. De forma paralela, o próprio Stevens parece ter algumas dúvidas de tê-lo incluído no livro uma vez que, em sua segunda edição, lançada em 1931, este poema de 1915 foi retirado (assim como “Expositions of the Contents of a Cab” e “Architecture”).

Ainda assim trata-se de versos bastante visuais, de imagens e ordenação diretas, que dramatizam, com bastante dinamismo, a relação entre o humano e a realidade. É uma figura preta em um ambiente também preto, ou seja, numa nulidade de presença, trabalhando nas primeiríssimas horas da manhã. Essa nulidade é aumentada pelo fato de se tratar de uma “figura” e não diretamente de uma pessoa. Em sua faina, ao avistar um lençol, lá de posto por outrem (como que propositalmente), o garoto rompe pela monocromia, brilhante (prata, não branco) e continua a trabalhar, agora renovado. Está em conformidade com um dos principais temas abordados em *Harmonium*, a relação entre a imaginação e a realidade.

É possível também que o poema trate de outro tema, menos global mas ainda presente no livro, que seria a morte. A personagem título, após uma vida de apagamento, decide cair dançando em seu abismo próprio, até sua morte no verso final, cujo “how soon” traz à memória um certo toque de Horácio.

A tradução favoreceu alguns aspectos sonoros, ora fortuitamente, como é o caso de “preto” e “prata”, ora propositalmente, como é o caso da dança sincopada de /l/ que leva o garoto, agora brilhando prateado, a dançar enquanto trabalha. O poema em inglês trazia já um pouco dessas soantes laterais com “early light” e “blades following” e sua tradução propôs a dança “ao longo da leiva, à luz do levante, no encalço do louco arado, a relva verde em escolta”. Esse tipo de afinidade sonora também motivou a escolha de “solo” para traduzir a mais simples “ground” de modo a se fazer antever no “solo” o destino futuro do “lençol”.

São, de fato, intromissões, mas não as únicas. Fora do âmbito sonoro, o último verso traz também uma adição alusiva. Alusões, citações e ecos não são estranhos

à poética de Stevens, sendo, de certo modo, até abundantes e podem ser transmitidos ou não em uma empresa tradutória. Em parte com base na leitura final da queda do lençol como brevidade da vida e morte, decidiu-se inserir na tradução ecos alusivos de um poema de Ricardo Reis, prolífico nessa temática e definido pelo próprio Pessoa como um “Horácio grego que escreve em português”. Assim, onde se lê “Tão cedo passa o prata sob o pó!”, invoca-se outro decassílabo:

Tão cedo passa tudo quanto passa!
Morre tão jovem ante os deuses quanto
 Morre! Tudo é tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
 E cala. O mais é nada.

A Apóstrofe a Vicentina

I

Foi nua que te concebi na
 Monótona terra e alto céu anil.
 E fez-te tão pequena e fina
 E anônima,
 Divina Vicentina.

II

E então te vi; qual carne, morna,
 Morena,
 Mas por morena, amena,
 Tão morna, tão limpa.
 Num vestido verde-lima,
 Branquejado verde-lima,
 Lima Vicentina.

III

Então caminhando vinhas
 Em um grupo
 De humanos outros,
 Loquaz.
 Sim: caminhando vinhas,
 Vicentina.
 Sim: conversando vinhas.

IV

E o que soube que sentias
 Veio então.
 Monótona terra vi virar
 Infinda esfera de ti,
 E aquela branca fera, tão fina,
 Tornou-se Vicentina,
 E aquela branca fera, tão fina,
 Tornou-se divina, divina Vicentina.

The Apostrophe to Vincentine

I

I figured you as nude between
 Monotonous earth and dark blue sky.
 It made you seem so small and lean
 And nameless,
 Heavenly Vincentine.

II

I saw you then, as warm as flesh,
 Brunette,
 But yet not too brunette,
 As warm, as clean.
 Your dress was green,
 Was whited green,
 Green Vincentine.

III

Then you came walking,
 In a group
 Of human others,
 Voluble.
 Yes: you came walking,
 Vincentine.
 Yes: you came talking.

IV

And what I knew you felt
 Came then.
 Monotonous earth I saw become
 Illimitable sphere of you,
 And that white animal, so lean,
 Turned Vincentine,
 And that white animal, so lean,
 Turned heavenly, heavenly Vincentine.

Nota

What may happen to the poet-speaker when he conjoins a semantically full narrative of sensuous awakening to speech and movement, on the one hand, with a set of highly concentrated sound patterns, on the other? This is nowhere better illustrated than in “The Apostrophe to Vincentine”...

Beverly Maeder

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.

Jorge Luis Borges

Um dentre os poemas de *Harmonium* que anunciam já no título seu próprio gênero: “apostrophe”. Uma apóstrofe é uma invocação ou chamamento a alguém ou alguma coisa (objeto ou ideia) que podem estar ausentes. Dividido em quatro partes – separadas não apenas por estrofes, mas numeradas de modo a distingui-las com maior ênfase –, os versos irregulares do poema são amarrados numa extensa teia de palavras rimantes com o nome da personagem feminina invocada, Vincentine: “between”, “lean”, “clean”, “green”, “walking”, “talking”, algumas delas repetidas, como é o caso de “green”, “lean” e “walking”; temos até a ocorrência de uma rima interna, em “seem”, na primeira estrofe.

Robert Buttel (1967, p. 155) compara o poema a “Peter Quince at the Clavier” e sugere a influência de Stéphane Mallarmé, propondo que o “white animal” tenha sua origem no “blancheur animale” de “L'Après-Midi d'un Faune”, do qual destacaríamos também o verso “Si clair”, que faz ressoar o “so clean” (e, conseqüentemente, “so lean”) do poema de Stevens. Paralelamente, é curioso notar como a “tridução” de Décio Pignatari desse poema de Mallarmé se assemelha ao poema aqui em voga (e à sua tradução):

Quero perpetuar essas ninfas.
Tão claro
Essas ninfas eu quero eternizar.

Tão leve
 Vou perpegnatar essas ninfas.
 É tão claro

Buttel também chama atenção para a proximidade desse poema com a pintura (citando o verso “Was whited green”), aspecto também apontado por Eleanor Cook (2007, p. 55), para quem a palavra “figured” se sobressai nesse aspecto, sendo usada “no sentido tanto de pintores quanto de poetas”, tratando o poema como um todo de “poema pictórico” e chamando atenção para seus aspectos de composição e cor. Para a crítica, o poema trata da relação entre imaginação e realidade, mas travestidos aqui de espaços terreno e celeste, inicialmente separados, mas vindo a se interpenetrar na quarta parte. Helen Vendler (1984) destaca o fato de que essa interpenetração não é completa, não forma uma divindade perfeita unificada dos dois mundos, sendo esse exatamente o objetivo do poema. Para ela, “brutalidade e apoteose acabam em um empate” (VENDLER, 1984, p. 18) e não haveria dicção cabível para tratar de ambos (o objeto de desejo nu e as vestes da fantasia) ao mesmo tempo.

Temos, por fim, a excelente leitura de Beverly Maeder (SERIO, 2007, p. 151-2), para quem “The Apostrophe to Vincentine” poderia ser visto como uma parábola de como o processo criativo de um poema é gerado a partir da materialidade de suas palavras, assim como uma pintura moderna consegue focar em seu processo criativo a partir de pinceladas visíveis ou pesadas manchas de tinta sobre uma tela vazia. Para a autora, na “história” transmitida pelo poema, Vincentine nunca existiu como uma ideia abstrata, dado que seu primeiro vislumbre de existência se deu na própria metáfora/figuração (“figured”) representada pelo enunciador/pintor. Vincentine perpassa quatro fases, presentes nas quatro estrofes numeradas. Inicialmente ela é “nameless” e “nude”, representada entre o céu e a terra. Em seguida, após ter se tornado “carne”, ela é metaforicamente vestida em um vestido “whited green”. Aqui Stevens toma liberdades e transforma o adjetivo (ou substantivo) “white” em particípio passado – “whited” – e reforça a ideia do pintor como poeta: o pintor combina tintas para criar pigmentos e o poeta combina palavras (adicionaríamos, o poeta combina sons). Na terceira estrofe, garante-se ainda mais humanização e autonomia a Vincentine e ela é apresentada andando e conversando (“walking” e “talking”). A última estrofe reconta o momento de empatia do artista/criador e de sua visão transformadora, enquanto sua própria consciência se expande em “illimitable spheres of you” antes da apóstrofe final a sua figura inspiradora.

Para Maeder, é a forma do poema que demonstra que a autonomia de *Vincentine* é produzida de modo ostensivo pela (re)produção consciente de padrões de palavras postos em jogo pelo poeta. No nível da materialidade da palavra e do discurso, é a sonoridade de “*Vincentine*” que garante ao poeta o material para suas rimas e consequentemente para a formalização total e unificada da obra de arte. Além disso, o enunciador encena, passo a passo, a transformação da “*Heavenly Vincentine*” da primeira estrofe até a apoteose de “*Turned heavenly, heavenly Vincentine*” do verso final. Declarar que a criatura “*tornou-se*” (“*turned*”) introduz a representação literal do nome “*Vincentine*” na primeira estrofe, mas que agora cumpriu seu objetivo semântico e se encontra sintaticamente mais complicado por uma quase tautologia, ou seja, apontar que uma “*heavenly Vincentine*” é (e se tornou) “*heavenly*”. E assim, o poema cumpre a etimologia latina do nome da criatura: *vincere*, ou seja, “vencer”, sair vencedor a partir da própria reação de admiração e encantamento do poeta/pintor com sua própria obra. Assim, a parábola do poema nos alerta para os modos como uma palavra-nome como “*Vincentine*” pode deflagrar padrões sonoros, como uma autorreflexividade pode encenar uma relação etimológica e adquirir diferentes funções sintáticas enquanto o poeta movimentava palavras e as relaciona a cada estrofe. Este poema, para Maeder, nos apresenta um Stevens que se delonga nas palavras em si e parte delas – de sua materialidade sonora, etimológica e visual – para compor poemas, e não compõe apenas a partir das acepções denotativas e conotativas das palavras.

Para a tradução, dois elementos se mostraram mais desafiadores: a segunda parte e a manutenção das rimas.

Quanto à segunda estrofe, temos os versos “*Brunette, / But yet not too brunette,*” em que é possível distinguir o caminhar fixo e regrado de jambos (uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte) que move essas palavras. Essa relação fica mais acentuada quando observamos a carregada reiteração sonora, não apenas na repetição da palavra “**brunette**” mas também em “**But yet**”, com os /t/ de “*not too*” reforçando o intenso jogo aliterativo. A tradução não conseguiu recriar um ritmo recorrente em toda a extensão dos versos, mas trouxe alguma repetição. O mesmo vale para o som, resultando em “*Morena / Mas por morena, amena*”. Aqui, a palavra “*amena*” corresponde a “*not too*”, mas posicionado ao final do verso, carregando o mesmo anfibração de “*morena*” (uma sílaba forte entre duas fracas); além disso, mantém-se a rima e reiteração sonora (ainda que, em inglês, a rima fosse feita entre duas ocorrências da mesma palavra). No poema em português, outra palavra ajudou a construir essa intensa arquitetura relacional

entre as palavras. Trata-se de “morna” – tradução para o “warm” do inglês – que é quase a palavra “morena” inteira, sem a vogal “e” central. Assim, a relação, ao invés dos dois versos de “brunette” em inglês, expandiu-se para quatro versos:

E então te vi; qual carne, **morna**,
Morena,
 Mas por **morena**, amena,
 Tão **morna**, tão limpa.

Um engenho sonoro parecido, mas que no fim ficou ausente na tradução, é a relação entre “small” e “lean” com “nameless”, na primeira estrofe. É possível ver como a palavra “nameless” é formada precisamente pelas mesmas letras, rearranjadas, de “small” e “lean”. O poema em português traz “pequena e fina / e anônima”, em que fica patente a não repetição das mesmas letras. Aventou-se a possibilidade de tradução por “miúda e fina”, de modo que ao menos se recuperasse o “m” de “anônima”, mas mesmo assim, a distância seria grande e o engenho não seria recriado. Foi privilegiado, por fim, a relação “ena”/“ina” entre “pequena” e “fina”, seguindo de alguma forma o padrão sonoro do restante do poema.

O segundo elemento que guiou a tradução foram as diversas rimas baseadas em uma mesma palavra, “Vincentine”, nome que em português foi traduzido para “Vicentina”.

No poema em inglês, as rimas estão situadas nos versos 1, 3, 9, 10, 11, 13, 17, 19, 24 e 26, excetuando-se, nessa contagem, as repetições de “Vincentine”; assim, as rimas deveriam, preferencialmente, estar posicionadas nos mesmos versos na tradução.

A única rima soante completa, ou seja, em que há reiteração total de sons a partir da última vogal tônica, é “fina”, presente três vezes no poema. Há também uma rima soante completa interna, “divina”, que traduz a uma palavra não rimante no poema em inglês: é, portanto uma adição no campo sonoro.

Há o emprego também de uma rima soante incompleta, como em “limpa”, na segunda parte do poema. Como é possível observar, as vogais se repetem na mesma ordenação, há a reiteração de nasais (o /n/ em “Vicentina” e o /m/ de “limpa”), mas com a adição da plosiva /p/. A adição dessa plosiva é o elemento que leva à classificação dessa rima como soante incompleta, em que sobra um fonema entre um segmento rimante e o outro.

O tipo de rima mais presente na tradução é a rima soante diminuta – em que há mínima diferenciação nos sons da mesma posição nos segmentos rimantes – e pode ser observada nos casos de “verde-lima” e nas três ocorrências de “vinhas”. Aqui, a variação ocorre entre consoantes nasais, o que diminui o desvio a partir do segmento original “Vicentina”. Deve ser pontuado aqui, ademais, que de modo a fazer com que se configurasse uma rima, adicionou-se o elemento “lima” para definir a cor do vestido da personagem, em inglês identificado apenas como “green”, ou seja, “verde” (o que fez também com que os versos se alongassem). Ainda assim, foi uma saída criativa para manter a mesma carga semântica e ao mesmo tempo fazer rimar uma palavra de difícil solução.⁹⁵ “Verde” garante tão poucas rimas que alcançar-lhe uma boa solução é motivo de orgulho. Parece-nos que foi exatamente o que quis mostrar Augusto de Campos em sua tradução de “Blaue Hortensie”, de Rainer Maria Rilke. O poema em alemão termina com o terceto:

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.

Ou seja, é possível observar que mesmo no original em alemão, a palavra “verde” não está no fim do verso, mas é a penúltima do verso final: “Grünem”. Isso aliviaria o fardo do tradutor de tentar encontrar uma boa solução para essa palavra simples, porém dificultosa. Mas Augusto de Campos, entrevendo uma possibilidade, empurra o “verde” para o final, forçando-lhe uma rima, e demonstra, orgulhoso (com todo o direito de sê-lo), seu virtuosismo:

Mas de repente o azul quer como que **viver de**
Novo em alguma umbela e se distingue
Um comovente azul sorrir de **verde**.

Isso nos leva de volta ao poema traduzido aqui. Nele é possível observar uma solução afeita à tomada por Augusto de Campos (subtraindo-se, claro, a dificuldade da rima com que o poeta concreto teve de trabalhar), na primeira ocorrência de rima no poema de Stevens: “between”. Diferentemente dos outros casos presentes aqui, a rima com “Vicentina” foi alcançada via uma rima composta, ou seja, pela junção de duas

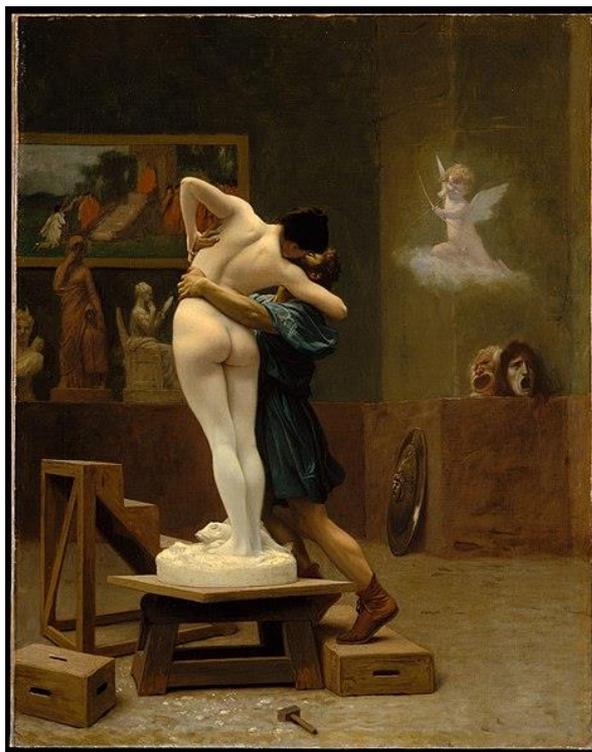
⁹⁵ O emprego de “verde-lima” ajuda também a amarrar mais ainda o poema num todo coeso, pois, assim como a relação “morna”/“morena”, “limpa” e “lima” diferem apenas em uma letra.

palavras: “concebi **na**”. Todas as ocasiões, portanto, de rima em Stevens neste poema foram recriadas em português, ainda que com algum grau de afastamento ou desvio sonoro.

Devemos notar, ainda, que o poema em português resultou em mais versos rimados, com rimas de distintas classificações que foram adicionadas. Trata-se de “anônima” – no original, “nameless” – que é uma tradução direta e não configura uma rima completa, dado que “Vicentina” é uma paroxítona e “anônima” uma proparoxítona. Há, além disso, a inclusão de uma rima toante no verso que abre a quarta parte, em “sentias”. Por fim, é possível observar uma rima metatética (ou invertida) no segundo verso: “anil”. Desta forma, o poema resultante em português acabou por se configurar de certa forma um exercício de controle sobre diferentes tipos de rimas.

Tamanha concretude é dada aos versos desses poemas – tanto o em inglês quanto o em português – pela intensa repetição de rimas, que são todas retiradas do nome de *Vincentine/Vicentina*, ou seja, é precisamente uma parte do nome que é tomada, repensada, reaproveitada e empregada para dar forma à própria imagem da mulher – que

nos vemos de acordo com uma breve frase de Bonnie Costello (SERIO, 2007, p. 174), dita de passagem apenas para citar exemplos de como Stevens trabalha repetidamente com um dos grandes e mais duradouros temas da pintura (ocidental), o nu feminino, considerado por séculos como a encarnação de beleza clássica e objeto do olhar masculino: “Em ‘The Apostrophe to Vincentine’, ele assume a postura de Pigmalião dando vida à estátua de mármore de Vincentine”. Parece-nos, congruentemente, que Stevens estaria mais próximo aqui da



Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion at Galatée*
1890, óleo sobre tela

Museu Metropolitano de Arte, Nova York, EUA

escultura que da pintura. Isso mesmo com a presença de cores no poema: o azul/anil da primeira estrofe está na concepção da imagem, no desenhar e esboçar. Aqui, Vincentine é “small” e “lean”; na completude da estátua, ela é apenas “lean”, traduzido como “fina”,

e não mais “small”, ou seja, não é mais “pequena”. Na segunda ocorrência de cor, “green”, na segunda estrofe, temos de certa forma sua correção: “*whited green*”, retornando ao mármore⁹⁶. A estrofe III não traz mais cores, e temos Vincentine retratada em movimento, como uma obra de Bernini, e, entre as outras figuras humanas, ela é a única que fala (“Parla!”). A última estrofe, por fim, traz apenas uma cor, o branco apropriado de “white animal”⁹⁷, e temos a apoteose da figura finalizada e o encantamento pigmaliónico da voz, que sonhou uma integridade minuciosa e a impôs à realidade.

⁹⁶ Apesar de não vermos tanta valia neste tipo de análise, o verde já foi ligado por críticos ao simbolismo do aspecto físico na poética de Stevens, enquanto o azul, presente na primeira estrofe do “esboço”, simbolizaria a imaginação (PRASAD, 1975, p. 1-10).

⁹⁷ É importante lembrar que “Galatea”, nome dado à estátua criada por Pigmaleão, significa “branca como leite”.

Decorações Florais para Bananas

Bem, titio, assim não vai dar.
Essas cascas insolentes, lineares
E formas lamuriantas de tufão
Não se dão com esses leves lupinos.
Precisam de algo um tanto serpentino.
Amarelo cru na sala de estar!

Antes tivesse ameixas servido,
Numa travessa oitocentista
Com liliputianos brotos
Para as damas de prímula e pluma,
Com decorosos cachos cada uma.
Por Deus! Mas que precioso brilho!

Mas bananas se entalham e entortam....
A mesa foi posta por ogros,
Seus olhos no escuro lá fora
E uma parte rija e nociva.
Empilhe as bananas em tábuas.
As damas serão túbias nuas,
Berloques e olhos delgados.

E disponha as bananas em folhas
Colhidas das matas de Antilhas,
Fibrosas e pênseis,
Jorrando gosma enticante
De suas púrpuras quelíceras,
Expelindo de suas púrpuras vísceras
Suas línguas de almíscar e pruir.

Floral Decorations for Bananas

Well, nuncle, this plainly won't do.
These insolent, linear peels
And sullen, hurricane shapes
Won't do with your eglantine.
They require something serpentine.
Blunt yellow in such a room!

You should have had plums tonight,
In an eighteenth-century dish,
And pettifogging buds,
For the women of primrose and purl
Each one in her decent curl.
Good God! What a precious light!

But bananas hacked and hunched....
The table was set by an ogre,
His eye on an outdoor gloom
And a stiff and noxious place.
Pile the bananas on planks.
The women will be all shanks
And bangles and slatted eyes.

And deck the bananas in leaves
Plucked from the Carib trees
Fibrous and dangling down,
Oozing cantankerous gum
Out of their purple maws,
Darting out of their purple craws
Their musky and tingling tongues.

Nota

Considerado um poema secundário frente a outros mais potentes e mais antologizados, é, ainda assim, bem representativo da poética de Stevens nessa obra. Apresenta também o emprego de palavras incomuns e de registro elevado, sendo um excelente exemplo do tipo de poema que pode levar leitores e leitoras a adequarem o tom da leitura à suntuosidade dos vocábulos; trata-se, no entanto, de um poema irreverente, de tom cômico.

Somos inicialmente apresentados a um diálogo, uma repreensão para que se substituam as frutas que enfeitam uma mesa – bananas – por frutos mais elegantes e finos para as damas requintadas que comparecerão ao local. Ao fim do poema, volta-se mais especificamente às bananas do início, numa descrição vívida da fruta, folhas e da flor da bananeira, com suas cores, secreções e cheiros.

A escolha pela banana, evidentemente, não é fortuita. É uma fruta de formato exótico, nada harmonioso, um tanto vulgar e indecente; esta é posta em oposição às ameixas, frutas mais afeitas às delicadezas da poesia, criando um jogo de antagonismos entre tropical × temperado, primitivo × delicado, alongado × arredondado, feminino × masculino, apropriado × não apropriado (à decoração da mesa).

O poema é dividido em quatro estrofes, sendo que as duas primeiras somam seis versos cada uma e as duas últimas sete, o que talvez demonstre que a segunda metade é favorecida em relação à primeira (realmente, ao final, a “eglantine” da primeira estrofe parece não ser páreo para as “purple maws” e “craws” da última). Há um esquema rímico que atravessa todas as estrofes, apesar de concentrado apenas em seus penúltimos e antepenúltimos versos, cedendo ao poema uma musicalidade que o amarra num todo unificado (ainda que a escansão demonstre que os versos variam de seis a nove sílabas poéticas); outras rimas estão, no entanto, presentes, mas concentradas apenas nos primeiros e últimos versos da primeira metade do poema, o que ajuda a delinear a contraposição entre banana e ameixa: encontram-se nos pares “room”/“do” e “tonight”/“light”. Passa-se a ideia de que, para a persona que fala, devotar-se a tão fino enfeite requer mais trato e tato com as sutilezas das palavras.

As rimas não são o único engenho sonoro empregado pelo poeta. Os jogos de aliteração também compõem a distinção em voga no poema. Há uma mudança

perceptível no uso das consoantes da segunda para a terceira estrofe: os suaves /l/, /s/, /j/ e /m/ dão lugar aos ríspidos /h/, /k/, /r/ e /t/, refletindo assim a mudança de foco e estilo nas estrofes finais.

Isso, ademais, é acompanhado pela escolha vocabular. Seguindo o esquema de oposição entre o que é apropriado e não apropriado, a linguagem das primeiras duas estrofes é afetada e antiquada, lançando mão de vocábulos como “nuncle” e “eglantine”, ambos presentes em Shakespeare, “pettifogging” e “purl”, igualmente de uso mais arcaico, enquanto a segunda metade do poema faz uso de palavras mais ásperas e rudes, como “hacked and hunched”, “noxious”, “oozing”, “cantankerous”, “maws” e “craws”. Expressa-se assim a partir da forma o que está exposto semanticamente.

Resulta disso, portanto, por um viés um tanto cômico-sarcástico, que a banana não é uma fruta afeita aos salões de jantar civilizados, sendo-o – quando idealizada sobre finas bandejas oitocentistas – a ameixa. As flores que a acompanham são minúsculas, quase insignificantes. A linguagem utilizada para descrever as damas em cuja companhia seria adequado servir ameixas chega a ser excessiva em sua polidez. A palavra “primrose”, se dividida, faz ressoar a rosácea que é a “eglantine” enquanto que ecoa “decent”, no verso seguinte, por seu “prim” (que pode significar “limpo”, “arrumado”, “delicado”). Ademais, as damas na perfeição irretocável de seus “decent curl” criam uma sensação de que não há nem um resquício de informalidade, só uma rigidez imperturbável. A segunda estrofe termina com uma exclamação exagerada, excessiva quando se percebe que se trata apenas de frutas, bandejas e flores insignificantes como adornos, fazendo com que “precious” possa até tomar seu significado de “afetado”.

Já as bananas iniciam o poema sendo “linear”, “sullen”, “hurricane”, “serpentine”, “blunt yellow”. São características extremamente físicas e se colocam em diametral oposição à falta de descrição das ameixas: o fato de estas serem frutas adequadas ao ambiente é dado, não explicitado por adjetivos. Já a força da presença física das bananas é sinal de resistência à conformidade, assumem papel de transgressão; transgressão essa reforçada pela palavra “serpentine”. Não só é criada uma imagem deliberadamente fálica, mas também se remete à serpente edênica: torna-se claro o porquê da exortação contra a banana perante tão sublimes e suntuosas donzelas.

A terceira estrofe reforça essa ideia porquanto contrapõe item a item as características da ceia requintada. As bananas são descritas em termos violentos e desfavoráveis (“hacked and hunched”); a mesa foi posta por um ogro, num lugar fétido e mal iluminado; tábuas para substituir a travessa. Assim como a mesa, as mulheres

partícipes desse reles ambiente cenacular também são vulgares: pernas indecorosamente à mostra, bijuteria barata e maquiagem exagerada (“slatted eyes” em oposição ao “decent curl”).

A decoração “apropriada” para uma mesa enfeitada com bananas seria, segundo o poema, as folhas da própria bananeira. Aqui acentuam-se as imagens fálicas lançadas por Stevens, já quase abertamente sexual: “oozing”, “darting”, “musky”, “fibrous and dangling down”, “purple”; animalesco se se pensa em “tingling tongues” “maws” e “craws”. As folhas tropicais do Caribe são antropomorfizadas, trariam essa sexualização ao ambiente civilizado. Não por acaso Stevens usa a palavra “musky” para caracterizar o odor: a origem de “musk” vem do persa “mushk”, ou seja, “testículo” – idêntica é a origem de “almíscar”, sua tradução direta. Como compara Cook (2007, p. 55), é como se fosse um embate no qual de um lado teríamos o rococó de Watteau e, do outro, a força e vitalidade de Gauguin (ou, adicionaríamos, de Henri Rousseau).

A linguagem parece, portanto, confirmar a suposição feita com relação ao número de versos de cada parte do poema. A banana é mais poderosa, mais perigosa e sugestiva, mais interessante que as insípidas ameixas e seu ambiente higienista, racionalizado, intocável e impecável. A ameixa e suas delicadezas, talvez, já tenham recebido atenção demais das artes.

O movimento que Stevens traça aqui – da dualidade entre ameixas e bananas – vai ainda além da quantidade de versos em cada seção do poema, da mudança vocabular, sonora e das imagens empregadas pelo autor. Trata-se do movimento que o poema traça no modo como a matéria é tratada. Nas primeiras duas estrofes domina como que a função conativa da linguagem: uma persona, em comunicação com seu “nuncle”, pede para que este outro sujeito rearranje a mesa posta, indicando o que deve ser feito. O poema se inicia com um vocativo, uma exortação, e os últimos versos de sua primeira parte se encerram em pontos de exclamação, raros na poética de Stevens. Esse modo *narrativo* de escrita, temporal, se altera a partir da terceira estrofe. Aqui não há mais vocativos nem exclamações, a descrição ganha um espaço preponderante, as bananas e seus acompanhamentos sendo potentemente descritos, e a pesada “cantankerous” é a única palavra que não define aspectos sensoriais da mesa das bananas; ainda assim, como já apontado, sua sonoridade caminha de braços dados com a imagem proposta. O poema se encerra no que Cook (1988, p. 69) chama de “precise *description* of banana leaves and banana flowers just beginning to set fruit” (grifos nossos). É possível notar que a última palavra dirigida a uma pessoa é o verbo “deck” – empregado no imperativo – no primeiro

verso da última estrofe, os versos restantes sendo apenas uma intensificação extrema do caráter descritivo, sem o aspecto humano que regia as primeiras linhas. O poema se move, portanto, do altamente conativo, do narrativo, da relação temporal, rumo ao altamente descritivo, sensorial, da relação espacial, favorecendo este último.

Essa diferenciação entre as duas partes constitutivas do poema foi a base sobre a qual se alicerçou a presente tradução. Para a metade das ameixas, manteve-se o vocativo (“titio” para “nuncle”), as exclamações, as rimas exclusivas da primeira metade (“dar”/“estar” e uma rima toante com “servido”/“brilho”) e tentou-se manter algum sentido de delicadeza e fineza excessiva na escolha das palavras e dos sons da versão em português. Temos, para tanto, “leves lupinos”, “serpentino”, “liliputianos”, “damas de primula e pluma”, “decorosos cachos”. E, para acentuar o requinte rococó e reforçar seu caráter “oitocentista”, foram empregadas inversões, fazendo com que o texto soe antiquado. Daí lê-se “leves lupinos”, “ameixas servido”, “liliputianos brotos”, “decorosos cachos cada uma” e “precioso brilho”.

Já para as bananas, as palavras e sons vão, pouco a pouco, crescendo em rigidez e rispidez. Começam, na terceira estrofe, com “entalham e entortam”, passam por “rija e nociva”, pelas “tábuas” e “tíbias” (que encerram o dístico rimado numa rima também imperfeita: “tábuas” e “nuas”) e as repetições de /lh/ em “folhas”, “colhidas” e “Antilhas” para alcançar seu auge nas palavras animais dos quatro últimos versos: “jorrando gosma enticante”, “púrpuras quelíceras”, “expelindo”, “vísceras” e “almíscar e pruir”. Soma-se a isso a sonoridade mais pesada que o cortejo de proparoxítonas nestes versos finais empresta à leitura.

Outra característica importante do poema é o jogo sexual que as imagens fálicas potencializam ao longo de seus versos. Se “bananas” e “serpentino” já não fossem o suficiente – apesar de estarem no início do poema – nas duas últimas estrofes tentou-se recriar esse jogo de trocadilhos: “rija”, “fibrosas”, “pêenseis” (em que a palavra “pênis” está contida), “jorrando”, “púrpura” e “almíscar” que, como observado anteriormente, têm origem na palavra testículo e é comumente considerado um odor ligado à masculinidade.

Anedota de *Canna*

Altas as *cannas* nos sonhos de
 X, a mente forte, o homem forte.
 Preenchem o pátio de seu capitólio.

Seu pensar não dorme. Mas pensar que desperta
 Em sono jamais encontra outro pensar
 Ou coisa... E agora amanhece o dia...

X passeia as pedras úmidas,
 Observa a *canna* com olho apegado,
 Observa e continua a observar.

Anecdote of *Canna*

Huge are the *canna* in the dreams of
 X, the mighty thought, the mighty man.
 They fill the terrace of his capitol.

His thought sleeps not. Yet thought that wakes
 In sleep may never meet another thought
 Or thing....Now day-break comes...

X promenades the dewy stones,
 Observes the *canna* with a clinging eye,
 Observes and then continues to observe.

Nota

Em carta endereçada a Hi Simmons, datada de 1944, ou seja, 26 anos após a primeira publicação de “Anecdote of Canna”, Stevens oferece uma origem bastante biográfica a essa outra “anedota” presente em *Harmonium* (Letters, p. 464):

“Anecdote of Canna” é o tipo de poema que se forma sozinho na sua mente. Uma tarde estava caminhando pelos terraços do Capitólio em Washington. Eles são bastante irrealis em certos momentos, mas se tornaram completamente irrealis de modo que o acontecimento foi um tanto sonambulístico. Mas, até aí, ninguém nunca realmente pensa ou pensa com clareza enquanto sonha e este pensamento encerrou o sonambulismo. “Now day-break comes” é simplesmente um retorno à realidade.⁹⁸

Até que ponto essa explicação adere ou não ao poema, à sua feitura, resta a quem o lê. James Longenbach (1991, p. 61-2) faz dele um poema de guerra, identifica “X” com o presidente dos Estados Unidos à época da I Guerra Mundial, Woodrow Wilson, e faz do olhar “sonambulístico” expresso pela voz do poema uma consequência da percepção de como os terraços de mármore do Capitólio, num momento em particular, pareciam ser “irrelevantes frente a uma guerra nacional”, tornando-se “irrealis”. Para Ronald Sukenick (1967, p. 210) o poema traz que o “antídoto ao solipsismo do puramente imaginativo é a observação aguda do real” e Frank Doggett (1966, p. 159) vê nestes versos um pensador especulativo cujas abstrações preenchem seu “capitólio ou inteligência” (mas não menciona a relação etimológica que “capitólio” tem com a palavra “cabeça” via o latim em *caput* e *capitalis*: da ou relativo à cabeça) e que medita ou sonha coisas universais⁹⁹, expondo um contraste implícito entre pensamento e percepção, já que quando “amanhece o dia”, X se volta à experiência imediata e não seria mais capaz de identificar os universais de seu pensamento (os sonhos) com os fenômenos reais, e termina por prostrar-se ante essa discrepância entre os conceitos abstratos e as coisas reais; este final, para Bonnie Costello (1995), é mais um transe lírico que um momento absorto de contraste, sem um encerramento narrativo. Fica com isso claro que Helen Vendler

⁹⁸ “Anecdote of Canna is the sort of poem that forms itself in one’s mind. One afternoon I was walking around the terraces of the Capitol in Washington. These are unreal enough at the right moment, but they became completely unreal so that the thing was more or less somnambulistic. Then one never really thinks or thinks clearly in dreams and that thought was the end of the somnambulism. ‘Now day-break comes’ is simply the return of reality.”

⁹⁹ Talvez como o “ultimate Plato” de “Homunculus et la Belle Etoile”.

estava correta quando, listando atitudes importantes para se ler Stevens (1984, p. 44), pontuou que é necessário ter uma postura resguardada quanto aos nomes que Stevens dava a seus poemas: “Desconfie de títulos: ‘Anecdote of Canna’ não é sobre flores”. As plantas do gênero *Canna* são bastante floridas e, apesar desse nome – e de também serem conhecidas em português por “cana” – não são relacionadas à cana-de-açúcar, presente em “The Load of Sugar-Cane”.

Na tradução, enfrentamos novamente a percepção de como a língua inglesa opera muito apropriadamente em monossílabos: as duas primeiras estrofes, salvo pontuais exceções (incluindo a repetida “mighty”), são compostas por palavras monossilábicas. Isso faz com que a tradução tenha de encontrar algum modo de fazer com que seus versos não extrapolem demais uma “razoabilidade” métrica, já que o poema de Stevens caminha entre o trímetro e o pentâmetro jâmbico, como em “Or thing.... Now day-break comes...” e “In sleep may never meet another thought”, respectivamente. Assim, em termos métricos, temos algumas reincidências coincidentes aos dois poemas: em ambos, os dois primeiros versos somam nove sílabas poéticas e se iniciam com uma inversão trocaica (ou seja, começam com uma sílaba forte; ainda que o primeiro verso em português, mais que ser uma inversão trocaica, configurou um verso datílico); em ambos os dois versos finais são decassílabos. Ainda assim, é possível observar que no poema em português temos um verso que, apesar dos esforços de concisão, soma doze sílabas poéticas; outros dois, onze. Esse esforço de concisão pode ser observado mais especificamente na tradução da monossílabo “thought” – que diretamente seria a polissílabo “pensamento” – pela substantivação do verbo substantivado “pensar”, mais curto. O quarto verso (“His thought sleeps not. Yet thought that wakes”), o mais longo da tradução, se optássemos pela tradução mais imediata de “thought”, resultaria no longuíssimo “Seu pensamento não dorme. Mas pensamento que desperta” e somaria dezesseis sílabas poéticas. Esses ajustes parecem-nos, portanto, necessários, ainda que partam de um modo de escrever menos comum, mais forçoso que a simples “thought” enceta. Isso, claro, se trata da presença dessa palavra na segunda estrofe, mas ela consta igualmente na primeira, e lá foi traduzida por outro vocábulo, “mente”, em “X, a mente forte, o homem forte”. Isso se deu uma vez que essa ocorrência, da mesma maneira que “man”, se relaciona com a definição da personagem X, e assim como ele é um “mighty man”, um “homem forte”, soou-nos que, melhor que “pensar”, ela seria melhor definida por possuir uma “mente” – o que, aí sim, lhe permitiria efetuar um pensar.

Do Modo de se Dirigir a Nuvens

Foscos filólogos em fulvos fatos
 Chegam modestos ao mortal encontro
 E promovem as costumeiras pompas
 Da palavra, um tão solene tom
 Que soam como exaltação sem som.
 Letrados e filósofos funestos
 Evocam com as palavras das nuvens.
 As palavras dos seus hinos retornam
 Nas casuais evocações de seus passos
 Pelas misteriosas estações. São
 Os tons da plena resignação; são
 As vivas, costumeiras pompas para
 Que ampliem, se nesse ermo a esmo
 Lhes faça companhia algo mais
 Que o esplendor mudo cru de sol e lua.

On the Manner of Addressing Clouds

Gloomy grammarians in golden gowns,
 Meekly you keep the mortal rendezvous,
 Eliciting the still sustaining pomps
 Of speech which are like music so profound
 They seem an exaltation without sound.
 Funest philosophers and ponderers,
 Their evocations are the speech of clouds.
 So speech of your processions returns
 In the casual evocations of your tread
 Across the stale, mysterious seasons. These
 Are the music of meet resignation; these
 The responsive, still sustaining pomps for you
 To magnify, if in that drifting waste
 You are to be accompanied by more
 Than mute bare splendors of the sun and moon.

Nota

*O Mouse, do you know the way out of this pool?
I am very tired of swimming about here, O
Mouse!” (Alice thought this must be the right
way of speaking to a mouse: she had never done
such a thing before, but she remembered having
seen in her brother’s Latin Grammar, “A
mouse—of a mouse—to a mouse—a mouse—O
mouse!)*

Alice in Wonderland, Lewis Carroll

Soa até curioso aos olhos de lusófonos e lusófonas que o crítico R. P. Blackmur (2003, p. 112) tenha eleito como a “palavra menos comum em todo o *Harmonium*” – uma palavra que de tão rara “não consta em dicionários pequenos” – aquela que abre o sexto verso deste poema de 1921: “funest”. Afinal, trata-se de um livro que traz termos como *fubbed, girandoles, curlicues, catarrhs, gobbet, clopping, pipping, pannicles, carked, ructive, rapey, fiscs, phylactery e princox*, além de versos como “Exchequering from piebald fiscs unkeyed” ou “Trinket pasticcio, flaunting skyey sheets, / With Crispin as the tiptoe cozener”. Isso indica novamente que até para a população anglófona que é leitora de poesia Stevens soa complicado, o que autorizaria suas traduções a soarem conformemente complicadas. Não que isso nos leve ativamente a chafurdar e foçar em lodaçais de léxicos insólitos atrás dos termos mais obscuros como um fim em si mesmo, mas parece-nos apropriado manter o reconhecido nível de estranhamento que consta nos poemas em inglês ao recriá-los em português. “Funest”, no entanto, foi traduzido pelo mais direto e relativamente comum “funestos”; já “gowns”, presente no verso que abre o poema e que pode significar roupão, vestido, beca, camisola hospitalar, jaleco ou bata, foi traduzido pelo mais incomum (ao menos no português brasileiro) “fatos”, em sua acepção de peça de vestir, roupa que compõe um traje, indumentária ou vestimenta¹⁰⁰. Essa opção se deu, por óbvio, para ajudar a compor uma recriação que levasse em consideração o progresso aliterativo de /g/ que preenchem o primeiro verso do poema: “Gloomy grammarians in golden gowns”; na tradução, no entanto, optou-se pela prevalência de /f/ dada a tradução de “grammarians” por

¹⁰⁰ Ademais, esse uso mais lusitano, nos parece, seria autorizado pelo uso de Stevens de “colour”, em sua grafia inglesa, ao invés de “color”, a grafia estadunidense, na segunda parte de “Six Significant Landscapes”, na página 301 desta tese.

“filólogos”. Para “gloomy”, que significa algo como “sombrio” – ou, metaforicamente, “triste” ou “lúgubre” –, mas também pode significar “nublado” quando relacionado ao dia, empregamos “foscos” para trazer a ideia de algo sem brilho e opaco, uma vez que se trata de nuvens; para “golden”, “fulvos”, um tom amarelo-dourado, fazendo com que o verso traduzido fosse também inteiramente (à exceção de “in” e “em”) formado por palavras que se iniciassem pela mesma letra. O crítico Yvor Winters (HOBBSBAUMN, 1965), mencionando o uso de fortes aliterações em Stevens, defendia que o método mais comum de comentário irônico por parte do poeta se dava a partir de paródias feitas a seu próprio estilo, relacionadas a sua leve afetação de elegância, “ou talvez seria mais preciso dizer que sua afetação é ela mesma uma paródia, por mais sutil que seja, da pureza do seu estilo em seus melhores momentos” e, por fim, adiciona que esse parodiar-se “envolve frequentemente um excesso de aliterações”.

Outros exemplos de relações sonoras podem ser observados no poema. Os /m/ de “meekly” e “mortal” estão em “modestos” e “mortal”; as sibilantes do segundo e terceiro versos, em “eliciting”, “still”, “sustaining”, “speech which” tornaram-se as plosivas de “promovem”, “pompas”, “palavra”, que caminham rumo à única rima desses 15 versos, “profound” com “without sound”. Em português, a rima foi mantida, agora entre “tom” (que traduz “music”; já “profound” tornou-se “solene”) e “sem som”. A rima interna de “without sound” não foi resolvida como tal, mas estabeleceu-se outra relação entre as palavras, ou seja, são as mesmas consoantes, na mesma ordenação, alterando-se apenas a vogal central¹⁰¹. Por fim, temos a passagem “ermo a esmo”, que traduz “drifting waste” de modo relativamente direto e que parece se destacar, e o verso final, no qual o decassílabo heroico empregado traz acentuações apenas na letra “u”, resultando numa sonoridade fechada e única.

São também dignas de nota algumas soluções – como alterações ou exclusões – que foram feitas como resultado da opção métrica do poema em português. Em inglês temos um poema escrito em pentâmetros jâmbicos (com algumas alterações costumeiras, como fazendo com que alguns versos somam onze sílabas poéticas ou as inversões trocaicas dos dois primeiros versos, por exemplo) e a tradução optou por recriá-los em decassílabos. Assim, algumas palavras tiveram de ser ou reduzidas ou retiradas do poema em português. Por exemplo, as “*still sustaining pomps*” foram traduzidas por apenas uma palavra, “pompas *costumeiras*”; “*processionals*” foi reduzido para “hino”

¹⁰¹ Foi a mesma solução tomada para traduzir as duas ocorrências de “without sound” em “Sunday Morning”, que consta na página 443 da presente tese.

dados que são palavras relacionadas a procissões; “stale” foi retirada do décimo verso e onde se lia “Across the stale, mysterious seasons. These” temos em português “Pelas misteriosas estações. São”. Parecem-nos mudanças que não comprometem o poema em português quando relacionado aos versos de Stevens.

Do Céu Concebido como Tumba

Que novas há, intérpretes, dos homens
 Que na tumba do Céu à noite vagam,
 Atros espectros da velha comédia?
 Creem que atravessam frias rajadas,
 Fachos em riste a clarear o caminho,
 Cidadãos da morte, a esmo e ainda a esmo,
 Para encontrar o que buscam? Ou irá
 O enterro, coluna qual sublime porta
 E passagem espiritual ao nada,
 Fadar a cada noite a noite abismal
 Em que as hostes não mais vaguem, nem a luz
 Dos fixos fachos se alastrem nas trevas?
 Criai clamor entre os atros comediantes,
 Saudai-nos das mais altas distâncias
 Por sua réplica do gélido Elísio.

Of Heaven Considered as a Tomb

What word have you, interpreters, of men
 Who in the tomb of heaven walk by night,
 The darkened ghosts of our old comedy?
 Do they believe they range the gusty cold,
 With lanterns borne aloft to light the way,
 Freemen of death, about and still about
 To find whatever they seek? Or does
 That burial, pillared up each day as porte
 And spiritous passage into nothingness,
 Foretell each night the one abysmal night
 When the host shall no more wander, nor the light
 Of the steadfast lanterns creep across the dark?
 Make hue among the dark comedians,
 Halloo them in the topmost distances
 For answer from their icy Élysée.

Nota

*This word “damnation” terrifies not me,
For I confound hell in Elysium:
My ghost be with the old philosophers!
But, leaving these vain trifles of men's souls,
Tell me what is that Lucifer thy lord?*

Doctor Faustus, Christopher Marlowe

Este poema traz algumas características em comum com o poema imediatamente anterior, “On the Manner of Addressing Clouds”. Ambos foram publicados pela primeira vez em 1921, na revista *Poetry*; ambos têm um título com formulação parecida, iniciados por uma preposição, seguida por substantivo, verbo e substantivo; ambos somam 15 versos escritos em pentâmetros jâmbicos um tanto lassos. Aqui, a base de tradução foi também o decassílabo, mas igualmente trazendo aqui ou ali pequenas variações – o decassílabo como metro fantasma (BRITTO, 2011), com oito versos decassílabos, seis hendecassílabos e um eneassílabo (o poema em inglês traz quatro hendecassílabos e um eneassílabo); o próprio Paulo Henriques Britto, em sua tradução (STEVENS, 2017, p. 35) também emprega decassílabos menos rígidos (“também um pouco irregulares”), ainda que seu resultado traga mais versos fechados em dez sílabas poéticas que a tradução aqui proposta.

Enquanto o poeta e tradutor resume muito brevemente esses versos como um “poema que ironiza a ideia de vida após a morte, como ‘Sunday Morning’” (STEVENS, 2017, p. 289), Hi Simmons (1946, p. 237), em texto que explora as relações poéticas entre Stevens e Mallarmé, abre seu artigo dizendo que, para estabelecer tais laços, bastaria comparar este poema com o soneto “Quand l'ombre menaça de la fatale loi” do poeta francês, apostro abaixo:

Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
 Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,
 Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
 Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
 Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.¹⁰²

Para o crítico, a metáfora de Mallarmé “plafonds funèbres” para os tons da noite teria relação quase direta com os dois versos de abertura do poema de Stevens, além de serem dois poemas que constituem expressões algo semelhantes com relação à imortalidade “em suas imagens do firmamento visível como figuração do infinito”. Diríamos que, além da presença de “génie”, palavra presente duas vezes em *Harmonium* (em “The Worms at Heaven’s Gate” e pluralizado em “From the Misery of Don Joost”), esse poema de Mallarmé parece ser um pretexto também para “Palace of the Babies” – igualmente presente em *Harmonium*, mas publicado pela primeira vez em 1916 – com a imagens das asas, do solitário e sua fé (“The disbeliever walked the moonlit place”, “The walker in the moonlight walked alone”), do brilho povoando a noite, do espaço/sala, da noite, do astro e da lua¹⁰³.

Sobressaem-se nesses poemas – “Of Heaven Considered as a Tomb” e sua tradução para o português – alguns momentos vocabulares. No poema em inglês, dois casos povoam o mesmo verso (o oitavo): trata-se do verbo “pillared” e do substantivo “porte”. O primeiro, conforme nos chama atenção Eleanor Cook (2007, p. 56), parece referenciar a jornada relatada no Êxodo, que consta na King James Version da Bíblia (Exodus 13:21-22) como:

And the LORD went before them by day in a pillar of a cloud, to lead them the way; and by night in a pillar of fire, to give them light; to go by day and night: He took not away the pillar of the cloud by day, nor the pillar of fire by night, from before the people;

Uma tradução brasileira traz a mesma passagem conforme segue:

¹⁰² Uma tradução literal poderia ser “Quando a sombra ameaçou com a lei fatal / Tal velho Sonho, desejo e mal de minhas vértebras / Aflito por perecer sob tetos fúnebres / Ele dobrou sua asa indubitável em mim. // Luxo, ó sala de ébano onde, para seduzir um rei / Se contorcem em sua morte guirlandas célebres, / Não sois que apenas orgulho mentido pelas trevas / Aos olhos do solitário ofuscado por sua fé. // Sim, eu sei que no longínquo desta noite, a Terra / Derrama de um grande brilho o insólito mistério, / Sob os séculos hediondos que o obscurecem menos. // O espaço a si igual, que aumente ou que se negue / Rola neste tédio fogos vis por testemunho / De que de um astro aceso em festa o gênio.”

¹⁰³ Este poema, sua tradução e comentários encontram-se a partir da página 328 desta tese.

Durante o dia o Senhor ia adiante deles, numa coluna de nuvem, para guiá-los no caminho, e de noite, numa coluna de fogo, para iluminá-los, e assim podiam caminhar de dia e de noite. A coluna de nuvem não se afastava do povo de dia, nem a coluna de fogo, de noite.

A segunda palavra, “porte”, parece referenciar a Sublime Porta, um portão que dava acesso ao palácio que alojava os principais órgãos do governo imperial otomano. Em inglês, esse portão, empregado também como sinédoque para o governo central do Império Otomano, pode ser chamado de *Sublime Porte*, *High Porte*, *Ottoman Porte* ou apenas *Porte*. O verso em inglês, a saber, “That burial, pillared up each day as porte” trouxe além desses dois elementos culturais a ideia de “each day” para, versos depois, revertê-la em “each night”, refazendo a relação entre noite e dia que a passagem bíblica estabeleceu. Nossa tradução abriu mão desse retrabalho do texto bíblico – o de dia e noite – e manteve só o elemento da coluna, sem perder igualmente a referência otomana: “O enterro, coluna qual sublime porta”. Britto manteve obliquamente a menção a noite e dia, aproximando-as em

Do enterro, portão da espiritual
Chegada ao nada, é antevisão diária
Daquela noite única e abissal

; dizemos “obliquamente” por que o “each day” pode ser uma formulação dúbia, podendo significar “diariamente”, não importando se o horário é matinal, vespertino ou noturno, e “a cada dia” referindo-se apenas às horas iluminadas pelo sol, em contraposição à noite. O elemento “dia” está de fato embutido em “diário” (consta presente na fisicalidade da palavra), mas em termos de significado essa relação não se completou integralmente.

Outros momentos vocabulares soam-nos mais pontuais. Temos a tradução de “lanterns” por um metonímico “fachos”, “freemen” como “cidadãos” (Britto optou por “libertos”), a repetição de “about and still about” acabou por criar outra relação com o poema anterior, trazendo “a esmo e ainda a esmo” (lá líamos “se nesse ermo a esmo”) e, autorizados por aquele poema – no qual o crítico R. P. Blackmur (2003, p. 112) citou a palavra “funest” como a mais incomum de todo o livro – optamos por traduzir “darkened” e “dark”, palavras empregadas para caracterizar os “ghosts of our old comedy” e “comedians”, respectivamente, pela mais incomum “atros”, enquanto a ocorrência de “dark” como substantivo, no verso 12, foi traduzida por “trevas”. E das trevas do *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa, juntamente com seu *Mensagem*, advieram essas opções

tradutórias. No também escuro (assim como o poema de Stevens) “Monólogo das Trevas” (2018, p. 37), temos:

A qualquer modo todo escuridão
 Eu sou supremo. Sou o Cristo negro.
 O que não crê, nem ama — o que só sabe
 O mistério tornado carne —.

Há um orgulho atro que me diz
 Que sou Deus inconscienciando-se
 Para humano; sou mais real que o mundo.
 Por isso odeio-lhe a existência enorme,
 O seu amontoar de coisas vistas.
 Como um santo devoto
 Odeio o mundo, porque o que eu sou
 E que não sei sentir que sou, conhece-o
 Por não real e não ali.
 Por isso odeio-o —
 Seja eu o destruidor! Seja eu Deus ira!¹⁰⁴

Já o segundo Símbolo do seu *Mensagem* (1998, p. 77), “O Quinto Império” (no qual a “lição da raiz” de quem “vive porque a vida dura” é “ter por vida a sepultura”), leva em sua quarta estrofe:

E assim, passados os quatro
 Tempos do ser que sonhou,
 A terra será teatro
 Do dia claro, que no atro
 Da erna noite começou.

Coincidentemente, temos a relação entre dia e noite também neste poema de Pessoa. Essa opção por “atros” também se prestou a compor relações sonoras afeitas à poética de Stevens e onde líamos “darkened ghosts” temos as fortes plosivas de “atros espectros” acompanhados por fortes /r/, e a assonância em /oo/ de “ghosts” e “old” foi recriada pelas assonâncias em /ε/ e /a/ de “velha comédia”. Evitando esmiuçar fastidiosamente todas as relações sonoras que os dois poemas propõem, citaremos apenas, de modo a encerrar a presente Nota, a mais notável presente no poema de Stevens e sua

¹⁰⁴ O *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe (2005, p. 16) traz também, conforme exposto na epígrafe a essa nota, três exemplos de vocabulário empregado no poema de Stevens no curto espaço de dois versos: “For I confound hell in Elysium: / My ghost be with the old philosophers!”, ou seja, temos “Elysium”, aqui em sua grafia francesa “Élysée”, os “ghosts”, e o “old philosophers” se destrincharam em “old comedy”, e os filósofos foram relegados ao poema anterior, “On the Manner of Addressing Clouds”.

recriação. Trata-se do final do poema, em “icy Élysée”, com finos /i/ pontuando e intercalando com os /e/ o desfecho do poema, juntamente com o sussurro mais leve das sibilantes que se iniciaram no verso anterior, desde “topmost distances” e passando por “answer”. Em português, o /l/ tornou-se o som que mais se sobressai dentre as consoantes, com “réplica” e “gélido Elísio”, e o verso caminha vocalicamente de /ε/ > /i/ > /a/ em “réplica”, /ε/ > /i/ > /u/ em “gélido”, para uma leve mudança em /e/ > /i/ > /u/ de “Elísio”.

Da Superfície das Coisas

I

Em meu quarto, o mundo está além da minha compreensão;
Mas quando caminho vejo que consiste de três ou quatro
colinas e uma nuvem.

II

De minha varanda, inspeciono o ar amarelo,
Lendo onde escrevi,
“A primavera é uma bela a despir-se.”

III

A árvore de ouro é azul.
O cantor cobriu com seu manto a cabeça.
A lua está nas dobras desse manto.

Of the Surface of Things

I

In my room, the world is beyond my understanding;
But when I walk I see that it consists of three or four hills and
a cloud.

II

From my balcony, I survey the yellow air,
Reading where I have written,
"The spring is like a belle undressing."

III

The gold tree is blue.
The singer has pulled his cloak over his head.
The moon is in the folds of the cloak.

Nota

Um dos poemas de *Harmonium* que, para alguns críticos – como Ronald Sukenick (1967, p. 223-4) – trabalham da relação entre a imaginação e a realidade: este crítico vê a “surface of things” como as particularidades da realidade; já no verso “The gold tree is blue”, a árvore real seria imaginária, assim como a presença da lua refletiria a presença da imaginação. Para ele, o assunto do poema não seria bem a distinção entre imaginação e realidade, mas as flutuações entre esses dois espaços. Essa visão – que pode ou não percorrer o poema ou servir de base para a lógica de sua “mensagem” – parece ser reducionista e ignorar alguns elementos mais estruturais. Por exemplo, como ignorar a diferença entre a relação direta com o real e o prosaísmo da primeira parte – reminescente, diríamos, de Walt Whitman e suas canções, como “Song of Myself”, “Song of the Universal”, “Song of the Open Road” (em português, a parte I, tanto em prosaísmo como em conteúdo semântico, parece bastante afeita à poesia de Alberto Caeiro) – com a metrificação da frase entre aspas da segunda parte, que já traz um olhar artístico em “ar amarelo”, e as imagens mais fechadas e bastante poéticas da terceira? Conquanto há, inegavelmente, a discussão do acesso imediato ao real, parece estar em jogo algum tipo de movimentação por caminhos poéticos que percorrem a modernidade de Whitman, passam por um movimento que indica os caminhos da poesia (“yellow air”), mas ainda assim trabalham com poéticas do passado (o verso “The spring is like a belle undressing” soa antiquado num poema de 1919 escrito pelo mesmo autor que, três anos depois, abrirá um poema com “Chieftain Iffucan of Azcan in caftan / Of tan with henna hackles, halt!”) e chega aos modernismos ou, possivelmente nesse caso, ao modernismo do próprio Stevens na seção III (aqui poderíamos ter, como em outros poemas – “The Plot Against the Giant”, por exemplo – uma visão modernista sobre poetas anteriores, neste caso, uma visão de Stevens acerca Whitman, que como observado é um “singer”, não por vias de crítica, mas de afirmação

*it consists of three or four
hills and a cloud.*



Coastal Landscape, Claude Monet
1864, óleo sobre tela
Van Gogh Museus, Amsterdã, Países Baixos

From my balcony, I survey the yellow air,



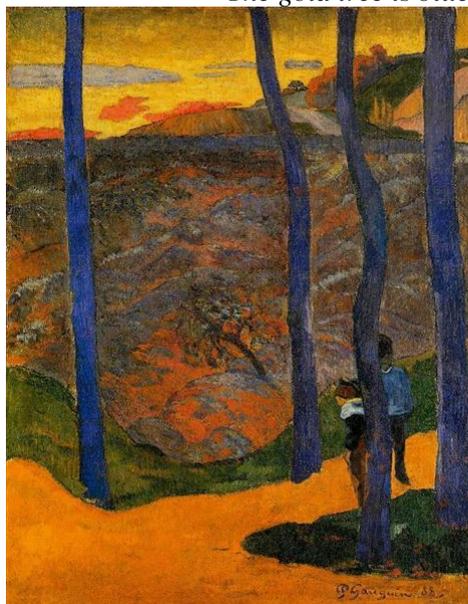
Soir antique, Alphonse Osbert
1908, óleo sobre tela
Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris,
França

Outra mudança importante que parece favorecer a terceira parte é a ausência do “I”, o “eu”, e do “my”/“meu”, valorizando assim a impessoalidade e cumprindo a visão de Eliot (e de diversos modernistas) de que a poesia não seria uma expressão da personalidade, mas uma escapatória da personalidade.

Essas, em termos gerais, foram as bases para a tradução: manutenção do prosaísmo da primeira seção; a opção por uma forma mais fechada ao verso entre aspas (“A primavera é uma bela a despir-se”), que resultou decassílabo e leva uma formulação verbal um tanto antiquada, a saber, “a despir-se” ao invés do gerúndio *despindo-se*; concisão e foco na formulação da imagem na parte III. Na parte central, apesar de constar “belle” em francês, trata-se de uma palavra de uso bastante comum em inglês, inclusive presente em expressões corriqueiras (“Belle of the ball”) e dicionarizada; foi, portanto, traduzida para “bela”, em movimento contrário à maior parte

inserida numa poética de sua época). Paralelamente, e partindo da visão do poeta de que a poesia e a pintura são artes afeitas, que trabalham precisamente essa relação entre a realidade e a imaginação, poderíamos ter um movimento que vai do impressionismo da seção I, passando talvez, pela pintura simbolista na seção II até as vanguardas da parte III, que traz semelhanças com Gauguin ou Matisse (“The gold tree is blue”), ou mesmo Marc Chagall (“The singer has pulled his cloak over his head. / The moon is in the folds of the cloak”).

The gold tree is blue.



Blue Trees, Paul Gauguin
1888, óleo sobre tela
The Ordrupgaard Collection, Copenhagen,
Dinamarca

das ocorrências de palavras em outras línguas que não o inglês empregadas por Stevens nestas traduções.



The Red Tree, Piet Mondrian
1908-1910, óleo sobre tela
Kunstmuseum Den Haag, Haia, Países Baixos

Anedota do Príncipe dos Pavões

À luz do luar
 Avistei Berserk,
 À luz do luar
 No campo de arbustos.
 E astuto ele era,
 Tal qual os insones!

E, “Por que vens vermelho
 Neste turvo azul?”
 Sondei.

“Por que cor de sol,
 Como se desperto
 Em pleno repouso?”

“Tu que vagas,”
 Assim falou,
 “No campo de arbustos,
 Tão cedo te esqueces.
 Mas armo embustes
 Em plenos sonhos.”

E disso eu soube
 Que o piso azul
 Estava em blocos,
 Bloqueio de aço.
 Eu soube do medo
 Do campo de arbustos,

E da beleza
 Da luz da lua
 Que lá pousava,
 Pousava
 Como se repousa
 No ar inocente.

Anecdote of the Prince of Peacocks

In the moonlight
 I met Berserk,
 In the moonlight
 On the bushy plain.
 Oh, sharp he was
 As the sleepless!

And, “Why are you red
 In this milky blue?”
 I said.

“Why sun-colored,
 As if awake
 In the midst of sleep?”

“You that wander,”
 So he said,
 “On the bushy plain,
 Forget so soon.
 But I set my traps
 In the midst of dreams.”

I knew from this
 That the blue ground
 Was full of blocks
 And blocking steel.
 I knew the dread
 Of the bushy plain,

And the beauty
 Of the moonlight
 Falling there,
 Falling
 As sleep falls
 In the innocent air.

Nota

Uma temática já presente em outros poema do mesmo livro. Podemos ver como um inimigo/outro invade o sono e ameaça a persona internamente, a partir dela mesma. O mesmo ocorre em “The Cuban Doctor” em que o “indian” sonhado ataca o sonhador. De modo semelhante, mas sem o índice do sono, o “jack-rabbit” também é ameaçado por forças destrutivas.

O título também apresenta dois fatores também presentes ao longo do livro. A ideia da “anedota”, já apresentada anteriormente aqui, e o uso proeminente de das letras p e c (como em “Crispin”, por exemplo). Além disso, os próprios pavões já apareceram noutro poema, em “Domination of Black”, poema também encerrado com medo crescente.

O que parece reger esse poema é a forte ênfase na acentuação, com a grande maioria dos versos levando duas sílabas fortes (com algumas poucas variações). Cook (2007, p.57) aponta que esse padrão acentual seria o utilizado na época da existência dos *berserkers*, guerreiros nórdicos que, na batalha, entravam numa espécie de fúria frenética e se atiravam nus às linhas inimigas. O *berserker* de Stevens – que enfrenta o poeta/príncipe dos pavões não sob um furor insano, mas age com planejamento – monta armadilhas, é astuto (“sharp”), o que faz dessa ameaça algo ainda mais perigoso.

A oposição criada no poema é acompanhada por uma oposição de cores, em que o azul se liga ao sono e à lua e o vermelho à consciência do desperto e ao sol (“Why sun-colored as if awake...”), e que chegam ao final num desfecho um tanto dúbio. O medo da personagem (“dread”) pode ser entendido como tendo um alcance mais restrito, alcançando apenas o medo da “bushy plain”; pode, entretanto, se estender também ao medo da “beauty / of the moonlight”, com a brutalidade dos blocos e do aço abarcando todo o espaço e a própria beleza. A dualidade é composta a partir de um jogo sintático. De qualquer forma, os riscos ao príncipe se encontram nele próprio.

Para a tradução, algumas palavras trouxeram maior dificuldade. A principal delas, e uma que teve influência em outros lugares do poema, foi o verbo “falling”/“falls”, na última estrofe. Aqui, usa-se o mesmo verbo para apontar que a luz do luar “caía” sobre o local e o “cair em sono”, do inglês “to fall asleep”. No fim, ao invés de empregar o verbo “cair”, tentou-se recriar esses versos a partir de uma relação, ainda

que mais afastada (afinal, não se trata da mesma palavra), mas que mantêm um grande grau de semelhança: trata-se de “pousava” para “falling” e “repousar” no sentido de “fall asleep”. Com isso, de modo a dar maior unidade à tradução, o último verso da terceira estrofe usou também “repouso” para “sleep”, trocando a assonância de “midst of sleep” por uma aliteração em “pleno repouso”. A opção por “pleno” levou, igualmente, ao emprego da mesma palavra do último verso da quarta estrofe, resultando em “plenos sonhos”.

Outro momento, em que a recriação teve que fazer pequenas alterações, foi nos versos “was full of blocks / and blocking steel”. De modo a fazer com que os versos apresentassem duas sílabas fortes e manter a relação estabelecida entre o substantivo “blocks” e o adjetivo “blocking”, este foi substituído por outro substantivo. Na tradução, então, lê-se “Estava em blocos, /Bloqueio de aço”, fazendo igualmente com que o elemento “full of” fosse retirado.

A tradução também trouxe uma leve, porém notável, adição sonora. Na primeira estrofe criou-se uma relação ausente no poema em inglês, em que “bushy” e “sharp”, localizados em versos consecutivos, foram traduzidos por “arbustos” e “astuto”, com as mesmas vogais, na mesma ordenação, e com uma repetição em /t/:

On the bushy plain.	No campo de arbustos .
Oh, sharp he was	E astuto ele era,

O mesmo ocorre mais abaixo, na quarta estrofe, novamente com a palavra “bushy” (“arbustos”), conformando outra dupla:

On the bushy plain,	No campo de arbustos ,
Forget so soon.	Tão cedo te esqueces.
But I set my traps	Mas armo embustes

São (como ocorre em outros momentos da tradução) introduções de engenhos sonoros bastante afeitos à poética de Stevens em *Harmonium* e, portanto, não nos furtamos às possibilidades propiciadas para, quando possível, empregá-los. Se o inglês nos parece, por vezes, mais afeito a constantes aliterações – e Stevens não se refreia em seu virtuosismo do controle de som – a tradução visa demonstrar que o português é capaz, igualmente, de potente iridescência sonora.

Uma Altiva Senhora Cristã

Poesia é a ficção suprema, madame.
 Tome a lei moral e torne-a uma nave
 E da nave alce céu assombrado. Então,
 A consciência se converte em ramas,
 Como eólios cistres cobiçando cânticos.
 Partilhamos, sim, dessas premissas. Mas tome
 A lei oposta e torne-a um peristilo,
 E a partir dele projete uma mascarada
 Além dos astros. Assim, nossa lascívia,
 Ilesa à lápide, enfim consumada,
 É igualmente convertida em ramas,
 Contorcendo como jazz. E rama por rama,
 Madame, voltamos ao início. Permita,
 Portanto, que na cena planetária
 Seus revoltos flagelantes, empanturrados,
 Golpeando suas parvas panças em parada,
 Dados a tais inovações do sublime,
 Um tum, tum-tum, pa-tum e ti-tá,
 Possam, apenas possam, madame, açoiar-se
 Uma jovial patuscada entre as esferas.
 Com isso, viúvas se vexarão. Mas as verves
 Cativam à vontade; mais quando viúvas se vexam.

A High-Toned Old Christian Woman

Poetry is the supreme fiction, madame.
 Take the moral law and make a nave of it
 And from the nave build haunted heaven. Thus,
 The conscience is converted into palms,
 Like windy citherns hankering for hymns.
 We agree in principle. That's clear. But take
 The opposing law and make a peristyle,
 And from the peristyle project a masque
 Beyond the planets. Thus, our bawdiness,
 Unpurged by epitaph, indulged at last,
 Is equally converted into palms,
 Squiggling like saxophones. And palm for palm,
 Madame, we are where we began. Allow,
 Therefore, that in the planetary scene
 Your disaffected flagellants, well-stuffed,
 Smacking their muzzy bellies in parade,
 Proud of such novelties of the sublime,
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk,
 May, merely may, madame, whip from themselves
 A jovial hullabaloo among the spheres.
 This will make widows wince. But fictive things
 Wink as they will. Wink most when widows wince.

Nota

Poema publicado pela primeira vez em 1922 e composto à mesma época de outros poemas antirreligiosos, como “Of Heaven Considered as a Tomb”, e já brevemente explorado no primeiro capítulo da presente tese, onde pontuamos sua temática, algumas das numerosas relações sonoras empregadas pelo poeta, o verso sonoro do “tink”, “tank” e “tunk”, além do jogo etimológico presente no dístico final, entre as relacionadas “wink” e “wince”. Eleanor Cook (2007, p. 58) enumera alguns dos elementos constitutivos que considera importantes: o “high-toned” do título, por exemplo, serviria para já apresentar, num trocadilho armado com “tone” – o “tom” musical, que pode ser a característica de um som que indica sua altura, uma escala específica ou a tonalidade de uma música ou trecho – que anteciparia as imagens centrais empregadas pelo poeta, que revolvem em torno da comparação entre a música do paraíso (cristão) convencional *versus* a musicalidade jovial da “opposing law”, traduzida aqui como “lei oposta”. Essa lei se opõe ao que, versos antes, foi nomeado de “lei moral”, ou seja, se trata de comportamento imoral ou indecente, vastos banquetes, jazz e festanças em geral. Além disso, a crítica identifica aqui o primeiro uso poético de uma expressão que veio a ser bastante identificada com Stevens e que o poeta usaria com maior afinco em sua poesia posterior: trata-se de “supreme fiction” para caracterizar a poesia; anos depois, viria a dar nome a um de seus mais celebrados poemas, o longo “Notes Toward a Supreme Fiction”, de 1942.

A métrica de Stevens é variável e traz o pentâmetro jâmbico como “metro fantasma”. Dizemos isso pois o padrão acentual do poema é bastante variado, “liberto”, mas tende a ser crescente, apesar, por exemplo, do segundo verso ser um pentâmetro trocaico quase perfeito (ou seja, trata-se de uma métrica decrescente). A maioria dos versos em inglês somam, assim, dez sílabas, apesar de haver quatro instâncias de versos hendecassílabos, um eneassílabo (o do “tink”, “tank”, “tunk”) e um que alcança doze sílabas (o vigésimo verso, logo anterior ao dístico final). Essa maior liberdade na versificação nos autorizou a igualmente empregar versos de tamanhos mais diversos e a maioria soma entre dez e doze sílabas poéticas. As exceções são o décimo oitavo – que, assim como no inglês, é um eneassílabo – e o verso final, que, almejando manter as pesadas relações sonoras, terminou por somar compridas catorze sílabas. Este verso final

trouxe essa dificuldade métrica por ser formado por nove palavras em inglês, oito das quais são monossílabas, algo bastante difícil de emular em língua portuguesa; ainda assim, sua cesura pode vir a levar sua leitura a ser mais delongada que a dos outros versos, o que poderia também ajudar a legitimar seu tamanho em língua portuguesa.

Quanto a questões vocabulares, a palavra “nave” pode inicialmente gerar confusão aos leitores e leitoras do poema em português. Isso se dá uma vez que o significado mais usual da palavra é o de “nave espacial”. Aqui, no entanto, trata-se da parte longitudinal interna de uma igreja, que se estende a partir da entrada até o santuário, entre as fileiras de colunas que sustentam a abóbada. Em inglês, a palavra tem a mesma grafia e o mesmo significado dada sua origem latina, e significa, originalmente, “barco” (talvez em referência à barca de São Pedro ou à Arca de Noé). Ainda assim, continuando-se a ler o poema, resta mais evidente que se trata da acepção arquitetônica da palavra, graças a vocábulos como “projete” e o próprio “peristilo”, mais abaixo. É interessante observar a semelhança visual entre um peristilo (uma galeria de colunas que circunda um edifício ou parte dele; etimologicamente, do grego, “cercado por colunas/pilares”) e a nave de uma igreja: ambos são áreas rodeadas por colunas, apesar da primeira ser externa e a segunda interna. Ambas, também, têm origem na arquitetura egípcia antiga, mas são ocidentalmente mais conectadas à cultura greco-romana.

Há outras questões vocabulares na tradução que têm a ver ou com a manutenção das relações paronomásticas ou com a métrica. As monossilábicas “palms”, bastante presentes na poesia de Stevens e aqui possivelmente sugestivas de “psalms” (“salmos”, palavra derivada da tradução grega da bíblia ψαλμοί – *psalmoi* –, que significa “musica instrumental” e, por extensão, as palavras que acompanham tal música) foram traduzidas pela mais curta “ramas”; a longa “saxophone” foi metonimicamente ampliada para “jazz”, reduzindo assim, novamente, seu tamanho.

Mais uma vez, o som se mostrou um importante guia para o processo tradutório, ainda mais se tratando de um poema em que esse aspecto se apresenta como absolutamente central. A título de exemplo, temos “take” e “make” – “tome” e “torne-a” –, “haunted heaven” – “alce céu assombrado” –, “hankering for hymns” – “cobiçando cânticos” –, “unpurged by epitaph” – “ilesa à lápide”; há também exemplos de formulações bastante afeitas à poética de Stevens, mas que não correspondem, necessariamente, a fortes aliterações no poema em inglês. É o caso da profusa progressão de /p/, notadamente em “empanturrados / Golpeando suas parvas panças em parada”, mas que vem desde “permita / Portanto”, “planetária” e alcança a “patuscada”, não sem antes

ressoar em “possam, apenas possam” e no “pa-tum” do verso onomatopaico. O dístico final, de “wink” e “wince”, moveu-se da relação etimológica e viu-se convertido numa sequência viva de /v/, em que as “fictive things” tornaram-se “verve”:

Com isso, viúvas se vexarão. Mas as verves
 Cativam à vontade; mais quando viúvas se vexam.

Por fim, gostaríamos de retomar um comentário ao poema – uma descrição, por assim dizer – tecida por Eleanor Cook (2007, p. 58). Para a autora, o poema foi escrito como uma provocação a uma pessoa que claramente não vai apreciar seus posicionamentos, e Stevens teria desenvolvido um paraíso apropriado a pessoas “menos ortodoxas”. Stevens também satiriza a “ortodoxia” em outros poemas de *Harmonium*, como “The Emperor of Ice-Cream”, em que zomba das tradições funerárias, ou em “Ploughing on Sunday”, no qual canta uma celebração antissabática. Se no comentário a este último poema mencionamos uma passagem de *Moby Dick* (publicado inicialmente em 1851), temos aqui outra oportunidade para estabelecer alguma relação entre as duas obras. Em seu capítulo de número 69, intitulado “The Funeral”, Melville, depois de falar que ao ver o cadáver de uma baleia boiando no mar, outros navios anotariam (erroneamente) em seus diários de bordo “baixio, rochas e ondas perigosas: cuidado”, e os mais diversos navios, por anos a fio, viriam a evitar o local a todo custo, compara essa atitude a “tolos carneiros” que pulam sobre o vácuo porque seu líder havia originalmente pulado sobre um graveto que estava ali sendo segurado por alguém. O autor então conclui: “Eis sua lei de precedentes; eis a utilidade de suas tradições; eis a história da sobrevivência obstinada das antigas crenças, nunca fundamentadas na Terra e agora sequer pairando sobre o ar! Eis a ortodoxia!¹⁰⁵”

Se essa passagem está tematicamente relacionada a este e a diversos poemas de *Harmonium*, não era um ponto de vista incomum da modernidade do século XIX e início do XX, e não podemos estabelecer uma relação causal direta entre o romance de Melville e os poemas de Stevens a partir dela. Ainda assim, vejamos o início do capítulo 107 – “The Carpenter” – que aqui deixaremos em língua inglesa para facilitar sua comparação com a premissa de “A High-Toned Old Christian Woman” (MELVILLE, 1994, p. 441):

¹⁰⁵ Tradução nossa.

Seat thyself sultanically among the moons of Saturn, and take high abstracted man alone; and he seems a wonder, a grandeur, and a woe. But from the same point, take mankind in mass, and for the most part, they seem a mob of unnecessary duplicates, both contemporary and hereditary.¹⁰⁶

Ora, as estruturas da passagem de Melville e deste poema são essencialmente as mesmas: roga-se a que lê (ou a quem ouve) que se imagine dois pontos de vista e se compare as consequências lógicas dessas propostas. Coincidentemente (ou não), este curto capítulo leva a palavra “winces” e traz a imagem das fundações de “cathedrals” (potencialmente retomada na “nave” do poema). Temos, igualmente, no excerto selecionado, o uso de “high”, do título do poema, empregado para qualificar uma pessoa e o posicionamento além dos astros (“beyond the planets” em Stevens, “among the moons of Saturn” em Melville).

Ainda admitindo-se a possibilidade de coincidências (Melville, em seu livro, realmente parece explorar a língua inglesa com um afincamento ao mesmo tempo elegante, melodioso, abrangente e rigoroso), é possível encontrar coincidências léxicas notáveis entre os livros. De “Sunday Morning” (1915) encontramos o uso de “sepulchre”, “pang”, “undulations”, “tipped”, “hush”, “dew” como metáfora de brevidade, as “sleepless mothers” de “Our earthly mothers waiting, sleeplessly” e a passagem “now egoistical sky”, que parece dialogar com “The sky will be much friendlier than now”; do “Le Monocle de Mon Oncle” (1918), temos “din”, “amours” e a palavra “round” empregada para algo que se lê (“An apple serves as well as any skull / To be the book in which to read a round” em Stevens e “your zodiac here is the life of man in one round chapter; and now I’ll read it off, straight out of the book” em Melville); o “Scaramouche” de “The Weeping Burgher” (1919); a bastante mencionada “fubbed” de “The Ordinary Women”, sempre citada por ser uma palavra bastante incomum, encontra-se em sua grafia alternativa em “fobbing”, além de também encontrarmos em Melville “lacquered”, como as “lacquered logues” do poema, presentes na mesma estrofe de “fubbed”; a “pantaloon” de “Colloquy with a Polish Aunt” (1919); de “Last Look at the Lilacs” (1923) temos “*Look your last now, (...), while they yet lie together*” (grifos nossos) e o início do

¹⁰⁶ Na tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza, segue-se assim essa passagem: “Senta-te sultanicamente entre as luas de Saturno, e imagina um solitário homem abstrato; e ele te parecerá um prodígio, uma grandeza, um sofrimento. Do mesmo ponto, porém, imagina toda a humanidade, e, na maior parte, ela te parecerá uma turba de desnecessárias duplicatas, a um só tempo contemporâneas e hereditárias.”

capítulo 132, “The Symphony”¹⁰⁷; o pênis da baleia capturada em “The Cassock”, capítulo 95, ganha uma caracterização composta aos modos do “Vocalissimus” de “To the Roaring Wind” (1923), que é “grandisimus”; a imagem final de “Palace of the Babies” (1916) – “His broad-brimmed hat came close upon his eyes” – está em “His hat slouched heavily over his eyes” (“The Hat”, capítulo 130); o encerramento do capítulo 120, “The Deck Toward the End of the First Night Watch” relembra o final de “Banal Sojourn” (1919) tanto no vocabulário quanto na repetição, com Melville escrevendo “the colic is a noisy malady. Oh, take medicine, take medicine!” e Stevens “One has a malady, here, a malady. One feels a malady”; as “swift circlings” que a ave traçou sobre a cabeça de Ahab no já mencionado capítulo 130 se assemelham à “swift, circular line” que os corços traçaram em “Earthy Anecdote” (1918); “black hull” e “white surf” surgem ambos no capítulo final do romance, talvez informando os versos finais de “Fabliau of Florida” (1919) que trazem “Fill your black hull / With white moonlight. // There will never be an end / To this droning of the surf”, e este dístico final parece reescrever a frase que encerra *Moby Dick*, “then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago”; este mesmo capítulo final (135) traz “I turn my body from the sun” logo seguido por “death-glorious ship” e “From the Misery of Don Joost” (1921) se abre com “I have finished my combat with the sun” para depois mencionar “sun and slaves, breeding and death”; “nakedness” é empregada no ato de se olhar para os céus e as estrelas (o capítulo se chama “The Quadrant”), como em “Stars at Tallapoosa” (1922), juntamente com “only the lids of his eyes half hooded their orbs”, similar ao verso “But is an eye that studies its black lid”, isso sob a égide da frase de abertura do capítulo, “The season for the *Line* at length drew near”, e o poema é todo armado sobre uma grande conjunção de linhas (“lines”) em diversos sentidos (além de lidar com o oceano e um “hunter”); a palavra “stupid” é empregada por Melville, assim como por Stevens, no sentido de “estar

¹⁰⁷ Deixo aqui um excerto com grifos adicionados: “The firmaments of *air* and sea were hardly separable in that all-pervading azure; only, the pensive *air* was transparently *pure and soft*, with a *woman’s look*, and the *robust and man-like* sea heaved with long, *strong*, lingering swells, as Samson’s chest in his sleep. Hither, and thither, on high, glided the snow-white wings of small, unspeckled birds; these were the gentle thoughts of the *feminine air*; but to and fro in the deeps, far down in the *bottomless blue*, rushed *mighty* leviathans, sword-fish, and sharks; and these were the *strong, troubled, murderous* thinkings of the *masculine sea*.

But though thus contrasting within, the contrast was only in shades and shadows without; those two seemed one; it was only the *sex*, as it were, that distinguished them.

Aloft, like a royal czar and king, the sun seemed giving this *gentle air* to this bold and rolling sea; even as *bride to groom*. And at the *girdling* line of the horizon, a soft and *tremulous motion*- most seen here at the Equator- denoted the fond, throbbing trust, the *loving* alarms, with which the poor *bride gave her bosom away*.

Tied up and twisted; gnarled and *knotted* with wrinkles; *haggardly firm* and unyielding (...).”

com sono”, aquele em “the blacksmith *half-stupidly* felt the deadly numbness stealing over him, and sought refuge in a leaning, dilapidated barn” e este em “roamed there all the stupid afternoon”, no verso final de “Hibiscus on the Sleeping Shores” (1921); e, por fim, no poema “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”, de 1919, mesmo ignorando-se vocabulários náuticos comuns, temos a palavra “paltry” empregada logo antes de “scud” e “foamin” (encontradas no poema como “scuds” e “foam”), temos “noiseless [nautilus] shells” em *Moby Dick*, no mesmo capítulo que “ports”, elementos todos presentes no poema, e esta última palavra é usada na mesma página da oração “my soul’s ship starts upon this voyage”, formulação bastante similar ao título do poema.

Cientes de que tais passagens possam ser consideradas apenas coincidências a partir de uma possível pesquisa mais aprofundada sobre o assunto, pareceu-nos válido salientar essas potenciais relações, ainda que, por fim, possam provar-se apenas casualidades advindas de dois exímios escritores da literatura estadunidense.

O Local dos Solitários

Que o local dos solitários
Seja um local de perpétua ondulação.

Quer seja em alto-mar,
Na verde-escura roda d'água,
Ou sobre as praias,
Não deve haver cessação
De movimento, ou do som de movimentação,
A renovação de som
E múltipla continuação;

E, mormente, do movimento do pensar
E sua incansável iteração,

No local dos solitários,
Que deve ser local de perpétua ondulação.

The Place of the Solitaires

Let the place of the solitaires
Be a place of perpetual undulation.

Whether it be in mid-sea
On the dark, green water-wheel,
Or on the beaches,
There must be no cessation
Of motion, or of the noise of motion,
The renewal of noise
And manifold continuation;

And, most, of the motion of thought
And its restless iteration,

In the place of the solitaires,
Which is to be a place of perpetual undulation.

Nota

Movimento e repetição. Essas são as ideias que mais parecem se sobressair quando entramos em contato com este poema publicado pela primeira vez em 1919. O movimento está claramente expresso semanticamente no poema: a palavra “motion” aparece nele três vezes; está também em “no cessation”, “manifold continuation”, “restless”. Ademais, consta igualmente no tamanho dos versos, ou melhor, na variação desses versos livres que pulam das cinco sílabas no quinto verso para as quinze do verso final, passando por uma variedade de tamanhos. A ideia de repetição só não aparece com esse nome, mas está em “perpetual undulation”, “renewal” e “iteration”, além de em “water-wheel” e “beaches” (por causa das ondas). Claro, a ideia de repetição parece trazer consigo a de movimento, sendo até certo ponto relacionadas. A mais importante repetição, no entanto, não nos parece ser vocabular ou semântica (ainda que permeiem esses aspectos do poema), mas sonora. Trata-se, claro, de “-tion”, presente oito vezes no poema e servindo de materialidade sonora tanto para a ideia de repetição quanto para o ruído do mar. Esse sufixo alcança a contagem de dez reiterações se incluirmos outro encontro vocálico até certo ponto semelhante, “-tual”, das suas ocorrências de “perpetual”.

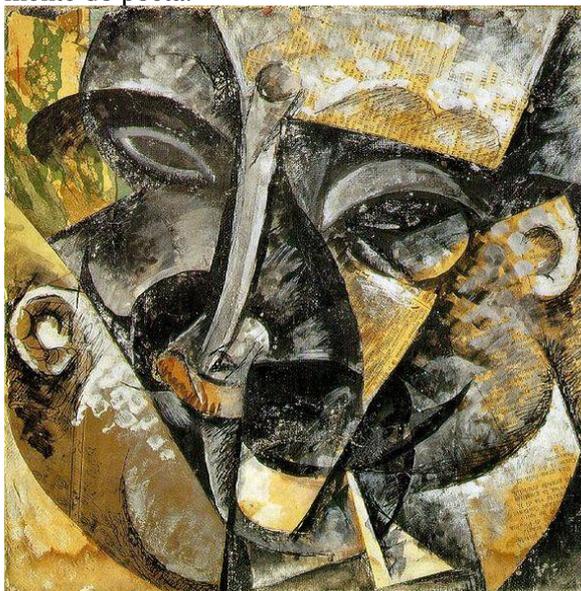
Krystyna Mazur (2005, p. 66-8) chama atenção exatamente para as repetições deste poema, chegando a compará-lo com o excelente “Domination of Black” nesse quesito. Para a autora, o poema trabalha “a mente solitária jogando seus jogos solitários enquanto se volta sobre si mesma num desdobrar ondulante e então faz um retorno” e cita o próprio Stevens que, em carta a Hi Simmons (*Letters*, p. 463), definiu esses versos como “um poema verdadeiramente em movimentação: em movimentação com a atividade do pensamento em silêncio”. Ao fim e ao cabo, é um poema sobre o poeta – o “solitaire” – e sobre poesia. A crítica defende que, no poema, a repetição e o retorno são vistos como elementos positivos, senão necessários, do pensamento: “Associado à movimentação, ao barulho e à riqueza, o movimento de repetição se contraria à estase, à pobreza da unicidade e ao silêncio” (2005, p. 66). Para ela, “The Place of Solitaires” se presta como um testemunho à efetividade da repetição ao representar suas próprias viradas e repetições poéticas, ainda mais num poema que, salvo por três versos que trazem imagens do mar, da praia e da roda d’água, é todo abstrato. Essas imagens concretas, no entanto, estabeleceriam as combinações de repetição e retorno como o padrão dominante

do poema. Mazur chama igualmente atenção para outro elemento estrutural do poema, que é a relação entre sua abertura e fechamento (2005, p. 66).

Ao repetir, quase literalmente, o primeiro dístico como o dístico final, o poema realiza seu próprio retorno circular. Esse movimento desfaz o caráter de encerramento do final do poema, bem como faz a abertura, uma vez que voltamos a ela via repetições, parecer uma continuação mais que um início... o poema apaga suas origens.

Adicionaríamos à essa leitura a presença dupla da palavra “motion” no verso central do poema, dando a impressão do poema se voltar sobre si mesmo, percorrendo uma circularidade; e, realmente, o poema é todo trabalhado como uma forma autocentrada, focada em si e em suas movimentações. Esse retorno sobre si mesmo também pode ser encontrado, sintaticamente, no “padrão complexo” criado pelas repetições de padrões sintáticos em diversas orações preposicionais (baseadas em “of”), atuando como sua própria “múltipla continuação” e estabelecendo diversas continuações a diversos começos. O poema corre inteiro em variações sobre o mesmo tema, se fossemos empregar uma linguagem musical, deslocando e realocando seus começos e finais, criando ambiguidades sintáticas que a autora chamou de “o *firecat* do poema”, fazendo uma referência a “*Earthy Anecdote*”, poema que abre a obra. Para ela, ao empregar voltas e retornos sintáticos, o poema de Stevens resulta numa ambiguidade proposital, empregando uma estratégia poética que subverte a linearidade (convencional) da linguagem e da narrativa (2005, p. 68).

There must be no cessation / Of motion, or of the noise of motion - Em Stevens, no entanto, o movimento não é o da velocidade futurista das máquinas, nem um movimento heraclítico, já que se trata de um “solitário” (ou seja, não relacionado), mas é o movimento interno da mente do poeta.



Por fim, um breve comentário sobre as opções que devem reencenar em português as reiteraões de Stevens. Assim, o sufixo “-tion” foi diretamente traduzido para substantivos que terminam em “-ção”, salvo em duas ocorrências de “motion”, a primeira do verso sétimo e a do décimo verso. Nesses

casos, ela foi traduzida por “movimento”. Isso se deu para que a leitura desse poema não resultasse enfadonha em língua portuguesa, uma vez que outros sons semelhantes foram criados e ajudaram a compor a rede de sons afins (além do fato de que se trata de uma sonoridade – “-ção” – já amplamente explorada no rimário da literatura lusófona). Um desses casos foi a tradução de “renewal” por “renovação”; outro ocorre duas vezes e é a tradução de “noise” por “som”, que traz tanto a sibilante inicial quanto a nasalização de sua pronúncia (imagine a maçante inundação sonora que porventura se formaria em “**Não** deve haver cessação / De movimentação, ou do **som** de movimentação, / A renovação de **som** / E múltipla continuação;). Assim, mesmo com a mudança do local exato das ocorrências em Stevens, recriou-se e manteve-se a ideia e a realização – tentando não aborrecer ou entediar os ouvidos de quem se defronta com o poema – das relações estruturais de repetição e movimento.

O Burguês em Prantos

É com estranha malícia
Que distorço o mundo.

Ah! que maus humores levassem
As máscaras de brancas moças.
E ah! que esse *Scaramouche*
Tivesse negra *barouche*.

Malfadadas verdades!
Mas no excesso, contínuo,
Há cura para mágoa.

Permita, se qual espectro eu vier
Por entre aqueles que ainda ardem em mim,
Que eu venha como fino atavio
De airoso brio.

E eu, pois, torturado para a velha fala,
Um branco dum bravio urdido de aros;
Eu, em prantos num coração calcinado;
Minhas mãos coisas agudas, imaginadas.

The Weeping Burgher

It is with a strange malice
That I distort the world.

Ah! that ill humors
Should mask as white girls.
And ah! that Scaramouche
Should have a black barouche.

The sorry verities!
Yet in excess, continual,
There is cure of sorrow.

Permit that if as ghost I come
Among the people burning in me still,
I come as belle design
Of foppish line.

And I, then, tortured for old speech,
A white of wildly woven rings;
I, weeping in a calcined heart,
My hands such sharp, imagined things.

Nota

O “burguês”, um fantasma, “distorce o mundo” a partir do “excesso”, com isso ocultando as “malfadadas verdades”; ainda assim isso faz com que ele anseie mais pela vida, da qual foi separado, e trata-se de uma “estranha malícia” porque é algo que vai contra ele próprio, fazendo-o chorar. Assim resume este poema o crítico Ronald Sukenick (1967, p. 230-1) muito brevemente, misturando sua leitura com nossas traduções. Já Eleanor Cook (2007, p. 59) sem o objetivo de reescrever o poema ou seu “significado”, chama atenção ao antagonismo de Stevens contra “burgueses convencionais” – como na classificação do “unburgherly apocalypse” em “The Doctor of Geneva”; a crítica conclama que comparemos este poema com “Another Weeping Woman” – ambos com “weeping” no título – uma vez que “o burguês se arrepende, com amargor, de nunca ter expressado os ‘eus’ que viviam dentro dele”. Por fim, Cook chama atenção para as palavras “Scaramouche”, uma personagem da *commedia dell’arte* italiana, que é um serviçal inescrupuloso e não confiável, fanfarrão e arrogante, e para “black barouche”, apontando que o Scaramouche levava, costumeiramente, vestimentas pretas, em oposição ao Pierrot, que trajava roupas brancas e que, segundo a autora, serviu de *persona* para o próprio Stevens até 1910 (*barouche* é uma carruagem elegante e luxuosa de quatro rodas guiada por dois cavalos). A rima, nessa estrofe, entre “Scaramouche” e “barouche” foi mantida conservando-se as duas palavras em sua língua original. Isso fez com que a adjetivação da *barouche* tivesse que anteceder o substantivo, “negra *barouche*”; paralelamente, para manter as relações internas dessa estrofe, o substantivo e adjetivo que encerram sua primeira metade – “white girls” – foram traduzidos também na mesma ordem, como “brancas moças”. Outros indícios de que essa estrofe é formada estruturalmente por duas metades estão nas interjeições que abrem cada uma de suas partes (“Ah!”), na presença dos dois estrangeirismos na segunda metade e no mesmo tamanho de versos em cada metade: “Ah! that ill humors” e “Should mask as white girls” somam cinco sílabas cada, enquanto “And ah! that Scaramouche” e “Should have a black barouche” têm ambos uma sílaba a mais. Em português essa distinção foi mantida e os versos da primeira metade são octossílabos enquanto os da segunda têm sete sílabas poéticas cada:

Ah! que maus humores levassem
 As máscaras de brancas moças.
 E ah! que esse *Scaramouche*
 Fosse ter negra *barouche*.

Por fim, Cook menciona que o crítico literário canadense Northrop Frye, em suas anotações a *The Collected Poetry of Wallace Stevens* à qual a autora teve acesso, definiu essa estrofe como “uma versão preta e branca do Filistinismo”. Talvez para ajudar a compreender o poema ou a visão de Frye acerca dessa estrofe, segue a definição de filisteu apresentada por Vladimir Nabokov em seu ensaio “Philistines and Philistinism” de seu livro *Lectures on Russian Literature* (1981, p. 309).

Um filisteu é uma pessoa adulta cujos interesses são de natureza material e comum, e cuja mentalidade é formada pelas ideias padrão e ideais convencionais de seu grupo e tempo. Eu disse pessoa “adulta” porque uma criança ou adolescente que pode se assemelhar a um pequeno filisteu é apenas um pequeno papagaio imitando os modos de sabidos vulgares, e é mais fácil ser um papagaio do que ser uma garça branca. “Vulgar” é mais ou menos sinônimo de “filisteu”: a ênfase em um vulgar não está tanto no convencionalismo de um filisteu, mas na vulgaridade de algumas de suas noções convencionais. Também posso usar os termos “de sociedade” e “burguês”. A pessoa “de sociedade” implica a vulgaridade refinada da cortina de renda, que é pior do que a simples grosseria. Arrostar na frente dos demais pode ser grosseiro, mas dizer “com licença” depois de um arrote é pior do que vulgar. O termo burguês empregado no sentido de Flaubert, não Marx. Burguês, no sentido de Flaubert, é um estado de espírito, não um estado de bolso. Um burguês é um filisteu presunçoso, um vulgar dignificado... De um modo geral, o filistinismo pressupõe um certo estado avançado de civilização no qual, ao longo dos tempos, certas tradições se amontoaram e começaram a feder.

E assim retornamos ao “burgher” – o “burguês –, concordando com Nabokov e aplicando aqui sua acepção mais ligada a Flaubert que a Marx.

O título escolhido por Stevens é o mesmo empregado por Rodin para uma das figuras que compõem os *Burgueses de Calais* (1889), um monumento erigido em memória à Guerra de Cem Anos. Além do título, há uma possível relação com outra obra; essa, no entanto, seria menos direta e apenas potencial. Trata-se de um poema de Emily Dickinson, “Because I could not stop for Death”. Aqui temos também a presença de uma carruagem, da personagem morta e da relação que essa personagem estabelece com a morte e, conseqüentemente, com sua vida. Em Dickinson, no entanto, por ter vivido uma



The Weeping Burgher, Auguste Rodin
Modelado em 1885, fundido em 1908–9
Bronze, pátina verde
Metropolitan Museum of Art,
Nova York, Estados Unidos

vida mais plena, a personagem não parece nada incomodada, pelo contrário, ela andava lentamente na carruagem com a Morte, sem pressa ou afobação, leve: “We slowly drove – He knew no haste / And I had put away / My labor and my leisure too, / For His Civility –” (que na tradução de José Lira consta como “Fomos sem pressa – a Morte não tem pressa / E por dever de Cortesia / Eu tinha posto o meu Lazer de lado / E o Afã do dia-a-dia.”). Já o burguês flaubertiano de Stevens é todo arrependimento e, ao invés da calma, defende que apenas no “excesso, contínuo” pode haver “cura para mágoa”, mágoa essa ausente na morte da voz do poema de Dickinson.

Há duas passagens de interesse sonoro que se destacaram no poema de Stevens e em sua recriação em português. A primeira se encontra no

final da quarta estrofe, onde se lê a curiosa formulação “as belle design / Of foppish line”. A tradução recriou a passagem como “fino atavio / De airoso brio”. A segunda está na última estrofe e se trata da sequência de letras W iniciando as palavras em “A white of wildly woven rings” alcançando até “weeping” no verso seguinte; além disso, temos os /aɪ/ de “white” e “wildly” e os /i/ de “wildly”, “rings” e “weeping”. Em português, essa passagem tem como recorrência sonora os /b/, /d/ e /r/ de “branco dum bravio urdido de aros”, esta última palavra traduzindo os “rings”; “weeping”, do verso seguinte, também participou da teia sonora tecida por Stevens, e em português esse verbo foi traduzido por “em prantos”, estabelecendo forte relação com “branco”, logo acima, trazendo os mesmos /ɐ/ e /u/ nas mesmas posições, com fortes plosivas (/b/, /k/, /p/ e /t/) e o mesmo /r/ formando o encontro consonantal inicial.

As Cortinas na Casa do Metafísico

Acontece que o esvoaçar dessas cortinas
 É todo longos movimentos, como árduas
 Deflações da distância; ou como nuvens
 Inseparáveis do cair das tardes;
 Ou variação da luz, o soar
 Do silêncio, sono profundo e solidão
 Da noite, em que todo movimento
 Nos é além, como o firmamento –
 Que ascende e descende – desvela
 Final vastidão, audaz vislumbre.

The Curtains in the House of the Metaphysician

It comes about that the drifting of these curtain
 Is full of long motions, as the ponderous
 Deflations of distance; or as clouds
 Inseparable from their afternoons;
 Or the changing of light, the dropping
 Of the silence, wide sleep and solitude
 Of night, in which all motion
 Is beyond us, as the firmament,
 Up-rising and down-falling, bares
 The last largeness, bold to see.

Nota

Accuracy of observation is the equivalent of accuracy of thinking.

Wallace Stevens

Philosophie ist eigentlich Heimweh, Trieb überall zu Hause zu sein.

Novalis

What philosophy was to Novalis, poetry was to Wallace Stevens.

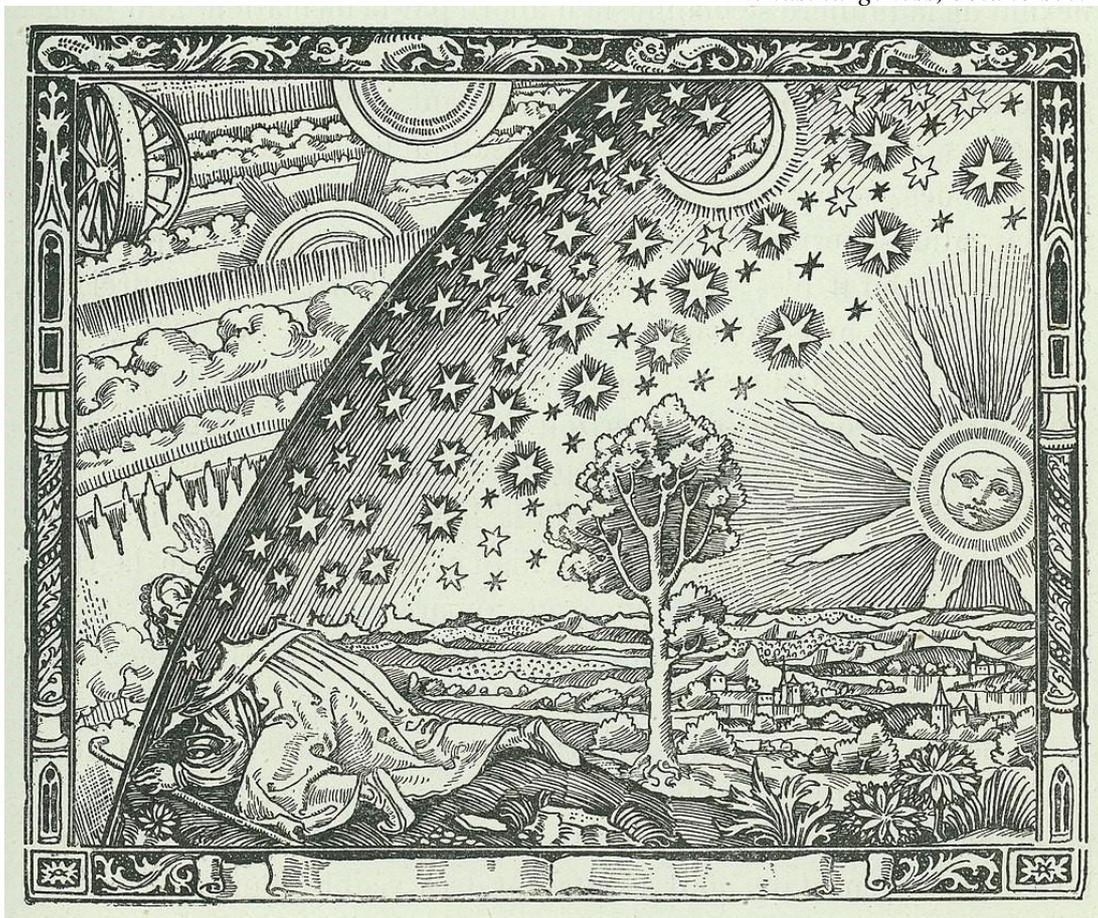
Gyorgyi Voros

Poderíamos aqui discutir as implicações filosóficas, físicas e metafísicas deste poema cujo personagem-título do metafísico parece querer ordenar com sua mente a realidade – talvez não por impor suas próprias ideias sobre ela, mas partindo da descoberta de relações significativas que ela poderia estabelecer, assim como um artista abstratiza e compõe os elementos da realidade em integrações significativas/significantes, ou seja, obras de arte, como o propôs Ronald Sukenick (1967, p. 9-13), para quem Stevens “não apresenta nenhuma crença específica, nenhuma ordenação particular senão uma teoria da ordem”; ou tratar de como Stevens emprega um motivo recorrente em pintura, literatura e filmes, a saber, o das cortinas esvoaçantes, e estabelecer comparações de como o movimento e a movimentação neste poema se relacionam – ou não – com o mesmo tema exposto em “The Place of Solitaires”, como o quer Eleanor Cook (2007, p. 59), que igualmente questiona: “como um metafísico lida com o tema recorrente das cortinas esvoaçantes, ou mesmo, teria ele essas cortinas para começo de conversa?”; Gyorgyi Voros também questiona a presença dessas cortinas quando parte do princípio de que a casa “é o crânio do metafísico, no qual adentram, lentamente, através das finas cortinas da percepção, as atividades da Natureza”, no qual os efeitos descritos no poema alteram e rearranjam a noção de mundo do metafísico (1997, p. 89). São leituras todas viáveis embasadas neste poema de apenas uma frase – como o são outros de *Harmonium*, uma técnica que Stevens parece dominar – no qual Stevens aparenta reafirmar sua capacidade

de trabalhar uma abstração e fazer dela algo fisicamente presente. Isso posto, dois elementos foram os que mais chamaram nossa atenção neste curto poema. Primeiro, independentemente de estarem presentes ou não, se são metafóricas ou factuais, as cortinas esvoaçantes parecem estar fisicamente expostas no tamanho decrescente mas sempre inconstante dos versos, que desenham idas e vindas tanto na mancha que o poema imprime à página quanto na acentuação bastante vária empregada por Stevens. O segundo fator é um elemento estruturante do poema que foi transposto para a tradução e que foi posteriormente corroborado pela leitura de uma carta do próprio poeta (*Letters*, p. 463), no qual consta que “*long motions* – parte da estrutura do poema, que é um poema de sons longos e abertos. Para ilustrar: ‘*silence, wide sleep and solitude*’. Imagino que isso tenha sido escrito num momento em que eu acreditava piamente que os poemas eram coisas em si mesmo”. Apesar da citação de seu sexto verso como exemplo, foi precisamente “full of long motions” que nos entregou a chave para a leitura e, portanto, para a tradução para este poema. Assim, temos opções de sons longos e abertos em momentos chave da tradução: “esvoaçar”, “todo longos movimentos”, “árduas”, “inseparáveis”, “tardes” etc. Nesse sentido, sobressai-se a opção de traduzir “dropping” por “soar [do silêncio]”. Mais diretamente, essa passagem poderia ser traduzida por “cair [do silêncio]”, uma opção que faria com que um verso terminasse com um som mais fechado e decrescente, em oposição ao /ar/ que preenche a primeira parte do poema em português. Isso não nos impediu de empregar esse mesmo verbo – “cair” – no verso imediatamente acima, adicionando ao verso “Inseparable from their afternoons” essa ideia do “cair da tarde”. Isso, nos pareceu, ajudou a criar melhor a imagem almejada em português e corroborou com a composição do movimento dos tamanhos dos versos mencionado acima, a construção física do movimentar-se da cortina. Ademais, essa formulação ajudou a compor em português outra estratégia poética posta em jogo por Stevens: uma vez que o poema performa em si o transcendental – o metafísico – e a presença – o físico –, o poeta opta por unir o gerúndio, a coisa em movimento, com a solidez dos substantivos, e usa formulações como “the drifting”, “the changing”, “the dropping”; congruentemente, há um movimento sintático semelhante, em que o poema entrega imagens separadas, fixas, e as relaciona numa sequência proposicional de “of”, pondo-as em movimento. Assim, em português, também optamos pela substantivação de verbos, ainda que no infinitivo, como em “o esvoaçar”, “do cair”, “o soar”. É possível, portanto, observar que a introdução “do cair” se deu de forma a compensar a ausência de uma das três ocorrências de gerúndio substantivado de Stevens, dado que “the changing”

tornou-se “variação” (a opção de manter as ocorrências no mesmo local do poema em inglês, com “*Ou o variar da luz*” resultou numa sonoridade que concluímos indesejada ao poema). Houve também a troca de um verbo por um substantivo no verso final do poema e “bold to see” foi recriado como o conciso “audaz vislumbre”; ainda assim, cremos que o substantivo “vislumbre” traga em si alguma ideia de movimento por se tratar de um olhar de relance, repentino. Por fim, numa breve nota, é curioso observar como a ideia do “metafísico” parece estar contida no oitavo verso do poema, em que temos de um lado o *metà* (μετά) – *depois de, além de* – em “Is beyond us” e de outro a *physis* (Φύσις) – natureza ou física – em “the firmament”, o céu.

*...in which all motion
Is beyond us, as the firmament,
Up-rising and down-falling, bares
The last largeness, bold to see.*



*Gravura Flammarion, Anônimo
1888, gravura de buril em madeira
Do livro *L'atmosphère: météorologie populaire*,
de Camille Flammarion*

Estadia Normal

Duas cubas de lenha de hortênsias azuis estão ao pé de degraus de pedra.
 O céu é uma seiva azul trilhada em rosa. As árvores são negras.
 As gralhas grasnam suas goelas ósseas sobre o ar suave.
 Umidade e calor turgescem o jardim numa favela de flores.
 Pardeus! o verão é uma fera gorda, dormente em bolor,
 Nossa velha mazela, verde e inchada, serena, que brada
 “Essas estrelas extáticas, esse sécio do céu noturno!” recordando as estações,
 Quando o resplendor veio em dilúvio, fino através das falhas.
 E assim maldiz-se aquela sombra verde nos fundos da terra.
 Pois quem se importaria com raspelhos demolindo estramônios?
 E quem não busca um céu desfelpado, alçando-se ao sécio?
 Tem-se uma moléstia, aqui, uma moléstia. Sofre-se uma moléstia.

Banal Sojourn

Two wooden tubs of blue hydrangeas stand at the foot of the stone steps.
 The sky is a blue gum streaked with rose. The trees are black.
 The grackles crack their throats of bone in the smooth air.
 Moisture and heat have swollen the garden into a slum of bloom.
 Pardie! summer is like a fat beast, sleepy in mildew,
 Our old bane, green and bloated, serene, who cries,
 'That bliss of stars, that princox of evening heaven!' reminding of seasons,
 When radiance came running down, slim through the bareness.
 And so it is one damns that green shade at the bottom of the land.
 For who can care at the wigs despoiling the Satan ear?
 And who does not seek the sky unfuzzed, soaring to the princox?
 One has a malady, here, a malady. One feels a malady.

Nota

Ennui, se fosse possível resumir poemas simplesmente ao que está semanticamente exposto. Ainda assim, a referência mais direta a esta palavra, Baudelaire, está aparentemente ausente nesta pequena composição de fastio sob o tempo úmido, tímido, tórrido; de pragas e mofo; de monotonia e improdutividade. É no entanto do poeta francês, sugere Cook (1988, p. 89), que advém o jogo mal-banal empregado por Stevens (“*Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste (...) Le canevas banal de nos pitieux destins.*”)

Com frases curtas e versos livres longos, o poema inicia com o que poderia ser uma descrição de um lugar agradável; mas, das flores azuis, o que se sobressai são as madeiras de seus vasos; as cores do céu se assemelham a uma “gum” e, sob essa atmosfera bicolor, as árvores são escuras; o ar é suave, mas é movido pelos ossículos do rumor estranho que as “grackles crack”; as flores se apresentam como uma “slum”. Ao final, a insistente repetição de “malady” não só reforça o enfado e o quadro infértil (cumprindo a relação mal-banal), mas retoma o som da expressão “Pardie!” empregada anteriormente.

É possível notar aqui ecos de Hamlet: a expressão, oriunda do francês “par dieu”, é empregada pelo personagem-título após a peça dentro da peça (que mostra veneno – “bane” – sendo usado na orelha – “ear” – do rei); Cláudio, por sua vez, é chamado de “the bloat king” numa cena que faz uso de imagens referentes a atributos pútridos e fétidos de plantas e animais (Cook, 1988, p. 89).

Com ocasionais incursões a um léxico mais elevado – temos o já citado “pardie”, além do arcaico “princox” –, este poema exemplifica bem o emprego preciso e exaustivo da palavra por Stevens. A lassidão presente no poema é apresentada como um mal. É a “old bane” da humanidade, que pode apontar diretamente para Satanás; mas este está presente apenas, num jogo de palavras, como um vegetal (“wigs” – ou seja, insetos, pragas – debulhando a “Satan ear”, a palavra “ear” remetendo a “espiga”). Essa “bane”, por outro lado, nos leva ao título do poema, “Banal Sojourn”. Ora, não há ligação etimológica entre “bane” e “banal”, aquela tendo origem proto-germânica e esta francesa. Ainda assim, estabelece-se essa relação, como se “banal” fosse agora o adjetivo de “bane”, estabelecendo uma alteração inorgânica na relação entre as palavras¹⁰⁸. A estadia

¹⁰⁸ “A alteração inorgânica do corpo de palavra cria entre o corpo de palavra primitivo e o corpo de palavra alterado uma ligação (pseudo-) etimológica, na medida em que, entre os dois corpos de palavra e suas significações, é constatado um parentesco, ao mesmo tempo que uma diferença” (LAUSBERG, 2011, p. 179).

banal (“banal sojourn”) apresentada no poema não é mais trivial, corriqueira, mas achacadora, perniciososa, maléfica.

Em termos de sonoridade, é possível observar o grande uso de paronomásias e aliterações permeando todo o poema, como em “**Two wooden tubs**”, “**stone steps**”, “**sky... streaked**”, “**swollen... slum of bloom**”, entre outras, culminando na repetição tríplice de “malady” no verso final. Um jogo aliterativo que parece se sobressair se encontra no terceiro verso: “The **grackles crack** their throats of bone in the smooth air.” Aqui o ar quente porém suave que permeia o ambiente é reverberado pelos pesado ajuntamento de /g/, /r/, /k/ tanto do ronco ósseo dos pássaros como das palavras utilizadas, combinação que até faz a leitura se delongar devido a esse agrupamento gutural.

A tradução tentou manter os jogos aliterativos, adaptando-os quando necessário. Desta forma, a aliteração de “**two wooden tubs**” foi traduzida pela assonância de “**duas cubas**”, “stone steps” por “**pé de degraus de pedra**”, etc., sempre tentando respeitar os usos do poema em inglês e a poética construída pelo livro.

Não foi possível manter a mesma relação aparente entre “bane” e “banal” de modo que palavras de origens e significados díspares aparentassem unicidade. A saída, no entanto, foi a alteração de “banal”, em português, para “normal”. Essa escolha se baseou na presença do elemento “mal” no adjetivo; “mal” esse que se liga semânticamente a “mazela” e a “moléstia”, além do fato que as duas palavras trazem inscritas em si suas letras (m, a, l). Deste modo, é possível notar que na estadia descrita no título, inicialmente caracterizada como “normal”, havia já a presença dessa “velha mazela”, dessa “moléstia”, desse “mal”.

Outra passagem que traz problemas tanto para a decodificação semântica quanto para a tradução é “the wigs despoiling the Satan ear”. O inseto em questão, em inglês “earwig”, corresponde ao demaptero conhecido no Brasil por tesourinha ou lacrainha; “despoil” pode ser traduzido como “debulhar”, “malhar”; e a “Satan ear” remete inicialmente a “espiga”, mas também e a “ouvido”, aos sussurros de Satanás à orelha de Eva, evento que também ocorre num jardim (o Éden seria muito diferente do jardim em questão, mas o do poema é consequência daquele; ou seria mesmo uma visão secular do paraíso). Assim, partindo do princípio que “espiga de Satã” – resolução esta adotada por Lourenço (2006, p. 151)¹⁰⁹ – talvez passasse uma conotação sexual indesejada e pouco a ideia de um inseto devorando uma planta, de uma praga, optou-se

¹⁰⁹ O verso completo é “Pois a quem importarão as perucas saqueando a espiga de Satã?”

por retirar a menção aberta ao Adversário, referenciando-o, como alternativa, através de sinonímia e sonoridade (almejando manter algum nível de dificuldade de decodificação semântica). Deste modo, à tesourinha – que já leva “demônio” como denominação regional – chamou-se “raspelho”, um sinônimo; a ação de “debulhar” ou “malhar” (com inspiração no “redemoinho” de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*) foi traduzida por “**demolindo**”; e, de maneira semelhante às duas soluções anteriores, a planta escolhida foi o “estramônio” que, além de também trazer as denominações “figueira-do-demo”, “figueira-do-diabo” e “figueira-do-inferno”, finaliza sonoramente a menção a Satã iniciada no verbo que o precede: “**demolindo estramônios**”.

Depressão Antes da Primavera

O galo canta
Mas rainha alguma raia.

Os fios de minha loira
Encantam,
Como o cuspe das vacas
Entrançando o vento.

Eia! Eia!

Mas qui-qui-ri-qui
Não traz co-có,
Nem ró-co-có.

Ainda sem rainha
Em verde mocassim.

Depression Before Spring

The cock crows
But no queen rises.

The hair of my blonde
Is dazzling,
As the spittle of cows
Threading the wind.

Ho! Ho!

But ki-ki-ri-ki
Brings no rou-cou,
No rou-cou-cou.

But no queen comes
In slipper green.

Nota

*April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.*

The Waste Land, T. S. Eliot

*And the cow crunching with depress'd head
surpasses any statue*

Song of Myself, Walt Whitman

“O vocabulário inesperado de Stevens só consegue ser comparável às suas imagens inesperadas”, diz Robert Rehder (SERIO, 2007, p. 26) para então citar a segunda estrofe de “Depression Before Spring”, e adiciona: “‘*dazzling*’ e ‘*threading*’ constroem uma imagem dinâmica e também precisa em sua percepção”. Tratando da mesma passagem, Robert Buttel (1967, p. 227) trabalha ideia semelhante quando aponta que “não se esperaria tamanha delicadeza lírica de um uso imagista do esputo das vacas”. Dado que a imagem está dada pelo próprio poeta, ou seja, Stevens já trouxe “ideias às formas” e nosso processo de tradução já estaria “emancipado dessa preocupação” (CAMPOS, 2015, p. 67-8), nos restaria a questão vocabular. Como é possível observar, optamos pelo mais direto “cuspe” para “spittle”; “direto” dizemos por se tratar de vocabulário mais convencional no uso diário, diferentemente de “esputo”, que pareceria partilhar da mesma origem de “spittle”, mas aquela tem raiz latina (*sputum*) e essa proto germânica (**spait-*) – ambas trazem, no entanto, quase as mesmas consoantes. Apesar de que essa semelhança pudesse estabelecer uma falsa-etimologia (ato presente em Stevens, como em “Banal Sojourn”) e apesar de que optar por “esputo” poderia favorecer o poema como um palimpsesto (ato presente em algumas traduções propostas aqui), a escolha foi por favorecer a imagem, e o dinamismo da imagem, ao mesmo tempo que partilhando com Manuel de Barros a ideia de que “Todas as coisas cujos valores podem ser / disputados no cuspe à distância / servem para poesia”¹¹⁰. Ademais, o emprego de uma palavra mais

¹¹⁰ É curioso como, numa coincidência quase humorística, Manuel de Barros junta as duas palavras aqui em questão – além de uma possível falsa-etimologia – quando aproxima “cuspe” de “disputados”, esta última se assemelhando bastante, pelo som, com “esputo”.

corriqueira e talvez mais baixa (considerada “menos poética”) também chamou atenção em outro poema de *Harmonium*: trata-se de *stupid* no verso final de “Hibiscus on the Sleeping Shores”¹¹¹. Apesar da fragilidade inerente à informação estética, teríamos motivos, conforme observado, para traduzir essa estrofe de maneira diferente:

Depressão Antes da Primavera	Depressão Pré-Primavera
O galo canta Mas rainha alguma raia.	O galo canta Mas rainha alguma raia.
Os fios de minha loira Encantam, Como o cuspe das vacas Entrançando o vento. (...)	Os fios de minha loira Deslumbram, Como o esputo das vacas Voando ao vento. (...)

Outra opção vocabular – desta vez destoante da tradução empreendida por Paulo Henriques Britto – foi a de manter o segundo verso da segunda estrofe (“Is dazzling”) como um verbo em português, trazendo ao poema em português também a ideia de movimento dinâmico para o campo sintático. Britto, como pode ser observado abaixo, favoreceu a ordem direta, visando a clareza da imagem e, como ele próprio comentou, “concentração máxima de efeitos sonoros” (STEVENS, 2017, p. 37 e p. 289):

Depressão Antes da Primavera

O galo canta,
Mas rainha alguma se levanta.

Minha loura tem cabelos
Deslumbrantes,
Como o cuspe das vacas
Costurando o vento.
(...)

Observa-se aqui que a semelhança sonora entre “cock” e “crows” (com o /k/ alcançando até “queen”) foi traduzida por Britto a partir de uma rima: “canta” e “levanta”; já nossa proposta aproximou “rainha” de “raia” a partir da retirada de /n/ do substantivo, enquanto “canta” vai ressoar numa rima mais distante com “Encantam”, versos depois. Britto cria igualmente uma rede de /k/ ao final da segunda estrofe, com

¹¹¹ A tradução e nota a este poema encontram-se a partir da página 128 desta Tese.

“como”, “cuspe”, “vacas” e “costurando” enquanto nossa tradução voltou-se aqui novamente ao dinamismo da imagem, traçado uma relação entre os “fios” do cabelo da “loira” e o verbo do verso final em questão, “Entrançando”, que carrega a ideia de “fazer tranças” (ou seja, ligado ao cabelo) e “entrelaçar(-se)”, “entretecer(-se)” (ou seja, misturando, entretecendo as imagens em comparação).

A partir deste ponto, no poema, surgem o que Irvine Ehrenpreis (BUTTEL & DOGGETT, 1980, p. 219-20) chamou de “sílabas *nonsense*”, que, segundo o crítico, empregam aos poemas de Stevens um “ar de liberdade e comédia”, aparentemente “abandonando sua voz a um impulso alegre ou satírico”; ainda assim, ao examinarmos esses “sons irracionais” (presentes também, por exemplo, em “Ploughing on Sunday” e “A High-Toned Old Christian Woman”), eles parecem “incorporar aspectos notáveis do significado” que o poeta visou imprimir a seus versos. A partir disso, o autor cita este poema como um exemplo primoroso de como Stevens trabalharia com “diversos assuntos de uma só vez” e o que se segue é a interpretação que Ehrenpreis presta a esses versos. Para ele, temos aqui, no nível da experiência humana, um homem cansado do inverno em busca de algum sinal da primavera; no nível da teoria da imaginação, teríamos o poeta numa fase improdutiva, infértil, esperando por uma inspiração que não vem. Ao mesmo tempo, na mitologia de Stevens que “estabelece um romance entre a mente e a realidade”, temos um observador que “faz amor com o mundo”, mas o mundo não o corresponde, ele permanece intocado pela imaginação. No decorrer do poema, Stevens se apresenta de várias formas, primeiro como galo que canta e à espera de uma galinha que nunca surge¹¹²; ele é também um rei que não é capaz de estabelecer domínio sobre seu trono até que uma rainha ausente surja e o aceite; ele é igualmente um amante que não consegue encontrar sua amante.

A história contada pelo poema também atravessa diversos modos de discurso: narrativa em terceira pessoa (primeira estrofe), discurso dramático (a partir do terceiro verso, mas a voz não cacareja como narrado inicialmente, e usa linguagem comum para elogiar sua amada ao mesmo tempo em que a zombaria) e linguagem *nonsense*. Esse elemento que o autor denomina de *nonsense* seria o retorno ao nível de galo e galinha com “But ki-ki-ri-ki / Brings no rou-cou, / No rou-cou-cou.” Por fim, o narrador voltaria novamente e continuaria a metáfora da realeza e a referência às estações: “But no queen comes / In slipper green”, ou seja, “o mundo na primavera seria uma

¹¹² Helen Vendler (1969) vê no “rou-cou” o som de uma pomba, não de uma galinha, dado que a pomba é o símbolo de Vênus e que o poema traz elementos de cortejo amoroso.

princesa que usa chinelos verdes”. O autor então questiona o porquê de Stevens criar esses paralelos, essas mudanças de ponto de vista narrativo, para, por fim, recorrer a um *nonsense* onomatopaico. Para Ehrenpreis, Stevens estaria estabelecendo uma teoria estética que teria base em outras realidades, uma que incluísse também a vida de plantas e a vida animal. O poeta então estaria sugerindo que o mundo esperaria pela primavera com o mesmo sentido de inevitabilidade com que o instinto sexual do galo o leva a buscar uma galinha para procriar e também que os humanos criam um significado imaginativo e alheio à natureza e o impõe à realidade, que é independente dele. “O *nonsense* seria na verdade os sons do mundo animal fazendo sua própria canção ou poesia; o discurso direto é o de um homem expressando seu amor pelo mundo; a narrativa é a de um poeta que interpreta as ações por nós” (BUTTEL & DOGGETT, 1980, p. 220). Neste caso, o poeta não chega a alcançar sua amada, a visão imaginativa lhe escapa e sua derrota encontra-se refletida na “símile bizarra” que ele emprega como canção para cortejar: sua amante loira seria tão encantadora como a baba das vacas ao vento. Essa rispidez e brilho solar da imagem também trariam um contato com a “realidade verdadeira”, sem uma “fantasia ‘romântica’”. Assim, conclui Ehrenpreis, “mesmo quando reclama de seu fracasso, portanto, o poema consegue, modestamente, ter êxito.”

Retornemos, agora, ao que o crítico chamou de “*nonsense*”. Trata-se, mais que *nonsense*, apenas de onomatopeias para o som dos pássaros mencionados, mas com pequenas alterações. Enquanto Britto (STEVENS, 2017, p. 289) descreve as “onomatopeias do original” como “francesas”, apenas o “rou-cou” parece ser o arrulho da pomba naquela língua, dado que o *Le Robert Maxi Plus*, de 2016, traz “cocorico” (e sua variação “coquerico”) como onomatopeias para o canto do galo em francês, semelhante ao “cocoricó” empregado em português (opção tomada por Britto em sua tradução; o som do pombo foi traduzido por ele por “curru-curru”). O “ki-ki-ri-ki” de Stevens, parece-nos, assemelha-se mais com as onomatopeias em espanhol, italiano ou alemão do canto do galo, respectivamente, “quiquiriquí”, “chicchirichi” e “Kikeriki”, línguas também empregadas pelo poeta em *Harmonium*. Nossa tradução manteve essa onomatopeia alheia à nossa língua (uma vez que o canto do galo em inglês é normalmente transposto como “cock-a-doodle-doo”); já a segunda onomatopeia aproximou-se do som da galinha com “co-có”, uma vez que se trataria do som de uma fêmea, como diz Eleanor Cook (2007, p. 60). É curioso notar como a terceira ocorrência de onomatopeia aqui, a saber, “rou-cou-cou” traz uma grande semelhança sonora com o movimento artístico do século XVIII, o rococó. Dizemos que é algo “curioso” porque ao mesmo tempo em que

é possível observar que os sons da letra C são importantes para esse poema, sabemos que esse mesmo som é importante para o próprio Stevens (veja, por exemplo, o maior poema do livro “The Comedian as the Letter C”, que joga amplamente com as sonoridades que letra contempla) e que uma das características da arquitetura do rococó é exatamente o uso abundante de “curvas e contracurvas baseadas nas formas fundamentais de ‘C’”¹¹³. Isso motivou nossa tradução a manter a sonoridade semelhante àquela empregada por Stevens e, em português, lê-se nesses versos “Não traz co-có, / Nem ró-co-có.”

Antes dessas ocorrências de escrita totalmente sonora, temos uma solitária estrofe de um verso apenas, que traz simplesmente os sons “Ho! Ho!”, que pode ser lido como zombaria (como o quer Irvine Ehrenpreis) ou como algum tipo de preparação ou celebração (celebração por estar localizado após o elogio à “loira” e antes de uma adversativa em “But ki-ki-ri-ki”). Assim, optamos por trazer essa ideia celebratória para o português a partir de um célebre celebrante da poesia portuguesa, Álvaro de Campos (ainda que Stevens esteja mais próximo de “And the narrowest hinge in my hand puts to scorn all machinery” de Whitman que da celebração às máquinas proposta pelo heterônimo de Pessoa) e sua “Ode Triunfal”, em cujo final temos uma festança de “Eias”:

Eia! eia! eia!
 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
 Eia todo o passado dentro do presente!
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
 Eia! eia! eia!

Essa pujança continua e, versos depois, temos a chave tradutória:

Eia! eia-hô! eia!

Finalmente, temos os dois versos da última estrofe que, como bem chamou atenção Britto (STEVENS, 2017, p. 289) traz uma rima interna que o poeta-tradutor traduziu como

Mas rainha alguma vem
 Com verde chinelinha.

¹¹³ “In the Rococo style, walls, ceilings, and moldings were decorated with delicate interlacings of curves and countercurves based on the fundamental shapes of the ‘C’”, citação retirada do *site* da *Encyclopedia Britannica*: <<https://www.britannica.com/art/Rococo>>, acesso em 17 de julho de 2023.

, ou seja, rimando “rainha” com a verde “chinelinha” para reconstruir a relação entre “queen” e “green”. Nossa tradução não recriou uma rima tão direta quanto a de Britto, e mudou-a de lugar, deslocando-a do substantivo “rainha” para a preposição “sem”, cujo som ressoará na palavra final, “mocassim”:

Ainda sem rainha
Em verde mocassim.

Além dessa relação sonora, esses versos finais acabaram por estabelecer mais uma, que de alguma forma parece referenciar o jogo sonoro do segundo verso, com outra relação já exposta aqui. Enquanto lá tínhamos “rainha” e “raia”, com a exclusão de um fonema e a mudança da tônica do /i/ de “rainha” para o primeiro A de “raia” ([ˈraia]), aqui temos uma palavra que traz as mesmas vogais de “rainha”, na mesma ordenação, com a mesma forma métrica e a mesma acentuação no /i/ central: “Ainda”. O mocassim escolhido claramente não é uma chinela, como em “slipper”, mas não se trata aqui do calçado contemporâneo, mas aquele usado por algumas populações originárias da América do Norte, um calçado de couro que protege os pés e ao mesmo tempo permite que seu usuário sinta o chão. A palavra, de origem algonquina, além de compor a rima soante diminuta¹¹⁴ com “sem”, também é acentuada no /i/ como as duas tônicas principais do verso imediatamente acima.

¹¹⁴ Tipo de rima em que há mínima diferenciação nos sons da mesma posição nos segmentos rimantes.

O Imperador do Picolé

Chame o torcedor de charutos fartos,
 Aquele musculoso, e faça-o sovar
 Na copa concupiscentes copos de coalhada.
 Deixe as raparigas vagarem em vestidos
 Como os de costume, e os garotos
 Trazerem flores em jornais de outros meses.
 Faça o ser ser fim do que parecer é.
 O único imperador é o imperador do picolé.

Tome da copeira de pinho,
 Sem três puxadores de vidro, a toalha
 Em que ela certa vez bordou pavões
 E deponha-a como a cobrir seu rosto.
 Se seus pés retorcidos avultarem, virão
 Mostrar como está fria, e muda.
 Afixe o feixe de luz do tripé.
 O único imperador é o imperador do picolé.

The Emperor of Ice-Cream

Call the roller of big cigars,
 The muscular one, and bid him whip
 In kitchen cups concupiscent curds.
 Let the wenches dawdle in such dress
 As they are used to wear, and let the boys
 Bring flowers in last month's newspapers.
 Let be be finale of seem.
 The only emperor is the emperor of ice-cream.

Take from the dresser of deal,
 Lacking the three glass knobs, that sheet
 On which she embroidered fantails once
 And spread it so as to cover her face.
 If her horny feet protrude, they come
 To show how cold she is, and dumb.
 Let the lamp affix its beam.
 The only emperor is the emperor of ice-cream.

Nota

Poema publicado pela primeira vez em 1922, cujo título – sedutor e excêntrico – alinhado a um refrão de fácil rememoração e imagens acessíveis fazem deste um dos mais famosos poemas de Stevens; foi, inclusive, eleito pelo próprio autor como um de seus favoritos desta obra, por trazer uma roupagem do trivial e, simultaneamente, algo da extravagância essencial da poesia¹¹⁵. Ainda sobre este poema, Stevens diz se tratar do *ser* [*being*], em posição ao *parecer ser* [*seeming to be*], oferecendo uma centralidade ao sétimo verso – verso cuja leitura não é imediata; ainda assim, insiste (*Letters*, p. 500):

O poema do sorvete é um bom exemplo de um poema com uma singularidade própria. Mas, no final das contas, o ponto do poema não é seu significado. (...) [Um] poema deve ter uma peculiaridade, como se fosse, momentaneamente, todo o idioma do que o suscita, mesmo que o que o suscite seja apenas a mais vaga emoção¹¹⁶

Vendler (1984, p. 50-1) aponta este poema como característico de Stevens no que ele oculta – “the secrecy of the implied narrative”. Assim, inconspicuamente presente, o autor apresenta detalhes, acontecimentos de um determinado dia, de forma crua, direta, mas entrecortada, enquanto apresenta uma narrativa, observável se costurarmos seus recortes. Vendler, deste modo, reapresenta o que está sendo contado, em um citação infelizmente longa, mas de notável importância (VENDLER, 1984, p. 50-1):

Fui, como vizinho, à uma casa para ajudar a preparar o corpo de uma velha senhora que morreu sozinha; fui ajudar nos preparativos do velório doméstico. Entrei, de maneira familiar, não pela porta da frente, mas pela cozinha. Fiquei abismado ao entrar, dado o festival de desordem que lá reinava: um vizinho grande, musculoso, que trabalhava na fábrica de charutos foi chamado para bater o sorvete, diversos vizinhos mandaram suas domésticas para ajudar e também os garotos que ajudam nas tarefas diárias, que levaram flores dos seus jardins embrulhadas em jornais para enfeitar a casa e o lugar em que o corpo será apresentado. As domésticas aproveitaram a situação para flertar com os garotos na cozinha enquanto esperavam o sorvete ficar pronto. Tudo isso me pareceu grosseiro, escandaloso, sórdido e insensível na casa da senhora morta – todo aquele apetite, aquela concupiscência.

¹¹⁵ “This wears a deliberately commonplace costume, and yet seems to me to contain something of the essential gaudiness of poetry” (*Letters*, p. 263)

¹¹⁶ “The ice cream poem is a good example of a poem that has its own singularity. But, after all, the point of the poem is not its meaning. (...) [A] poem must have a peculiarity, as if it was momentarily the complete idiom of that which prompts it, even if that which prompts it is the vaguest emotion.”

Abandonei a sexualidade e gula da cozinha e fui até a morte no quarto. O cadáver da senhora estava exposto sobre a cama. Meu primeiro impulso foi buscar um lençol para cobri-la; me aproximei da velha cômoda de pinho, mas foi difícil abri-la pois em cada uma das gavetas faltava um puxador; ela devia estar muito enferma para ir até a loja e comprar outros puxadores de vidro. Mas peguei um lençol e observei que ela havia bordado caudas de pavões nele; ela queria enfeitar o lençol, mas era muito pobre e tinha que bordá-los e cortá-los para aproveitar ao máximo a quantidade de tecido. E cortou-os tão curtos que, quando puxei o lençol para cobrir seu rosto, seus pés ficaram descobertos. Era quase pior ter que olhar para seus pés cheios de calos que para seu rosto; de alguma forma, seus pés eram mais mortos, mais mudos, que sua face. Ela está morta, e este fato não pode ser encoberto por qualquer tipo de lençol. O que permanece após a morte, sob a luz fria da realidade, é a vida – toda aquela vida, com sua musculosidade chula, apetite áspero e concupiscência ávida que havia na cozinha. O único deus do mundo é o deus da vida e apetite contínuos, persistentes; e eu devo enfrentar, sem titubear, esse quadro vivo, repulsivo mas verdadeiro – a vida animal da cozinha, o corpo no quarto dos fundos. A vida não oferece outro quadro da realidade uma vez que ultrapassamos as aparências.¹¹⁷

O poema de Stevens é escrito de forma impessoal, como alguém comandando as ações das comemorações fúnebres, como um diretor. E é exatamente essa descrição seca, sem a expressão de choque, de lástima, que aponta para uma necessidade absoluta do choque, da lástima e do reconhecimento da realidade dura. Não há escapatória, e assim Stevens nos apresenta os dois lados da mesma realidade, inscritos na forma do poema¹¹⁸: duas estrofes, dois cômodos da casa, um da gula e lascívia, dos músculos, alimento e sexo, da vida dentro da cozinha; o outro, no quarto, com a morte, pés calosos, retorcidos, fria e muda. Não há espontaneidade – não há espaço para a imaginação ou para o amor romântico, da aflição e dos ais –, ainda assim, todos os elementos da elegia convencional estão presentes: o cadáver, o sudário, flores, pranteadores, o banquete do velório, a menção ao destino inexorável, a permanência da vida frente à morte. O “eu” da elegia, no entanto, é suprimido, numa brutal refuta do posicionamento de Poe, que diz que a morte de uma linda mulher é o assunto por excelência da poesia: novamente, um *topos* clássico é pichado pelo grafite da modernidade (VENDLER, 1984, p. 52)

Já Cook (1988, p. 90-2), numa tentativa de escapar às alegorizações mais costumeiras feitas acerca desse poema, propõe expor o jogo de alusões que Stevens tece, partindo dos ecos vocabulares até a alusão temática. Começa pelos dois versos finais de cada estrofe, tidos pela autora como resposta a Hamlet.

¹¹⁷ Tradução nossa.

¹¹⁸ “Form in Stevens, including the secrecies of form, is always a carrier of meaning.” (VENDLER, 1984, p. 52)

Let be be finale of seem.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Let the lamp affix its beam.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Eis Hamlet: “Your work is your only emperor for diet”. Além da prosódia semelhante, Hamlet também está em frente a um cadáver, Yorick. A mesma peça traz também a fala, igualmente dita pelo personagem-título: “‘*Seems*’, madam? Nay, it *is*. I know not ‘*seems*’” (grifos nossos), ideia fortemente presente no sétimo verso, central ao poema. Outra alusão, ainda em Shakespeare, adviria de *The Winter’s Tale*, quando Perdita diz “Good sooth, she is / the queen of curds and cream.” Ora, não é difícil encontrar todos estes aspectos presentes no poema de Stevens: “queen” como “emperor”, os “curds” batidos pelo musculoso torcedor de charutos e o “cream”, cuja temperatura e função foram mudados, mas ainda a palavra é mantida¹¹⁹. Ainda, na cena de ressurreição da mesma peça, temos: “warm life, / As now it coldly stands (...) Let be, Let be! (...) If this be magic, let it be an art / Lawful as eating (...) I saw her, / As I thought, dead.” Mas Stevens rejeita a regeneração de *The Winter’s Tale* enquanto modifica a cena do cemitério de *Hamlet*.

Ainda assim, a crítica cita outras possíveis fontes alusivas para este curto poema de Stevens. Ainda em Shakespeare, *Carrier* (1974) propõe que o jogo alusivo tenha sido traçado a partir de *The Phoenix and the Turtle*. Para tal, cita duas partes deste poema alegórico escrito sobre a morte do amor ideal. A primeira é “Truth may *seeme*, but cannot *be*...” (grifos nossos), cuja reversão é central aos versos de Stevens. Já a segunda traz a diferença entre as personagens de cada poema, mas sempre regidas por um imperativo ordenador. Em Shakespeare:

“Let the bird of loudest lay (...) herald sad and trumpet be”
“Let the priest (...) be the swan.”
“And thou treble dated Crow (...) amongst our mourners shalt thou go.”
“To this urn (...) let those repaire”

Já em Stevens:

“Call the roller of big cigars (...) and bid him whip”
“Let the wenches dawdle

¹¹⁹ Cook (1984, p. 91) ainda propõe que as imagens ao final de *The Winter’s Tale* podem ser, ponto a ponto, contrastadas com o poema em voga, revertendo, também, as imagens e trama de *Hamlet*.

“(...) let the boys bring flowers”
 “Take from the dresser of deal”
 “spread it so as to”
 “Let the lamp affix its beam.”

De um lado, a altivez de um pássaro que canta a tristeza, de um padre posto como cisne e de um corvo para os que pranteiam; ao fim, uma urna para cicatrizar o luto. De outro, um homem musculoso para fazer um doce, raparigas zanzando, garotos com flores mal-ajambradas, uma cômoda barata e uma lâmpada para dar ainda mais realidade, mais relevo ao corpo frio: deve-se *ser*, não *parecer*.

Essas personagens de grau não elevado, costumeiras, com objetos do dia-a-dia para ilustrar um velório e a morte ainda partilham essas características com outro poema moderno dos Estados Unidos, “Tract”, de William Carlos Williams, escrito cinco anos antes. Ao redor da morte, itens palpáveis, reais, ordinários (COOK, 1984, p. 91). Ambos os poemas com traços anti-poéticos – Britto (2011, p. 131) alude ao verso final de cada estrofe como “fortemente irregular, prosaico mesmo” –, realistas, opostos ao que se costuma ver em poemas fúnebres, acentuando a realidade da ocasião.

Ainda nas buscas de jogos alusivos feitos por Stevens nesse poema, temos o excelente artigo de Jahan Ramazani (1991), no qual o autor explora a presença de elegias e antielegias em *Harmonium*. Para o autor, Stevens ao mesmo tempo que emprega lugares comuns da elegia, costuma fazer imitações até zombeteiras deste mesmo gênero no que o autor intitula de “mock-elegies”. Com isso, neste poema, o crítico chama atenção para sua relação com o “Lycidas” de Milton, também um poema elegíaco. Em um momento bastante convincente o autor cita os versos iniciais de Stevens e os compara com os versos 134 a 150 do poema de Milton. Se em Stevens temos “*Call the roller of big cigars, (...) and bid him whip*”, no poeta britânico temos “*And call the vales and bid them hither cast / Their bells and flow'rets of a thousand hues*”, com as “flow'rets” ressurgindo nas flores embrulhadas em jornais velhos dos garotos da primeira estrofe. Além disso, “Lycidas” continua com “*Bring the rathe primrose (...)/ and every flower that sad embroidery wears: (...) daffadillies fill their cups*” (grifos nossos), retomados por Stevens nas mesmas “*Bring flowers in last months newspapers*” e, já na segunda estrofe, “*On which she embroidered fantails once*”. Ainda segundo Ramazani, o refrão do poema aproxima forçosamente significados antitéticos das duas estrofes ao passo que faz espelhar um vão intransponível entre elas, e isto já estaria incrustado na palavra que mais chama a atenção no poema e no título, “ice-cream”. De um lado, temos o domínio da

sensualidade, do outro, o domínio da morte. O princípio do prazer é tudo – o “cream” de “ice-cream”; o princípio da realidade é tudo – o “ice” de “ice-cream”. Esse momento de grande significância é praticamente intraduzível para o português.

Em sua forma, o poema é dividido, conforme apontado, em duas estrofes, em que o último verso se repete. O andamento dos versos é, em sua maioria, jâmbico, variando de três a cinco pés métricos. Britto (2011, p. 131) contou – excluindo-se o último verso de cada estrofe – 11 dos 14 versos como sendo tetrâmetros (ainda que a contagem silábica seja variável) e 26 dos 41 pés como sendo jambos, o que o levou a classificar o metro fantasma deste poema como tetrâmetro jâmbico.

Dois fatores principais guiaram a presente proposta de tradução, sem tentar abandonar todos os outros aspectos em jogo: jogos sonoros (paronomásias) e a rima no final de cada estrofe. Quanto à sonoridade, podemos observar fortes inflexões aliterativas e assonantes, como “**big cigars**”, “**roller**” e “**muscular**”, “**bid him whip**”, a totalidade do verso “**In kitchen cups concupiscent curds**”, “**wenches dawdle**” e “**such dresses**”, “**dresser of deal**”, “**come**” e “**cold**”, “**affix its beam**”. Considerando que a sonoridade é comumente de vital importância para a poética de Stevens (“acima de tudo mais, poesia são palavras; e palavras são, acima de tudo mais, em poesia, sons”¹²⁰), deve-se almejar a recriação desses aspectos sempre que possível.

Quanto à rima dos dísticos finais de cada estrofe, a opção pela substituição da palavra “sorvete” (tradução direta de “ice-cream”) por “picolé” foi guiada pela gama relativamente restrita de possibilidades rítmicas que a palavra “sorvete” engendra. Isto fica mais claro quando consultamos duas versões brasileiras deste poema feitas por dois admiráveis tradutores: Décio Pignatari (2004, p. 266) e Paulo Henriques Britto (2017, p. 39).

Pignatari, na década de 1980, recriou este poema por “O Rei do Sorvete”:

Chame o enrolador de grandes charutos
 Aquele dobrado, e diga-lhe que bata
 Os coalhos concupiscentes nas xícaras da cozinha.
 Que as gurias zaranzem nos vestidos
 Habituais, e os rapazes tragam flores
 Em cartuchos de jornais do mês passado.
 Que ser seja o final de parecer.
 Só há um rei e esse é o rei do sorvete.

¹²⁰ “Above everything else, poetry is words ... [and] words, above everything else, are, in poetry, sounds.” (STEVENS, 1997, p. 663)

Tire da cômoda de pinho,
 Que já perdeu três puxadores de vidro, aquele lençol
 Que ela bordou um dia com caudas de pavão
 E estenda-o de modo a cobrir-lhe o rosto.
 Se um pé unhuado sair para fora, é
 Para mostrar como ela está fria, como está muda.
 Que a lâmpada afixe o seu filete.
 Só há um rei e este é o rei do sorvete.

Em termos semânticos, a informação foi passada em sua completude, não tendo excluído nada a partir do veiculado pelo poema em inglês; a diferenciação mais notável se encontra na substituição do imediato “imperador” por “rei” – ambas as palavras partilham de um mesmo campo semântico, o que não influencia tanto a leitura – e na adição da palavra “filete” do décimo quinto verso. Em termos métricos, Pignatari varia das oito sílabas do nono verso até as dezessete (!) do décimo verso – passando por um verso de quinze e dois contanto catorze sílabas poéticas. Essa característica, portanto, não foi privilegiada por Pignatari. O último verso de cada estrofe, no entanto, o mais longo e irregular no inglês, foi transposto como decassílabo, mantendo, ainda assim, sua característica prosaica. Os primeiros versos dos dísticos, além disso (sétimo e décimo quinto), apresentam métrica idêntica entre si, o que aumenta sua identidade na formação da correlação entre as estrofes.

Quanto às relações sonoras, há efeitos mais fracos e em menor quantidade. Exemplos disso são as transposições de “bid him whip” por “diga-lhe que bata”, diluindo a relação sonora, antes concentrada – “diga-lhe que **bata**” faz ressoar o “**dobrado**”; o terceiro verso, semelhante ao verso aliterativo anglo-saxão – manteve em grande parte a sonoridade dos /c/, somente realocando-o em “xícaras”; ou a “**dresser of deal**”, que, literal, tornou-se “cômoda de pinho”.

O que surge como problema – esperado – são as rimas dos dísticos. O primeiro aposta em uma possível rima toante entre “parecer” e “sorvete”, mas ainda assim não chega a se completar: a sonoridade ascendente do verbo não parece evocar a descentente do substantivo, apesar da repetição das vogais finais. O que poderia-se argumentar é que as consoantes do final de “**parecer**” ressoam no começo de “**sorvete**”. A segunda ocasião apresenta uma rima completa, mas, por força da pequena quantidade de rimas úteis para “sorvete”, enxertou-se na recriação a palavra “filete”. Observa-se, nessa primeira tradução, já a dificuldade da transposição dessa rima.

No segundo caso, Paulo Henriques Britto, revendo tradução anterior, retraduziu assim o poema, mantendo, como título, “O imperador do sorvete”:

Chama o enrolador de charutos,
 O musculoso, e pede-lhe que bata
 Em xícaras caseiras cremes lúbricos.
 Que as raparigas andem com as roupas
 Que costumam usar, e os rapazes
 Tragam flores em jornais do mês passado.
 Que parecer pereça em ser somente.
 O único imperador é o imperador do sorvete.

Pega no armário de pinho, onde
 Faltam três puxadores de vidro, o lençol
 Em que ela outrora bordou pombas
 E cobre o corpo dela até o rosto.
 Se um pé cheio de calos ficar de fora,
 Verão como está fria e muda, agora.
 Que fixe a lâmpada de seu feixe quente.
 O único imperador é o imperador do sorvete.

Conjugando o imperativo a partir do “tu”, em oposição ao mais familiar “você” usado por Pignatari, Britto usa versos mais curtos, variando de oito a doze sílabas poéticas (isso se o décimo verso for lido sem a cesura sobre a vírgula), mantendo-se, assim, dentro de uma variação esperada correlata às variações do poema em inglês. Nos versos derradeiros de cada estrofe, manteve a ordem das palavras e traduziu prosaicamente, de maneira bem afeita à de Stevens. Semanticamente, houve total transposição do texto, afora três momentos: as adições de “somente”, “agora” e “quente”, nos sétimo, décimo quarto e décimo quinto versos, respectivamente.

Em termos sonoros, ainda que não tão presente como nos versos de Stevens, Britto emprega diversas paronomásias. Assim, temos “**raparigas andem com as roupas**”, “**pega no armário de pinho**”, “**calos ficar de fora**” e o excelente verso “e cobre o corpo dela até o rosto”, com um hermetismo e condensação sonoros muito afeitas ao poeta estadunidense.

Há de se ressaltar um precioso achado empregado por Brito no sétimo verso. Ao traduzir “Let be be finale of seem” de Stevens, o tradutor desloca a recorrência de “be be” para outros componentes da frase, a saber, “finale of seem”. Com isso, traz a repetição do poema em inglês para uma quase idêntica reiteração sonora de palavras agora diferentes, “parecer pereça”. Isso sem malabarismos ou inversões pesadas ao verso.

Quanto às rimas, Britto considerou a parêntese “come” e “dumb” como rima importante e ativa no poema, o que levou à adição de “agora” ao décimo quarto verso;

quanto aos dísticos, as duas ocasiões necessitaram de um enxerto: “somente” e “quente”, palavras ausentes no poema em inglês e que se prestaram somente a compor a rima final, ainda que conformando uma rima soante incompleta.

É possível observar, portanto, como a rima para “sorvete”, dado o campo semântico almejado aqui, é custosa. Em um caso, Pignatari não conseguiu resolver a rima e no outro precisou adicionar uma palavra, estratégia pela qual Britto optou em ambos os casos.

A tradução aqui proposta, que troca “sorvete” por “picolé”, se presta a alguns objetivos. Primeiro, mantém-se no mesmo campo semântico, não obstante a troca do significado imediato (picolé, em inglês, seria “popsicle” ou “ice pop”); segundo, como funcionalidade, as características de doçura e efemeridade são comuns a sorvete e picolé (ambos derretem, afinal); mantêm-se título e versos finais de alguma maneira inusitados; conseguiu-se manter ao menos uma rima completa, levando ao mínimo a introdução de vocábulos ausentes no poema em inglês; ainda assim, não foi possível alcançar uma tradução sem novas introjeções vocabulares.

Quanto aos dísticos, portanto, alcançou-se:

Faça o ser ser fim do que parecer é.
O único imperador é o imperador do picolé.

Afixe o feixe de luz do tripé.
O único imperador é o imperador do picolé.

No primeiro caso, bastou uma inversão, posicionando o verbo ao final do verso. Longe de ser ideal, resguarda-se por se tratar de um verso já de decodificação semântica trabalhosa em inglês, o que é potencializado pela repetição da palavra “be” (“Let be be finale of seem”); tal artifício foi mantido na tradução (“ser ser”). Já no segundo, recorreu-se à adição de uma palavra não presente no poema em inglês para que a rima fosse mantida. Nos dois casos, no entanto, a rima é completa.

Com isso, contudo, surge um fator que talvez possa ser considerado mais problemático à tradução. Conforme apontado anteriormente, Stevens goza – infelizmente – de restrita presença no ideário brasileiro da poesia estadunidense, relegado não raro apenas a menções nominais à sua pessoa. Quando, informalmente, seus poemas são aludidos (os mais famosos), o são metonimicamente: fala-se do poema do jarro (“Anecdote of the Jar”), do poema do melro/*blackbird* (“Thirteen Ways of Looking at a

Blackbird”), do comediante (“The Comedian as the Letter C”) e, igualmente, o poema do sorvete. Ora, o “poema do sorvete”, na tradução aqui apresentada, perderia tal alcunha, tal referencial externo (o mesmo não ocorreria, por exemplo, em Portugal; a tradução presente naquele país, feita por Jorge Fazenda Lourenço, traz o título de “O Imperador dos Gelados”). A presente proposta, no entanto, buscou priorizar aspectos internos ao poema, da narrativa implícita, das relações sonoras.

Quanto a esse último aspecto, a sonoridade, tentou-se ao máximo incutir nos versos aliterações e assonâncias sem comprometer os aspectos semânticos. Deste modo, temos “**charutos fartos**”, para o forte “bid him whip”, “faça-o sovar”, em que as vogais se repetem invertidas (/a/ e /o/; /o/ e /a/), enquanto as circundam consoantes fricativas, num jogo espelhado (/f/ e /s/ e depois /s/ e /v/); o terceiro verso manteve todas as palavras começando em /c/¹²¹; as “**raparigas vagarem em vestidos**” – mantendo também uma possível dualidade de “wenches”, que significa tanto “moça jovem” quanto “prostituta” –, “**como os de costume**”, “**copeira de pinho**”, entre outros exemplos. Já com relação aos aspectos métricos, os versos variam de oito (nono verso) a treze (terceiro verso) sílabas, salvo pelo último de cada estrofe que, com o objetivo de soar prosaico, somou quinze sílabas poéticas.

¹²¹ Cook (2007, p. 61) menciona que Stevens, ao ver traduções francesas deste verso, preferiu “des laits libidineux” a “des crèmes délectables”; ao nosso ver, por manter a aliteração.

O Médico Cubano

Fui ao Egito para fugir
Do Índio, mas o Índio irrompeu
De sua nuvem, de seu cimo de céu.

Não era serpe criada na lua,
Descendo trêmula pelo ar fantasma
E sonhada de um sofá confortável.

O Índio irrompeu e desvaneceu.
Eu soube meu rival tão perto—eu,
Dormindo em cornucópia de verão.

The Cuban Doctor

I went to Egypt to escape
The Indian, but the Indian struck
Out of his cloud and from his sky.

This was no worm bred in the moon,
Wriggling far down the phantom air,
And on a comfortable sofa dreamed.

The Indian struck and disappeared.
I knew my enemy was near—I,
Drowsing in summer's sleepest horn.

Nota

Why, I was asking myself, was the “master” of my youth, that liberatory spokesman for the imagination, that mentor who warned Do not use the rotted names, so attracted and compelled by old, racist configurations? (...) Reading Stevens in other years I had tried to write off that deliberately racial language as a painful but encapsulated lesion on the imagination, a momentary collapse of the poet’s intelligence.

Adrienne Rich

Confesso, pouco academicamente, que o incômodo de Adrienne Rich relativamente aos posicionamentos raciais de Stevens que ora e outra irrompem pela intensa beleza de seus versos foi o incômodo deste tradutor. Dentre as não tão raras aparições do que Rich chamou de “configurações racistas, antiquadas” (2003), presentes, por exemplo, em “O Florida, Venereal Soil” ou “The Virgin Carrying a Lantern”¹²², temos este poema, o objeto desta Nota. Baseado em algumas teorias da tradução, como a da escola canadense de tradução feminista (da qual participam, a título de exemplo, Barbara Godard e Sherry Simon), a primeira versão deste poema em nossa empreitada tradutória visou retirar o elemento (claramente racista) do “índio” como um Outro que traz malefícios, que invade, que ataca. Essa primeira incursão não trouxe o “índio”, mas um “touro”:

Fui ao Egito para fugir
Do Touro, mas o Touro atacou
Por sua nuvem, de seu cume de céu.

Não era serpe criada na lua,
Baixando bamba pelo ar fantasma
E de um confortável sofá sonhada.

O Touro atacou e desvaneceu.

¹²² E isso não se encerra de modo algum em *Harmonium*: 14 anos depois da primeira publicação deste poema, em 1935, Stevens publicou um poema intitulado de “Like Decorations in a Nigger Cemetery” (!).

Eu soube meu rival tão perto—eu,
No sonolento chifre de verão.

É evidente que a ideia que motivou a opção por “touro” não foi a de comparação ou permutabilidade dos dois índices; tratou-se apenas do uso de um anagrama da palavra “Outro”. Nessa versão, temos quase todos os mesmos elementos que foram levados em conta para realizar a versão final: se no poema em inglês as duas primeiras estrofes variam entre tetrâmetros e pentâmetros jâmbicos, com sempre dois versos somando oito e um somando dez sílabas, e a terceira estrofe, mais regular, traz três versos eneassílabos, nos poemas em português as duas primeiras estrofes são menos regulares, variando entre nove e dez sílabas poéticas em cada verso, e a estrofe final é inteira decassílabo. Há momentos sonoros também que levaram a escolhas específicas para cada poema. A sequência de “StruCK” e “SKy” traz, na primeira versão, “ataCOU” com “CUme” e o ditongo de “céu”, além de o verbo trazer a plosiva forte (/t/) de “touro”; a segunda versão manteve um ditongo, mas aproximou o verbo do “Índio”, mudando-o para uma assonância com “irrompeu”, trocando “cume” por “cimo” para privilegiar o jogo com os /i/. De maneira semelhante, os /f/ de “far” e “phantom” na primeira versão se reformaram sob os /b/ de “baixando bamba”; na segunda, na assonância em /e/ e nas plosivas /d/ e /t/ de “descendo”, “trêmula” e “fantasma”. Já na estrofe final, a rima (interna) entre “disappeared” e “near” resultou numa rima de fato entre “desvaneceu” e “eu” (entre as versões em português houve o desaparecimento de uma rima também ausente no poema em inglês: ao rearranjar o último verso da segunda estrofe para a ordem direta, sem a inversão da primeira versão, desfez-se a rima toante entre “fantasma” e “sonhada”). Em termos vocabulares, duas opções, iluminadas pela leitura de Eleanor Cook (2007, p. 62), sobressaem-se. A primeira é a opção de se traduzir “worm” por “serpe”. Para a autora, Stevens emprega essa palavra “no sentido arcaico de uma serpente”, e assim o fizemos em português. A segunda está na palavra “horn”. A primeira versão traz a mais direta “chifre”, mas também é possível que, a partir dessa escolha, se chegue à ideia de “cornucópia” (literalmente *chifre* + *abundância*), mais diretamente exposta na segunda versão.

Mas uma coisa se manteve entre as duas versões: se houve a ideia de retirar o índice negativo da imagem de Stevens do “Índio”, por que o médico aqui seria

cubano?¹²³ O que motiva essa escolha (o mesmo pode ser questionado ao “The Virgin Carrying a Lantern”: porque uma “negress”)? Rich também chamou atenção para isso, e além de defender que a dependência sobre imagens abstratas e unidimensionais de Afro-Americanos seria como uma marca-d’água de sua poesia, a poeta fala que tentar compreender como Stevens se posiciona em relação a essas e outras figuras não-brancas – “não raro meros títeres latino-americanos e caribenhos” – é tentar compreender com mais clareza os significados que Norte e Sul possuem nos poemas do poeta de Hartford, um ser fendido, um rico “homem branco emocionalmente infeliz”, um fugitivo da imaginação que é constantemente obstado por uma parede de espelhos, e cujo imenso dom poético é compelido a frustrar-se (RICH, 2003).

É compreender o poder deformador do racismo – ou o que Tony Morrison denominou de “Africanismo” – sobre a imaginação – não apenas desse poeta, mas do todo da poesia da qual ele fazia parte, uma poesia na qual eu, uma mulher jovem, tentava me encaixar.

Mas como Stevens lida com as populações latino-americanas e caribenhas, com essa “dreadful sundry of this world”? Rachel Galvin, em artigo intitulado *Race* (MACLEOD, 2017, p. 286-296) trabalha esse elemento problemático da obra do poeta estadunidense, o elemento racial (centrado na visão do branco). Recomendamos a leitura do artigo de Galvin (autora que também trabalha, noutros artigos, com o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade e sua nova iteração nos textos e nas mãos de Haroldo de Campos), além de indicarmos, ao final desta Nota, uma breve lista de referências bibliográficas acerca da relação entre Stevens e aspectos raciais. O que, no entanto, nos chamou atenção no texto da crítica foi a recuperação de poemas que trabalham em si esses elementos, poemas-resposta aos posicionamentos de Stevens, tanto em termos gerais como lidando com poemas específicos. Acreditamos ser importante dar vez e voz a esses poemas e poetas, portanto adicionaremos a esta Nota dois dos poemas mencionados por Galvin, juntamente com uma simples tradução literal aposta em nota de rodapé. Com relação a “The Cuban Doctor”, Galvin cita dois poemas, ambos escritos por poetas cubano-estadunidenses, que visam criticar, de modo incisivo, a reificação da alteridade como um elemento poético em Stevens a partir do uso do humor e de estratégias de reescrita. O primeiro, cujo título é um primor, foi escrito por Richard

¹²³ A opção por “O Médico Cubano” – ao invés de “O Doutor Cubano”, como se viu em “O Doutor Genovês” – se deu sem embargo das acepções políticas da época em que a tradução foi empreendida.

Blanco e foi publicado pela University of Pittsburg Press em 1998, no livro intitulado *City of a Hundred Fires* e se chama “Tía Olivia Serves Wallace Stevens a Cuban Egg”. Como se trata de um poema mais longo, compartilharemos aqui o outro, este escrito por Rafael Campo, presente no livro *What the Body Told* (da Duke University Press, lançado em 1996) e cujo título é “The Good Doctor”. A referência a Stevens está no título do poema e no fato de que o próprio Rafael Campo é um médico e, por ser de família cubana, é portanto um “médico cubano” que trabalhou, notadamente na época em que escreveu este poema, com pacientes soropositivos.

The Good Doctor

A doctor lived in a city
Full of dying men and women.
He ministered to them
A medicine admittedly

Not curative, and only
Slightly toxic. The medicine
Was known as empathy. It worked
Until the doctor grew more lonely –

His patients only died less quickly –
And in a fit of rage
He burned its formula.
Word spread to the sickly

As the virus had: precise
And red, omitting nothing.
The doctor’s reputation changed.
No longer was he viewed as wise;

Instead, when patients came
To him they brought suspicion;
They held their breaths when he would try
To hear their songs. His names,

Once various and musical,
Were soon forgotten.
When he died of the disease,
They left him where he fell.¹²⁴

¹²⁴ O Bom Médico

Um médico vivia numa cidade / Cheia de homens e mulheres moribundos. / Ele lhes administrava / Um medicamento reconhecidamente // Não curativo, e apenas / Levemente tóxico. O medicamento / Era conhecido como empática. Funcionava / até que o médico se tornou mais solitário – // Seus pacientes apenas morriam menos rapidamente – / E num ataque de raiva / Ele queimou sua fórmula. / A notícia se espalhou

Segundo Galvin (MACLEOD, 2017, p. 293), nesse poema, Rafael Campo reinterpreta a exotização de “The Cuban Doctor”, – em que a imagem do “índio” é substituída por um vírus mortal – questionando a poesia como noção consoladora (ou redentora?) e trabalha o papel da linguagem na cura de doenças físicas. Campo, um médico especializado em tratamento de AIDS na Harvard Medical School, imagina um médico tratando seus pacientes com uma forma de “ficção suprema”, a empatia, que em si não cura, e é até ligeiramente “tóxica”. Quando o remédio da empatia falha (“His patients only died less quickly”), o médico queima a fórmula. Sua comunicação com seus pacientes sofre; ele não consegue mais os ouvir, eles prendem a respiração quando solicitados a cantar (suas canções são tanto relatos da doença quanto enunciados líricos). O poema assim “realiza uma leitura inversa do modernismo a partir da posição de sujeito de um médico cubano”, enquanto Campo zomba do culto ao gênio poético ao criticar a linguagem privilegiada e reificada. No poema de Campo, ao contrário do mundo de Stevens, a empatia homeopática – uma ficção que nos ajuda a viver mesmo sabendo que se trata de uma ficção – revela-se ineficaz e, em última análise, isolante e destrutiva. Ironicamente, o médico acaba sucumbindo à mesma doença e, uma vez que suas curas infrutíferas são expostas, sua reputação também sofre.

Os outros dois poetas citados por Galvin são a poeta jamaicana radicada no Canadá Olive Senior e o poeta estadunidense Terrance Hayes, ambos negros e ambos expuseram em poemas sua relação com Wallace Stevens e sua poesia. Por também se tratar de um poema mais longo, e por estar relacionado a outro poema de *Harmonium*, o exemplo de Senior será adicionado, como anexo, ao final da Nota ao poema “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, dado que se chama precisamente “Thirteen Ways of Looking at Blackbird (after Wallace Stevens)”, em que as visões sobre o melro de Stevens se tornam a história de uma pessoa escravizada chamada “Blackbird”¹²⁵ (note a ausência do artigo indefinido “a” antes de “Blackbird”); o outro poema, intitulado “Snow for Wallace Stevens”, trabalha com referências ao trabalho do poeta modernista, como “The Emperor of Ice-Cream”, “A High-Toned Old Christian Woman”, “The Snow Man” (mais

pelos adoecidos // Como o vírus o fizera: precisa e vermelha, sem omitir nada./ A reputação do médico mudou. / Ele não era mais visto como sábio; // Ao invés disso, quando os pacientes vinham / Até ele, traziam suspeitas; / Seguravam sua respiração quando ele tentava / ouvir suas canções. Seus nomes, // Outrora vários e musicais, / Ela logo esquecidos. / Quando ele morreu da doença, / Deixaram-no onde estava.

¹²⁵ Presente no livro *Over the Roofs of the World*, publicado em 2005 pela Insomniac Press.

indiretamente) e com poemas posteriores que não estão em *Harmonium*, como “The Glass of Water” e “Like Decorations in a Nigger Cemetery”. “Snow for Wallace Stevens”, que consta em *Lighthouse*, de 2010 (Penguin Books), parece retrabalhar e de alguma forma propor uma resolução às questões propostas por Adrienne Rich acima, além de revisar a poesia de Stevens reconhecendo sua própria filiação ao poeta de Hartford enquanto critica não só o poeta como o sistema sociopolítico que facilitou a produção e disseminação de ideias racistas. A seguir, o excelente poema de Terrance Hayes:

Snow for Wallace Stevens

No one living a snowed-in life
 can sleep without a blindfold.
 Light is the lion that comes down to drink.
 I know tink and tank and tunk-a-tunk-tunk
 holds nearly the same sound as a bottle.
 Drink and drank and drunk-a-drunk-drunk,
 Light is the lion that comes down.
 This song is for the wise man who avenges
 by building his city in snow.
 For his decorations in a nigger cemetery.
 How, with pipes of winter
 lining his cognition, does someone learn
 to bring a sentence to its knees?
 Who is not more than his limitations?
 who is not the blood in a wine barrel
 and the wine as well? I too, having lost faith
 in language, have placed my faith in language.
 Thus, I have a capacity for love without
 forgiveness. This song is for my foe,
 the clean-shaven, gray-suited, gray patron
 of Hartford, the emperor of whiteness
 blue as a body made of snow.¹²⁶

¹²⁶ Neve para Wallace Stevens

Ninguém que mora numa vida envolta em neve / consegue dormir sem uma venda. / A luz é o leão que desce para beber. Sei que *tink and tank and tunk-a-tunk-tunk* / tem quase o mesmo som que uma garrafa. / *Drink and drank and drunk-a-drunk-drunk*, / A luz é o leão que desce. / Essa canção é para o sábio que se vinga / Ao construir sua cidade na neve. / Por suas decoração num cemitério de pretos. / Como, com flautas invernais / alinhando sua cognição, alguém conseguiria aprender / a pôr uma frase de joelhos? / Quem não é mais que suas limitações? / quem não é o sangue num barril de vinho / e o vinho também? Eu tendo também perdido fé / na linguagem, depusitei minha fé na linguagem. / Portanto, tenho a capacidade de amar sem / perdão. Essa canção é para meu inimigo, / O bem aseado, de terno cinza, patrono / de Hartford, o imperador da branquitude / azul como um corpo feito de neve.

Os versos quatro e seis citam “A High-Toned Old Christian Woman” e foram deixados em inglês. *Drink, drank e drunk* são conjugações do verbo *to drink*, que significa *beber*. Essa relação consta na nota à tradução de “A High-Toned Old Christian Woman”, que se encontra na página 225 da presente tese.

Anexo à Nota de “The Cuban Doctor”

Lista de Referências Bibliográficas que tratam da obra de Wallace Stevens e questões Raciais:

- CAMPBELL, Marvin. Stevens and Race: “Like Decorations in a Nigger Cemetery” Revisited, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 41, No. 2, Edição Especial (outono), 2017.
- DUROSE, Lisa. Racial Domain and the Imagination of Wallace Stevens, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 22, No. 1 (1998), p. 3-22
- GALVIN, Rachel. Race, In: *Wallace Stevens in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- GLASER, Brian Brodhead. *Wallace Stevens and Racial Melancholy*, College Literature, Volume 42, Number 3, 2015, pp. 385-395
- JACQUES, Geoffrey. *A change in the weather: modernist imagination, African American imaginary*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2009.
- MILLETT, John R. *Like decorations in a nigger cemetery: the poetic and political adjustments of Wallace Stevens*, 2004. Electronic Theses and Dissertations. 26 <<http://digitalcommons.library.umaine.edu/etd/26>>. Último acesso em 21/07/2023
- NIELSEN, Aldon. *Reading Race: White American Poets and the Racial Discourse in the 20th Century*. Atenas: The University of Georgia Press, 1988.

Chá no Palaz de Hoon

Não menos porque em púrpura desci
O dia ocidental pelo que chamaste
De ar mais solitário, não menos fui eu eu.

Qual era o unguento em minhas barbas aspergido?
Quais os hinos que zuniam aos meus ouvidos?
Qual era o mar cuja maré me ali varreu?

Da minha mente o unguento de ouro se verteu;
Por meus ouvidos o hino ouvido era silvado.
Era eu próprio o norte e o sul daquele mar:

Eu era o mundo em que marchava, e o que mirei,
Ouvi, ou senti não veio senão de mim;
E aí me encontrei mais real e mais estranho.

Tea at the Palaz of Hoon

Not less because in purple I descended
The western day through what you called
The loneliest air, not less was I myself.

What was the ointment sprinkled on my beard?
What were the hymns that buzzed beside my ears?
What was the sea whose tide swept through me there?

Out of my mind the golden ointment rained,
And my ears made the blowing hymns they heard.
I was myself the compass of that sea:

I was the world in which I walked, and what I saw
Or heard or felt came not but from myself;
And there I found myself more truly and more strange.

Nota

I know what I mean by the term I and myself; and I know this immediately, or intuitively, though I do not perceive it as I perceive a triangle, a colour, or a sound.

George Berkeley

For what are the forementioned objects [houses, mountains, rivers] but the things we perceive by sense, and what do we perceive besides our own ideas or sensations; and is it not plainly repugnant that any one of these or any combination of them should exist unperceived?

George Berkeley

*Too many waltzes have ended. And then
There's that mountain-minded Hoon,
For whom desire was never that of the waltz,
Who found all form and order in solitude (...)*

Wallace Stevens, *Sad Strains of a Gay Waltz*

*She was the single artificer of the world
In which she sang. And when she sang, the sea,
Whatever self it had, became the self
That was her song, for she was the maker.*

Wallace Stevens, *Ideas of Order at Key West*

Tanto Harold Bloom (1977) quanto Milton J. Bates (1985) citam este poema como uma antecipação dos caminhos que a poesia vindoura de Stevens tomaria; entre outras características, a que nos é mais importante seria a formulação poética em tercetos, notadamente compostos por pentâmetros jâmbicos brancos (COOK, 2007, p. 62), pentâmetros esses com maior liberdade métrica e rítmica quando comparados a uma mais “pura” formalização dessa medida poética, como em

- / - / - / - / - /
When I do count the clock that tells the time,

do Soneto XII de William Shakespeare ou em

- / - / - / - / - /
More strange than true: I never may believe

do Ato V, cena I de *A Midnight's Summer Dream* (*Sonho de Uma Noite de Verão*), do mesmo Bardo, ou seja, cinco pés jâmbicos em sequência. A quebra – ou variação – dessa versão mais “pura” não é incomum, conforme já observado noutras partes desta tese. Stevens, no entanto, embora à primeira vista empregue na maior parte dos versos de “Tea at the Palaz of Hoon” esse pentâmetro menos rígido, usa também um tetrâmetro jâmbico “puro” em

- / - / - / - /
The western day through what you called

, faz dos outros dois versos que compõem a primeira estrofe pentâmetros de 11 sílabas poéticas e, nos versos extremos da estrofe final, usa versos de 12 sílabas. Na tradução, o metro fantasma empregado é o dodecassílabo.

O aspecto apenas métrico, no entanto, não foi o grande guia desta tradução. Além da sempre presente maestria sonora de Stevens, como no jogo de W no primeiro verso da última estrofe, “I was the world in which I walked, and what I saw”, letra que foi invertida e o jogo recriado em português na repetição do M resultante, em “Eu era o mundo em que marchava, e o que mirei”, como nas rimas aproximadas de “beard” e “ear” que foram recriadas como “aspergido” e “ouvido”, além do uso de quase a mesma palavra em funções gramaticais diferentes no poema em português (“ouvidos” e “ouvido”) criando uma relação toante com “hino” entre elas; além dessa questão, tivemos o importante elemento rítmico como inescapável à tradução deste poema, notadamente das estrofes 2 e 3. Sempre ascendentes, parece-nos aqui que essas estrofes têm seu ritmo baseado no peônio, que é um pé métrico de quatro sílabas em que há uma sílaba forte e três fracas, sendo que a forte pode estar em qualquer posição; neste caso, temos a prevalência do peônio de quarta (---/). Com algumas variações, como nos dois primeiros versos da terceira estrofe, temos nas estrofes 2 e 3 um padrão rítmico de um peônio de quarta, um jambo e outro peônio de quarta. Vejamos (a seguir, os peônios de quarta estarão marcados em azul):

- - - / - / - - - /
 What was the ointment sprinkled on my beard?
 - - - / - / - - - /
 What were the hymns that buzzed beside my ears?
 - - - / - / - - - /
 What was the sea whose tide swept through me there?

E, no final da terceira estrofe:

- - - / - / - - - /
 I was myself the compass of that sea:

Esse tipo de peônio também pode ser encontrado, por exemplo, no primeiro verso, que se configura de modo semelhante aos apontados acima, apenas com o jambo movido para o início do verso e com uma sílaba excedente ao final:

- / - - - / - - - / -
 Not less because in purple I descended

Esse pé reaparece na estrofe final, abrindo-a com três peônios de quarta, em

- - - / - - - / - - - /
 I was the world in which I walked, and what I saw

e retorna no final do verso que fecha o poema, em

- - - /
 [more tru-] ly and more strange.

É curioso observar como, em inglês, um peônio leva o nome de “paeon” (ou “paeon”), palavra que significa “hino” e que consta no poema de Stevens (“What were the *hymns* that buzzed beside my ears?”). Na recriação deste poema em português, empregamos também o peônio de quarta em diversas passagens, inclusive na totalidade do verso que, no poema em inglês, era igualmente formado apenas por esse pé:

- - - / - - - / - - - /
 I was the world in which I walked, and what I saw
 - - - / - - - / - - - /
 Eu era o mundo em que marchava, e o que mirei,

Além de outras ocorrências, é nas estrofes centrais do poema em português (da mesma maneira que no poema de Stevens) que os peônios se destacam:

- - - / - - - / - - - / (-)
 Qual era o unguento em minhas barbas aspergido?
 - - / - - - / - - - / (-)
 Quais os hinos que zuniam aos meus ouvidos?
 - - - / - - - / - - - /
 Qual era o mar cuja maré me ali varreu?

- - - / - - - / - - - /
 Da minha mente o unguento de ouro se verteu;
 - - - / - - - / - - - / (-)
 Por meus ouvidos o hino ouvido era silvado.
 - - - / - \ - - / - - - /
 Era eu próprio o norte e o sul daquele mar:

Neste último verso citado, embora a primeira sílaba de “norte” seja mais forte que as átonas que a cercam, o movimento rítmico constante advindo dos três versos anteriores move a leitura de forma a pronunciá-lo como um acento secundário. Por fim, o pé final do poema em português também é um peônio de quarta (“e mais estranho”). Foi por causa do favorecimento da recriação desse engenho rítmico que é possível observar algumas mudanças vocabulares, ainda que a imagem, parece-nos, tenha sido mantida. Um exemplo disso está na palavra “compass”, de “I was myself the compass of that sea”, que imediatamente significa “bússola”, mas que foi recriada por “norte e sul”, mantendo a ideia de orientação e mantendo o peônio de quarta, metro cuja reconstrução teria sido dificultada caso tivéssemos privilegiado a tradução de “compass” na literalidade de “bússola”.

Eximindo-nos de trabalhar as explorações filosóficas e lógicas do solipsismo de Hoon, como feito por Milton J. Bates (1985) e Harold Bloom (1977), e de tratar da relação de aproximação/afastamento deste poema com relação a “The Snow Man”, já pincelada no comentário àquele poema¹²⁷; distraíndo-nos da discussão das imagens postas em jogo por Stevens, como as imagens religiosas e bíblicas presentes no fato de Hoon – um potentado – descer uma montanha, possivelmente remetendo a momentos de sabedoria e visão, como o sermão da montanha e como Moisés descendo o

¹²⁷ Para Bloom, há uma constante tensão na poesia de Stevens entre o sensualismo de “Hoon” e o ascetismo de “The Snow Man” (1977).

monte Sinais com as tábuas da aliança, ou nas repetições estilisticamente bíblicas entre as estrofes 2 e 3, ou nas imagens também possivelmente religiosas da barba e do unguento (Cristo, em grego – χριστός; *chrīstós* –, significa “o ungido”), gostaríamos de chamar atenção para o verso final e sua potencial origem em *Sonho de uma Noite de Verão*. Apesar de já apontado na Nota a “Homunculus et la Belle Etoile”, achamos importante que este comentário esteja presente aqui também. A mesma Eleanor Cook (1988, p. 67-8), que observou a relação daquele poema com a peça de Shakespeare e é uma crítica exímia em mapear referências, alusões e ecos na obra de Stevens, parece ter ignorado a relação bastante próxima entre o verso final de “Tea at the Palaz of Hoon”, a saber, “And there I found myself more truly and more strange”, e o início da fala de Teseu, já citada nesta Nota como exemplo de um pentâmetro jâmbico. Na peça de Shakespeare, Hipólita observa a Teseu que o que os amantes estão dizendo seria para ela algo estranho (“Tis strange, my Theseus, that these lovers speak of.”) ao que Teseu responde “More strange than true”. Aqui Stevens quebra a separação entre as duas classificações, unindo-as, relacionando-as, mas causando algum nível de estranhamento: “more truly”, com o advérbio, soa como linguagem comum ao passo que “more strange” soa algo estranho, com o mais usual sendo o adjetivo “stranger”. Apesar desse estranhamento, Stevens ajunta os dois sentimentos como interrelacionados, e Hoon se encontra “mais real e mais estranho”.

Exposição dos Conteúdos de um Coche

Vitória Clementina, negra,
Levou sete cães brancos
A passeio num coche.

Nos cães os guizos tiniam.
Nos cavalos o arreio mexia
Como conchas de cobre.

Ô-ô-eia! fantoches fragrantés
Ao lado de lagos lívido-verdes,
Também ela é carne,

E tal tecido por tanguero,
Enredado em topázio e rubi
E flores selvagens;

Cruzando a mais fragorosa floresta
Numa liteira dourada,
Cães brancos acuados.

E qual tecido por tanguero,
Senão linho, bordado
Por velhas senhoras?

Exposition of the Contents of a Cab

Victoria Clementina, negress,
Took seven white dogs
To ride in a cab.

Bells of the dogs chinked.
Harness of the horses shuffled
Like brazen shells.

Oh-he-he! fragrant puppets
By the green lake-pallors,
She too is flesh,

And a breech-cloth might wear,
Netted of topaz and ruby
And savage blooms;

Thridding the squawkiest jungle
In a golden sedan,
White dogs at bay.

What breech-cloth might you wear,
Except linen, embroidered
By elderly women?

Nota

Mais um poema que se baseia diretamente do tratamento do Outro, agora – como também o será daqui a dois poemas, na ordenação do livro – com a mulher negra ocupando esse espaço dentro do discurso de um primitivismo estético que racializa e sexualiza esse Outro. Com um quase vazío crítico acerca deste poema – não o comentam autores que comumente trabalham todos os poemas de *Harmonium*, nem que seja a partir de uma simples frase, como Eleanor Cook (2007), Ronald Sukenick (1967) e Frank Kermode (1960) – nos basearemos para esta Nota na leitura de John R. Millett (2004). Para o autor, Stevens conecta, de modo estereotipado, a sexualidade “selvagem” com os detalhes da roupa de baixo de Vitória Clementina:

She too is flesh,

And a breech-cloth might wear,
Netted of topaz and ruby
And savage blooms;

Aqui, a imagem vaginal e o excesso libidinoso de “savage blooms” coincidem de maneira tão próxima com a ideia de que se trata de uma coisa decorativa que a ideia de mulher negra, de decorativo, de feminino e de primitivo se tornam quase que termos equivalentes. Traçando um paralelo com as leituras da historiadora de arte Carol Duncan em sua obra *Feminism and Art History*, de 1982 – que trabalha as imagens do nu feminino pelos pintores das vanguardas – e apesar da personagem de Stevens não estar ela própria despida, Millett indica que as observações tecidas por Duncan poderiam muito bem ser aplicadas sobre este poema, e cita a autora (2004, p. 52):

A maior parte das imagens do nu feminino sugerem a presença (no artista e/ou no observador) de um apetite sexual masculino. O que distingue essas imagens e outras deste período da maior parte dos nus anteriores é a compulsão pela qual as mulheres são reduzidas a objetos feitos puramente de *carne*. (grifos adicionados por Millett)

Assim, a declaração de Stevens de que “she too is flesh”, traduzida aqui por “Também ela é carne”, o alinha ainda mais junto ao padrão da representação feminina que as artes visuais tinham no início do século XX.

Ainda assim, continua Millett, não surpreende que a representação de Stevens de Victoria Clementina seja mais inibida sexualmente e até adolescente se comparada com as representações feitas pelos pintores de vanguarda. O poeta estaria fazendo um jogo com a palavra “Exposition”, uma vez que, no poema, temos a exposição “of”, não uma exposição “on”, preposição esta que levaria mais à ideia de uma exibição de arte ou de uma explanação acerca de algo. Para o autor, a ação que se desenrola neste poema é: a personagem, ao subir no coche, teria brevemente se exposto, e a voz do poema se aproveita da “oportunidade” e olha para a calcinha agora à mostra. Esse olhar oportunista, bem adjetivado de “adolescente” pelo crítico, se encontra em contraste com o olhar mais maduro e dominador de pintores da mesma década de 1910 e 1920, que representam mulheres nuas como objetos detentores de voracidade sexual. Talvez tenha sido a percepção póstuma desse olhar pouco maduro que tenha feito Stevens retirar esse poema da segunda versão de *Harmonium*, quando foi relançado no ano de 1931. Mas Stevens “expõe mais que a roupa de baixo de Clementina” (2004, p. 53); na estrofe final, em direto contraste às sugestivas pedras preciosas e flores selvagens de sua personagem, Stevens “expõe a inibição sexual estereotípica dos ‘brancos’”, demonstrada no uso da palavra “linen”:

What breech-cloth might you wear,
 Except linen, embroidered
 By elderly women?

Ao enfatizar essa suposta diferença entre os apetites sexuais de brancos e negros, Stevens toma um caminho diferente dos pintores europeus de vanguarda. Enquanto para eles o excesso sexual é inerentemente feminino, para o eminente executivo da empresa de seguros, o excesso sexual seria negro e feminino¹²⁸.

Quanto à tradução, sobressaem-se alguns aspectos. O primeiro está na sonoridade da segunda estrofe, que tanto em inglês como em português visa imitar o som dos guizos e arreios dos cães e cavalos em movimento, em inglês pelo uso das fricativas (principalmente, mas não apenas, /s/ e /f/) em “chinked”, “Harness”, “horses”, “shuffled”,

¹²⁸ O autor segue apontando que, nesses poemas iniciais de Stevens (ou seja, os poemas de *Harmonium*), “Stevens jamais sugere a superioridade do branco sobre o negro”. Ao invés disso, Stevens permitiria, sem julgamentos de valor, que a tensão entre os estereotipados ascetismo branco e sensualismo negro ressonassem como uma tensão em si mesma, colhendo apenas os resultados poéticos que essa junção poderia oferecer (2004, p. 53-4). Essa visão, cremos, parece ser muito permissiva com os posicionamentos extremamente racistas do poeta.

“brazen” e “shells”, e em português na repetição de /k/ em “cães”, “cavalos”, “Como”, “cobre” e “conchas”, que também traz o /ʃ/ de “mexia” e de “tiniam” (com seu /tʃ/). Outro encontra-se em “breech-cloth”, uma palavra genérica para um pano que recobre a área das genitais. Inicialmente, o poema levava “vestimenta” para tal adereço; no entanto, era uma palavra genérica demais para compor a imagem que Stevens estava propondo, era necessário chamar atenção às roupas de baixo. Ao final, optamos pela menos comum “tanguero”, que denota uma peça de roupa tradicionalmente usada para cobrir o corpo desde o ventre até as coxas. Por fim, temos a quase repetição de um verso, “And a breech-cloth might wear”, na última estrofe, “What breech-cloth might you wear”. Para manter a relação entre esses dois versos empregamos uma repetição sonora entre “tal” e “qual”, indo do afirmativo para o interrogativo, resultando em “E tal tecido por tanguero” e “E qual tecido por tanguero”. No poema em português, essa repetição foi acompanhada por outra, sonora e ausente no poema em inglês: trata-se de “fragrantes”, na terceira estrofe, que ressoará em “fragorosa”, na quinta, ambos formando aliterações com as palavras que as acompanham, respectivamente, “fantoques” e “floresta”.

Desilusão das Dez Horas

As casas são assombradas
 Por camisolas brancas.
 Nenhuma é verde,
 Ou roxa de anéis verdes,
 Ou verde de anéis amarelos,
 Ou amarela de anéis azuis.
 Nenhuma é estranha,
 Com meias de renda
 E cintas de contas.
 Ninguém há de
 Sonhar com babuíños e abelheiras.
 Apenas, ora e outra, um velho marujo,
 Bêbado e dormindo às botas,
 Apanha tigres
 No céu vermelho.

Disillusionment of Ten O'Clock

The houses are haunted
 By white night-gowns.
 None are green,
 Or purple with green rings,
 Or green with yellow rings,
 Or yellow with blue rings.
 None of them are strange,
 With socks of lace
 And beaded ceintures.
 People are not going
 To dream of baboons and periwinkles.
 Only, here and there, an old sailor,
 Drunk and asleep in his boots,
 Catches tigers
 In red weather.

Nota

Neste pequeno poema de 1915 – ano de escritura de “Sunday Morning” e “Peter Quince at the Clavier”, entre outros, momento de virada da poética do autor – Stevens trabalha um tema que lhe é bastante caro em *Harmonium*: a imaginação. Aqui, ele escreve contra o tédio asfíxiante de se viver de acordo com a seriedade e adequação vazias das “camisolas brancas”, sem nada do “estranho”, sem nada da “essential gaudiness” que a vida, a arte, a poesia – a imaginação – podem nos oferecer. É curioso notar aqui, além do controle do anátema, do emprego da quebra de versos e de repetições, que as imagens e o argumento do poema são levados à cabo a partir na negativa, isto é, as imagens não estão no poema, mas se formam na mente – na imaginação – de quem o lê. Ou seja, estão e não estão ao mesmo tempo, e isso faz com que as palavras aparentemente mais importantes do poema sejam “none”, “nor”, “not” (que já constam presentes no “dis” de “disillusionment”), pois são elas que possibilitam a multiplicidade das ilusões. Ao final do poema, não há mais nãos, apenas um “apenas”.

São as imagens do poema – que o próprio Stevens, em carta, admitiu que “o que tinha em mente era algo bizarro”¹²⁹ – que chamaram mais a atenção dos críticos. Para Glen MacLeod (2017, p. 191) as “cores e formas selvagens” deste poema “certamente demonstram a influência do fauvismo” (a segunda metade do poema, diríamos, talvez se aproximasse mais de algo como Henri Rousseau); Robert Rehder (SERIO, 2007, p. 26) chama atenção para a habilidade do poeta de conseguir “representar o caráter fabuloso do mundo onírico com simplicidade despretensiosa”; já R. P. Blackmur (LENTRICCHIA & DUBOIS, 2003, p. 115) considera esses versos como sendo uma verdadeira entrada no *nonsense* – ainda que concordemos mais com Eleanor Cook (1988, p. 4), para quem o termo *nonsense* é problemático para se tratar de Stevens –, dizendo, dos últimos seis versos, que:

[a] linguagem é simples e declarativa. Não há dúvida acerca das palavras ou das declarações separadas. Cada parte do poema faz sentido literal. Ainda assim, sua combinação forma um *nonsense*, e o *nonsense* é muito mais convincente que as declarações razoáveis separadas. A declaração acerca de caçar tigres no céu vermelho que se segue às camisolas brancas e babuínos e pervincas tem uma força persuasiva que se separa totalmente da relação do sentido das palavras. Literalmente, não há nada de alarmante

¹²⁹ “But what I had in mind was something bizarre” (*Letters*, p. 340).

na declaração, e nada ambíguo, mas colocando a declaração como está apresentada, como *nonsense*, infinitas possibilidades são criadas de modo aterrorizante e claro. (...) isso nos compele a um escrutínio das palavras de forma tal que enxergamos enormes ambiguidades na substância de cada frase, cada imagem, cada palavra. Quanto mais simples as palavras, mais impressionante e certa é a ambiguidade.

As imagens e essa certa ambiguidade não ambígua se tornaram o cenário em que os embates dessa tradução em particular foram travados: as imagens devem ser vivas e precisas, mas ao mesmo tempo imprecisas exatamente em sua precisão. O que seriam os “rings” das camisolas coloridas? Argolas dependuradas? Pequenos aros fixos? Listras desenhadas nos tecidos? A “periwinkle”, por sua vez, seria a pervinca, planta cuja coloração de suas flores pode variar entre o azul, lilás, branco, vermelho ou rosa, ou seria o caramujo *Littorina littorea*, uma espécie de molusco gastrópode marinho-litorâneo de cor amarronzada e conhecido pelo mesmo nome? O que seria um “red weather”?

Eleanor Cook (2007, p. 63) propõe uma resposta à essa última pergunta: esse verso estaria relacionado a uma rima antiga de marinheiros:

Red sky at night, sailors' delight.
Red sky at morning, sailors take warning.

Esse tipo de previsão de tempo pode ser encontrado, inclusive, na bíblia, em Mateus 16:2-3:

²Ele respondeu: “Quando a tarde vem, vocês dizem: ‘Vai fazer bom tempo, porque o céu está vermelho’, ³e de manhã: ‘Hoje haverá tempestade, porque o céu está vermelho e nublado’. Vocês sabem interpretar o aspecto do céu, mas não sabem interpretar os sinais dos tempos!”

A previsão é possivelmente positiva para o marinheiro bêbado de Stevens¹³⁰ se considerarmos que se trata de um poema noturno, das dez horas da noite. Enfim, o “sky” das rimas tradicionais em inglês motivaram a escolha por “céu vermelho” para traduzir “red weather”.

Já os “rings” foram recriados pelos literais “anéis”, oferecendo mais a ideia de que se tratam de argolas ou aros genéricos dependurados, “algo bizarro”, sobre e no entorno das camisolas; mas também podem trazer a ideia de que são anéis coloridos

¹³⁰ Advindo, talvez, do “Ce matelot ivrogne” do “Le Voyage” de Baudelaire?

desenhados no tecido. Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017, p. 41) optou por “bainhas” coloridas ao longo das camisolas.

Britto também fez outras opções no décimo primeiro verso do poema, em que temos os “baboons and periwinkles”: o tradutor inverteu a ordem dos substantivos, alterou os babuínos por orangotangos e optou, na dúvida “periwinkles”, pela acepção que denota o molusco mencionado acima. Seu verso resultou “Com caramujos e orangotangos”. Nossa tradução também trouxe alterações. Inicialmente mantivemos os babuínos pelo fato de serem animais bastante ligados à cores (principalmente pelas calosidades bastante vermelhas que levam nas nádegas; o “macaco do velho mundo” que apresenta coloração azul e vermelha na face é o mandril, ainda que seja uma característica popularmente atribuída a babuínos); quanto às “periwinkles”, a ideia foi trazer uma planta que tivesse o nome de um animal: assim, optamos pela “abelheira” (*Ophrys apifera*), um tipo de orquídea que traz em seu nome (inclusive em sua denominação científica em latim) a relação com as abelhas. Assim, o verso visou também trazer a abundância de cores presente no inglês.

Sunday Morning

...

Aqui constaria, segundo a ordenação do livro, o poema “Sunday Morning”, escrito em 1915 e o terceiro dos poemas longos de *Harmonium*; assim como os outros dois, este poema se encontra traduzido e comentado no terceiro capítulo desta Tese.

To see the gods dispelled in mid-air and dissolve like clouds is one of the great human experiences. It is not as if they had gone over the horizon to disappear for a time; nor as if they had been overcome by other gods of greater power and profounder knowledge. It is simply that they came to nothing.

Wallace Stevens

*The friendly and flowing savage, who is he?
Is he waiting for civilization, or past it
and mastering it?*

Walt Whitman

*Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome –*

*Some keep the Sabbath in Surplice –
I, just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton – sings.*

*God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long,
So instead of getting to Heaven, at last –
I'm going, all along.*

Emily Dickinson

A Virgem Levando uma Lanterna

Por entre as rosas não há ursos,
Só uma negra, com um discurso
Enganador

Sobre a lanterna da donzela
Que, qual adeus, caminha bela
Aonde for.

E pena que sua pia trilha
Levasse a negra em sua vigília
A tal calor!

The Virgin Carrying a Lantern

There are no bears among the roses,
Only a negress who supposes
Things false and wrong

About the lantern of the beauty
Who walks, there, as a farewell duty,
Walks long and long.

The pity that her pious egress
Should fill the vigil of a negress
With heat so strong!

Nota

*Fear me, virgin whosoever
Taking pride from love exempt,
Fear me, slighted. Never, never
Brave me, nor my fury tempt:
Downy wings, but wroth they beat
Tempest even in reason's seat.*

Herman Melville

Noutro desses poemas que oferecem uma visão racial problemática, temos versos que podem possibilitar diferentes interpretações por causa de formulações de certo modo ambíguas, sendo possível lê-los como apresentando uma ou duas pessoas distintas ou fazendo com que a personagem negra creia que haja coisas “false and wrong” por causa de, de um lado, a lanterna e sua luz ou, de outro, a escuridão ao entorno do alcance da luz (uma vez que “about” pode significar também “ao entorno de”), entre outras possibilidades. Ronald Sukenick (1967, p. 230) talvez não colabore muito com sua simples leitura de apenas uma frase, em que “a ‘negra’ projeta sua própria versão imaginativa da situação da ‘pia’ virgem”, mas pontua uma ideia central ao poema e à poética de Stevens: o papel da imaginação. Esse tema é corroborado pelo preciso mapeamento alusivo de Eleanor Cook (2007, p. 65), que pontua o primeiro verso do poema de Stevens (“There are no bears among the roses”) como referenciando – novamente – o discurso de Teseu (Ato V, Cena I) em *Sonho de uma Noite de Verão*, fala esta que, resta claro, é uma das passagens preferidas de Stevens e tem como tema central precisamente o poder da imaginação. Os versos finais da fala de Teseu são os seguintes:

Such tricks hath strong imagination,
That if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy.
Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush suppos'd a bear!

A ideia, reescrita, seria a de que uma imaginação vigorosa é tão poderosa que, uma vez que sente alegria, ela consegue criar um motivo para tal alegria; ou, de noite, se essa mesma imaginação imaginar algum medo, ela facilmente tomaria um arbusto inofensivo por um urso assustador. Dentro dos pentâmetros jâmbicos shakespearianos, é

possível observar que o primeiro dos versos citados possui nove sílabas e três acentos primários. É exatamente essa a métrica dos versos que compõem os dísticos iniciais de cada uma das estrofes, sempre seguidos por um verso em dímetro jâmbico (- / - /) e num esquema rímico aab ccb ddb, levando a uma “rigidez” métrica fechada até certo ponto incomum em *Harmonium*, fazendo com que Cook defina esse esquema formal como “paródico e simplificado, semelhante a cantigas infantis” (2007, p. 65). No poema em português, os dísticos foram traduzidos por octossílabos e os versos curtos mantiveram sua forma, mesmo que se tenha empregado um acento secundário onde deveria haver um acento primário no primeiro pé jâmbico, como em “enganador” (- \ - /); o esquema de rimas também se manteve, com “ursos”/“discurso”, “donzela”/“bela” e “trilha”/“vigília” nos dísticos e “enganador”, “for” e “calor” para os versos finais. Essa adesão à rigidez métrica e rímica de Stevens levou a alguma mobilidade semântica, sem, no entanto, diferir muito do espaço imagético proposto por Stevens. Por exemplo, “supposes / Things false and wrong” tornou-se “discurso / enganador” e traduziu-se “pious egress” por “pia trilha” por resultar numa rima mais forte para “vigília” (a mais direta “saída” para “egress” resultaria apenas numa relação toante, mais distante das rimas mais completas do poema em inglês).

Duas leituras feitas acerca de “The Virgin Carrying a Lantern” merecem uma menção. A primeira foi feita por L. B. Kennelly (1978), que sugere que este poema tenha se baseado numa passagem bíblica, mais precisamente em Juízes 11:29-40, na qual a virgem andante de Stevens teria se formado à imagem da filha de Jefté, que percorre as montanhas por dois meses antes de se entregar para ser sacrificada devido à promessa que seu pai fizera a seu deus, de que se ele o ajudasse a matar seus inimigos – os amonitas – ele sacrificaria a primeira pessoa que saísse de sua casa quando ele estivesse retornando de suas incursões bélicas, e ele foi recebido exatamente por sua filha. Ela, por sua vez, aceitou seu destino, com apenas um pedido:

<i>King James Version</i>	<i>Versão Almeida Corrigida Fiel</i>
³⁷ Let me alone two months, that I may go up and down upon the mountains, and bewail my virginity, I and my fellows.	³⁷ Mas conceda-me dois meses para vagar pelas colinas e chorar com as minhas amigas, porque jamais me casarei.

Ela, portanto, estaria num “farewell duty”, caminhando “long and long”. Para o autor, a mulher negra que observa a “pious egress” da “bela” representaria o

realista vazio de Stevens. Ela não entende o conceito abstrato da vontade e do poder de Yahweh formado na imaginação de Jefté e de sua filha. Ela está cheia de “tal calor!” porque a imaginação da virgem e de seu pai se baseiam em uma “falsa visão” da realidade. Dado que, para Stevens, a “verdadeira realidade era descoberta através da síntese da imaginação e da realidade” (1978, p. 49), se tivéssemos a exclusão de um desses elementos, a crença resultante seria “false and wrong”.

A segunda é a leitura proposta por Helen Vendler (1984, p. 18-9), na qual a autora identifica Stevens ridicularizando suas próprias idealizações a partir de um poema que é “incômodo” (no sentido que ele recusa se acomodar a uma só postura) e que traz um título muito precisamente classificado pela autora como Pré-Rafaelita. Para Vendler, Stevens incorpora a brutalidade de sua personagem negra, que observa de modo “maléfico” as posturas mais seráficas e elegíacas da “virgem”. O poema finge se alinhar inequivocamente com a virgem inocente a partir de uma voz afetada, até simplória, que censura as suposições “false and wrong” da “negress”, expressa sua indignação com seu “calor” e endossa a “pia trilha” da virgem, apenas para contradizer-se quando observamos o outro lado da moeda: se a mulher negra imagina ursos, é porque ela conhece os ursos e seus perigos, ao passo que a virgem conhece apenas rosas; a “negress” está no escuro enquanto a virgem carrega uma lanterna; a primeira leva um calor sexual, a segunda é castidade; “a negra é uma espiã ímpia, a virgem uma vestal pia” (1984, p. 19). O problema com o universo da virgem – que seria “agradável” se fosse formado apenas por rosas, virgens diligentes e lanternas – é que ele também contém a “negress”, sua vigília, seu calor e suas suposições: “a ‘negress’ faz da virgem uma personagem ridícula; ninguém envolvido numa ‘pious egress’ [saída pia/devota] jamais pode ser poeticamente respeitável. O calor da mulher negra tem aqui a última palavra” (1984, p. 19).

Estrelas em Tallapoosa

As linhas são retas e tersas entre estrelas.
A noite não é o berço de seu choro,
Quem chora, ondeando o verso fundo-oceânico.
As linhas são escuras, tão agudas.

A mente no íntimo alcança o simples.
Sem lua, sem folha ilustre prateada.
O corpo não é um corpo a ser olhado
Mas olho que estuda o reverso negro.

Que sejam seu deleite, caçador oculto,
Adentrem linhas-mar, úmidas, miscíveis,
Galguem linhas-terra, longas, lassas, letárgicas.
As linhas são tersas em quedas não-diversas.

Nem flor-do-melão, mel ou felpa alguma
São como estas. Mas em ti são assim:
Aljava de flechas radiantes voando retas,
Voo e queda retilíneos por seu prazer,

Seu prazer todo fio-luzente e frio;
Ou, se não flechas, o gesto mais lesto,
Levando a reaver a jovem nudeza
E a velha veemência que as noites têm.

Stars at Tallapoosa

The lines are straight and swift between the stars.
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.
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,
Wading the sea-lines, moist and ever-mingling,
Mounting the earth-lines, long and lax, lethargic.
These lines are swift and fall without diverging.

The melon-flower nor dew nor web of either
Is like to these. But in yourself is like:
A sheaf of brilliant arrows flying straight,
Flying and falling straightway for their pleasure,

Their pleasure that is all bright-edged and cold;
Or, if not arrows, then the nimblest motions,
Making recoveries of young nakedness
And the lost vehemence the midnights hold.

Nota

Os dois primeiros versos deste poema de 1922 trazem dois elementos centrais à sua formação, à sua lógica interna. Um é o uso da palavra “cradle”, que, cremos, direcionaria grande parte dos leitores de poesia em língua inglesa para um importantíssimo poema de Walt Whitman, “Out of the Cradle Endlessly Rocking”. Essa relação com Whitman se faz presente ao longo de todo o poema, notadamente no tom empregado pelo poeta na terceira estrofe, com os paralelismos e aliterações de “Wading the sea-lines, moist and ever-mingling, / Mounting the earth-lines, long and lax, lethargic”, mas está também em outros paralelismos (“The lines are...”; “The night is...”, “The criers...”; “The lines are...” da primeira estrofe), na nomeação de espaços estadunidenses e advindos de línguas originárias: aqui, Tallapoosa, em Whitman temos, por exemplo “Starting from Paumanok” (localidade que também consta em “Out of the Cradle Endlessly Rocking”):

The red aborigines,
 Leaving natural breaths, sounds of rain and winds, calls as of birds
 and animals in the woods, syllabled to us for names,
 Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez, Chatta-
 hoochee, Kaqueta, Oronoco,
 Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla,
 Leaving such to the States they melt, they depart, charging the
 water and the land with names.¹³¹

Além disso, é possível encontrar uma relação, ainda que indireta, entre “Stars at Tallapoosa” e “Out of the Cradle Endlessly Rocking”: enquanto os versos de Whitman são comumente vistos como tratando da relação entre o sofrimento e a arte, estes de Stevens são não raro lidos como lidando com o poder poético da imaginação, que consegue encontrar a qualidade de flechas brilhantes ou gestos ágeis sem precisar aceitar a tristeza do choro noturno (em Whitman, é o refrão de morte de sua canção que parece sublimar as frustrações – “Lisp’d to me the low and delicious word death, / And again

¹³¹ Numa tradução literal, poderíamos ter: “Os aborígenes vermelhos, / Deixam respiros naturais, ruídos de chuva e ventos, cantos como de pássaros e animais nos bosques, silabando-nos nomes, / Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez, Chatta-hoochee, Kaqueta, Oronoco, / Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla, / Legando-os aos Estados se fundem, se dividem, impregnando a água e a terra com nomes.”

death, death, death, death” – e arte, imaginação e morte são relacionadas na poética de Stevens).

O segundo elemento central para este poema é a palavra “lines”, palavra e ideia que parece percorrer o poema em sua completude. Eleanor Cook (2007, p. 65) assim também o lê, e defende que o poema

joga com linhas, inclusive com as linhas imaginárias que ligam as estrelas para formar as constelações, as linhas da pálpebra, a linha da noite-horizonte, as linhas das ondas, as linhas dos detritos das ondas, as linhas das flechas disparadas, os versos de poesia, os versos de Whitman

, entregando a importância, para este poema, do fato que, em inglês, a palavra *line* também significa *verso*. Faltou a Cook, ao nosso ver, incluir em sua listagem de linhas significativas ao poema as literais linhas que compõem os abundantes hifens presentes nesses versos – a maior concentração de hifens por verso em *Harmonium* e outra característica que Stevens tomou de seu precursor poético, que, a título de exemplo, conectou palavras a partir do hífen em 21 ocasiões em “Out of the Cradle Endlessly Rocking”, incluindo “sea-winds” e “sea-waves”.

Outro engenho formal que Stevens emprega neste poema está relacionado ao uso das letras – dos tipos – em sua fisicalidade, materialidade mesma, algo que já foi mencionado no primeiro Capítulo desta Tese. Trata-se da dança de letras que o poeta põe em jogo principalmente nos versos

The melon-flower nor dew nor web of either
Is like to these. (...)

, compondo-os a partir de um jogo anagramático, de duplicações, recorrências visuais e sonoras, inversões de letras e até de palavras inteiras. Inicialmente, temos “melon”, “flower”, “dew” e “web”, estas duas últimas sendo quase oriundas do reflexo espelhado uma da outra: “dew” | “web”. O mesmo jogo pode ser aplicado à inversão de M e W e a “melon” e “flower”; as letras minúsculas *l* e *o*, presentes nessas duas palavras, se ajuntadas, formam também as letras *d* e *b* de “dew” e “web” (lo > lo > b). Há também a repetição de “nor” (cujo “no” está em “melon”) e de “the”, que inicia a frase, encerra o primeiro verso e se repete, igualmente, logo antes do ponto final (“The”, “either”, “these”). Essa coreografia pode ser vista também no título do poema, no revezamento que A e T fazem nas três palavras que o compõem: sTArS AT TAllopoosa. Em termos

métricos, o poema de Stevens se baseia no pentâmetro jâmbico pouco rígido, havendo versos de 12 sílabas e uma estrofe inteira formada por versos hendecassílabos.

Algumas medidas foram tomadas para a reconstrução desses – ou ao menos de alguns desses – engenhos poéticos. Primeiramente, mantivemos as diversas presenças de linhas ao longo do poema, tanto em termos imagéticos, reconstruindo as imagens das linhas de modo a serem reprojctadas, em português, na retina da imaginação, quanto em termos físicos, dado que o poema em português resultou com a mesma quantidade de ocorrência da palavra “linha” para “line” e a mesma quantidade de palavras hifenadas que o poema de Stevens (em verdade, pela necessidade da preposição “de” para reconstruir a “melon-flower”, a tradução conta com um hífen a mais). Já a presença de ideia de “verso” exigiu outro tipo de solução, mas sua introdução não nos pareceu forçosa. Foram três as inserções, e a primeira parece indicar a intencionalidade deste propósito: a “deep-oceaned phrase” tornou-se “verso fundo-oceânico”. Essa substituição – que sem este intuito poderia facilmente ser “frase fundo-oceânica” – tende a fazer ressoar as outras duas ocorrências, mais recônditas: o oitavo verso, no qual em inglês se lê “But is an eye that studies its black lid” foi traduzido por “Mas olho que estuda o reverso negro”, mantendo a imagem – sem o índice literal “lid” para “pálpebra”, mas com o “reverso” do olho – e a terceira estrofe se encerra com as linhas que caem “without diverging”, passagem que foi recriada em português como “quedas não-diversas”.

Os versos em português variaram entre o decassílabo e o dodecassílabo – favorecendo a primeira métrica, com onze versos decassílabos, sete dodecassílabos e os dois restantes hendecassílabos.

Quanto à passagem da quarta estrofe na qual identificamos os jogos anagramáticos e de espelhamento das letras¹³², traduzimos a “melon-flower nor dew nor web” por “flor-do-melão, mel ou felpa alguma”, no qual relacionamos os três itens citados. O “mel” está embutido na “flor-de-MELão”, e tem suas duas últimas letras presentes em “felpa”, cujo F e L estão na “FLor” e cujo EL também consta em “mELão”. Ademais, tentamos buscar na tradução – em termos de maior ou menor grau de generalização – palavras que pudessem ter alguma relação entre si: assim, *mel* e *orvalho* (“dew”) têm entre si a ideia de pureza e de líquido; *felpa* e *teia* (“web”) a ideia de delicadeza, de finura.

¹³² Por sua presença neste poema, esse engenho poético foi empregado em outras traduções propostas nesta Tese.

Outras relações sonoras podem ser encontradas nestes poemas, seja nos mesmos lugares em que ocorrem em inglês ou, de modo compensatório, noutras posições em relação ao poema de Stevens. Temos, como sempre, o emprego de fortes aliterações e assonâncias no poema em inglês, como nos /s/ de “single, silvered” ou os /s/ e /t/ de “straight”, “swift” e “stars”; os /kr/ de “cradle” e “cry”; ou as mais chamativas repetições de /m/ e de /l/ nos versos dez e onze, respectivamente. A tradução visou manter essas relações e, quando sem sucesso, recriá-las em outras partes do poema. Assim, “swift”, “straight” e “stars” tornaram-se “retas”, “tersas” e “estrelas”, com /s/, /t/ e sons diferentes de R, /r/ e /r/¹³³; os /m/ de “moist and ever-mingling” mantiveram-se em “Adentrem linhas-mar, úmidas, miscíveis” assim como os /l/ de “the earth-lines, long and lax, lethargic” em “Galguem linhas-terra, longas, lassas, letárgicas” (dos versos 10º e 11º); se não recriamos a aliteração em /kr/ de “cradle” e “cry”, por exemplo, criamos outras relações também intensas, como na rima interna entre “estas” e “retas” na quarta estrofe, a passagem de “fio-luzente e frio” que abre a última estrofe e traduz “all bright-edged and cold”, o “gesto mais lesto” para as “nimble motions” da mesma estrofe ou a sequência aliterativa de /v/ e a dança das letras E e A que encerra o poema, com “Levando a reaver a jovem nudeza / E a velha veemência” que as noites têm.

¹³³ A depender do dialeto/sotaque, podem ser três tipos de R, com o /r/ em “tersas”.

Explicação

Ach, Mutter,
Esse vestido preto, antigo,
Tenho bordado nele
Flores francesas.

Não por puro romance,
Aqui não há nada de ideal,
Nein,
Nein.

Teria sido diferente,
Liebchen,
Tivesse eu me imaginado
Num vestido laranja,
À deriva no espaço,
Como uma imagem à parede da igreja.

Explanation

Ach, Mutter,
This old, black dress,
I have been embroidering
French flowers on it.

Not by way of romance,
Here is nothing of the ideal,
Nein,
Nein.

It would have been different,
Liebchen,
If I had imagined myself,
In an orange gown,
Drifting through space,
Like a figure on the church-wall.

Nota

Il est une chanson, tellement triviale et inepte qu'on ne peut guère la citer dans un travail qui a quelques prétentions au sérieux, mais qui traduit fort bien, en style de vaudevilliste, l'esthétique des gens qui ne pensent pas. La nature embellit la beauté! Il est présumable que le poète, s'il avait pu parler en français, aurait dit: La simplicité embellit la beauté! ce qui équivaut à cette vérité, d'un genre tout à fait inattendu: Le rien embellit ce qui est.

(...)

Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?

Charles Baudelaire, *Éloge du maquillage*

*She leafs the pages. Naked uncles
Running naked, so skinny,
And also aunties with fannies bare
And men in pyjamas as in the theatre
And cloth stars of David.
And everyone so ugly and skinny.*

*It's awfully queer and so gray. And liana has
pencils: red
And blue and green and yellow and pink.
So she goes to her room
And gets all the pretty pencils
And she draws with great gusto,
Giving everyone glasses and a funny face,
Especially the bald skinny boy.
She makes him such a huge red moustache,
And at the end of the moustache perches a bird.*

Meir Wieseltier, *Daddy and Mummy Went to the Movies, Ilana Stays Alone in the Armchair Looking at a Gray Book*

Um pequeno monólogo dramático em que uma filha conversa com sua mãe – de quem parece ser próxima – enquanto costura flores num velho vestido preto. A história é suficientemente direta e simples, mas as imagens não são sem consequências: o vestido preto remeteria ao luto e, portanto, à morte, ou apenas à realidade esvaziada da

imaginação, as flores francesas? A terceira estrofe indicaria uma saída imaginativa – assim como o bordar flores coloridas num vestido preto – ou a saída romântica e idealizada – negada na segunda estrofe, por se tratar de decorações em uma igreja?

Trata-se de outra ocorrência de línguas estrangeiras empregadas por Stevens, e o alemão virá à tona novamente cinco anos depois, em 1923, no poema “The Comedian as the Letter C” e sua “Ding-an-sich”, a coisa em si kantiana – também uma idealização. Poderíamos pensar como o fez Michel Benamou (1972, p. 52), que de fato conectou a cor do vestido à ideia de morte – velha e permanente – e lê Stevens contrastando esse caráter lúgubre e definitivo da vestimenta à adição das frágeis e coloridas flores, que “adicionam cor, do mesmo modo que uma palavra francesa faz com uma frase”. O adorno, o francês, a arte, a imaginação, parecem aqui contrastar com o ideal, com o alemão (Kant), o romântico, e a imaginação parece estar “preocupada com adornar, de modo real, a realidade, não por meio de devaneios românticos” (SUKENICK, 1967, p. 216).

É curioso comparar “Explanation” com o poema apostrofo como epígrafe a esta Nota, do poeta Meir Wieseltier (HIRSCH & PFEFFERKORN, 1973, p. 64-5). Embora “Daddy and Mommy Went to the Movies...” seja carregado de historicidade, de um peso histórico muito intenso por tratar dos campos de concentração alemães da 2ª Guerra Mundial, a questão que resta entre os dois é basicamente a mesma: na ausência de um absoluto transcendental, que pode fazer a imaginação para atenuar ou melhorar o fato da morte sem escondê-la ou encobri-la? Em ambos os poemas, a imaginação adiciona cores à uma realidade triste ou sombria. Mas a imaginação, em Stevens, está distante do trauma histórico imediato – sua poesia vai adentrar mais diretamente a realidade política e social (a seu modo) a partir de seu próximo livro, *Ideas of Order*, de 1936 –, aproximando-se de uma “poesia pura”, uma “ficção suprema”¹³⁴. Suas imagens aqui, o

¹³⁴ Adicionaremos aqui dois excertos de cartas escritos por Stevens nas quais o autor trata da “poesia pura” (*Letters*, p. 228 e p. 340):

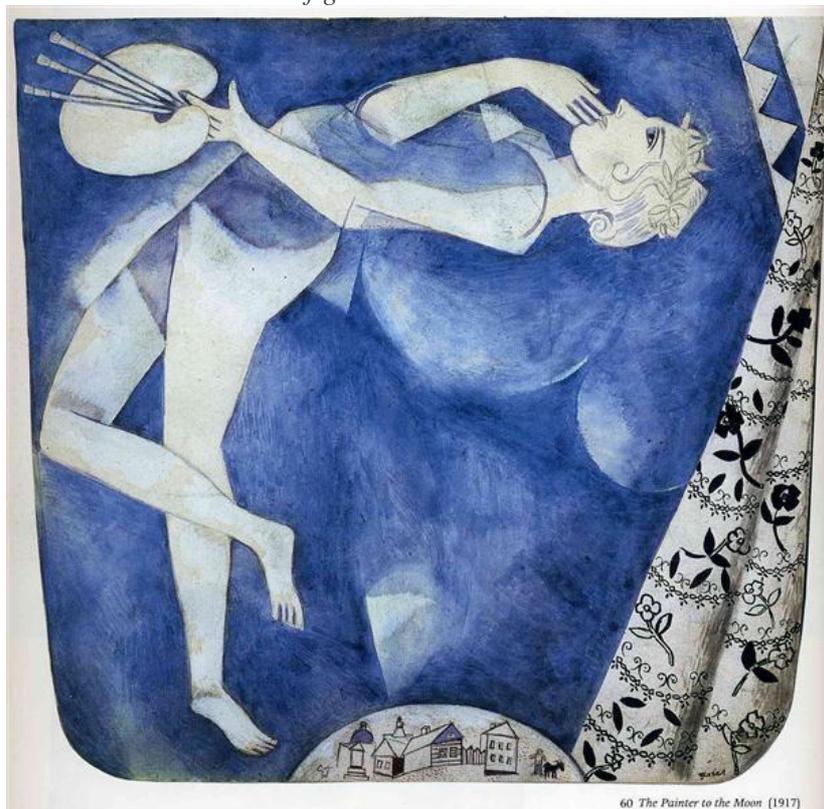
“Demorei para responder sua carta porque estava a ponto de dizer que não concordava com a opinião de que meu verso é decorativo, quando me lembrei de que quando o *Harmonium* estava sendo escrito houve um tempo em que eu simpatizava com a ideia de imagens e imagens apenas, ou imagens e a música do verso juntas. Acreditava então, naquela época, na poesia pura, como era chamada. Eu ainda tenho uma grande apreciação por esse tipo de coisa. Mas vivemos em uma época diferente, e a vida significa muito mais para nós hoje do que a literatura. No período de que acabei de falar, achava que a literatura significava mais. Além disso, não tenho tanta certeza de que não pense exatamente a mesma coisa agora, mas, indubitavelmente, sou da opinião, ao mesmo tempo, de que a vida é a parte essencial da literatura.”

“O que conta, imagino, é a relação que uma pessoa estabelece com as ideias que lhe são contemporâneas. Muito disso, no entanto, seria irrelevante como parte de uma introdução a um grupo de poemas que obviamente não tem nada a ver com as ideias da época em que foram escritos, nem de hoje. Estou, no fim das contas, interessado em poesia pura.”

vestido, as flores, a igreja, são quase totalmente desvinculadas da “impureza” de eventos históricos específicos; em direção oposta, Wieseltier busca escrever sob o fardo pesado da história, e não visa liberar sua imaginação dessas imagens. Assim, ao invés de um vestido preto, suas imagens de morte estão assentadas sobre o fluxo doloroso dos eventos históricos. Ambos, no entanto, trabalham a mesma lógica, a mesma estrutura metafórica de colorir aquilo que não tem cor¹³⁵.

Pouco há de se comentar acerca do processo de tradução deste poema, salvo pela tentativa da manutenção da concisão e manutenção das imagens propostas por Stevens; a última imagem, inclusive, parece-nos quase retirada diretamente de um quadro de Marc Chagall. Claro, como elemento significativo, dado a relação do adorno francês – comum no poeta – e o idealismo alemão, é importante que se mantenha igualmente as ocorrências do alemão como estão, sem transpô-las ao português.

*It would have been different,
Liebchen,
If I had imagined myself,
In an orange gown,
Drifting through space,
Like a figure on the church-wall.*



60 *The Painter to the Moon* (1917)
The Painter to the Moon, Marc Chagall
1917, guache e aquarela sobre papel
Coleção privada

¹³⁵ Stevens faz algo semelhante em “Disillusionment of Ten O’Clock”.

Seis Paisagens Pertinentes

I

Um velho sentado
 À sombra de um pinheiro
 Na China.
 Avista um delfínio,
 Azul e branco,
 No limiar da sombra,
 Movendo-se ao vento.
 Sua barba se move ao vento.
 O pinheiro se move ao vento.
 Assim corre água
 Sobre algas.

II

A noite tem a cor
 Dum braço de mulher:
 Noite, a fêmea,
 Obscura,
 Fragrante e dúctil,
 Se recolhe.
 Uma poça brilha,
 Como um bracelete
 Sacudido em dança.

III

Me meço contra
 Uma árvore alta.
 Descubro que sou muito maior,
 Pois alcanço alto até o sol
 Com meu olho;
 E alcanço as margens do mar
 Com meu ouvido.
 No entanto, incomoda-me
 Como as formigas se movem
 Através de minha sombra.

IV

Quando meu sonho se acercou da lua,
 As brancas pregas de suas vestes
 Foram tomadas de luz amarela.
 As solas de seus pés
 Enrubesceram.
 Seus cabelos foram tomados
 Por certas cristalizações azuis
 Das estrelas,
 Nem tão distante.

Six Significant Landscapes

I

An old man sits
 In the shadow of a pine tree
 In China.
 He sees larkspur,
 Blue and white,
 At the edge of the shadow,
 Move in the wind.
 His beard moves in the wind.
 The pine tree moves in the wind.
 Thus water flows
 Over weeds.

II

The night is of the colour
 Of a woman's arm:
 Night, the female,
 Obscure,
 Fragrant and supple,
 Conceals herself.
 A pool shines,
 Like a bracelet
 Shaken in a dance.

III

I measure myself
 Against a tall tree.
 I find that I am much taller,
 For I reach right up to the sun,
 With my eye;
 And I reach to the shore of the sea
 With my ear.
 Nevertheless, I dislike
 The way ants crawl
 In and out of my shadow.

IV

When my dream was near the moon,
 The white folds of its gown
 Filled with yellow light.
 The soles of its feet
 Grew red.
 Its hair filled
 With certain blue crystallizations
 From stars,
 Not far off.

Nota

Then I went over to the Botanical Garden where I spent several hours in studying the most charming things. I was able to impress on myself that larkspur comes from China. Was there ever anything more Chinese when you stop to think of it? And coleus comes from Java. Good Heavens, how that helps one to understand coleus--or Java.

Wallace Stevens

Yes: I think I have been influenced by Chinese and Japanese lyrics.

Wallace Stevens

I have just been reading about the Chinese feeling about landscape. Just as we have certain traditional subjects that our artists delight to portray, so the Chinese have certain aspects of nature, of landscape, that have become traditional.

Wallace Stevens

Deixaremos apenas apontadas aqui nesta Nota indicações das interpretações que foram publicadas acerca deste poema e aproveitaremos a oportunidade para propor outros rumos em potencial para sua leitura. Além das interpretações mais delongadas de Robert Buttel (1967) e a visão ontológica heideggeriana de Wit Pietrzak (2011, p. 162-6), que olham individualmente para todas as seções do poema – que, conforme indicado por John R. Millett (2004, p. 48), somavam oito¹³⁶ ao invés das seis seções que Stevens optou por publicar em *Harmonium*, em 1916 –, temos as leituras que posicionam este poema como uma aproximação de Stevens com a poesia “oriental”, mais especificamente o haikai japonês e a poesia chinesa, com Edward Ragg (MACLEOD, 2017, p. 55-64) e Qian Zhaoming (2003). Realmente não é difícil conectar a primeira paisagem de Stevens à poesia e pintura chinesas, mas Qian Zhaoming precisa a influência

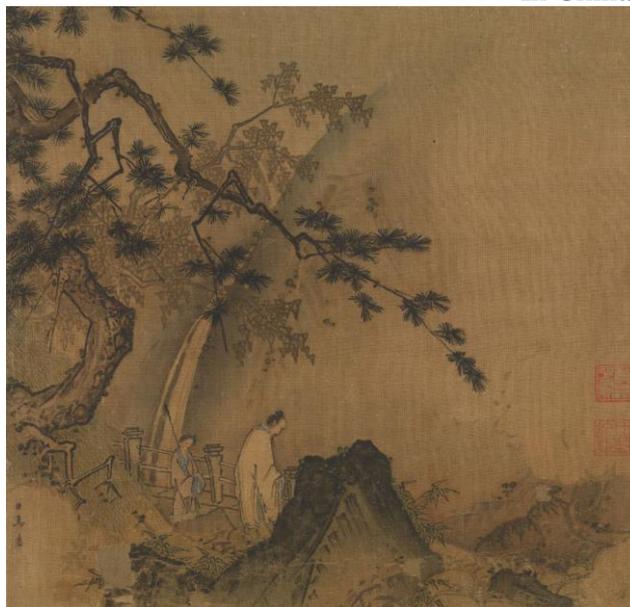
¹³⁶ Esse título original, “Eight Significant Landscapes”, talvez estabelecesse alguma relação com o termo 八景, ou, em inglês, “Eight Views”, que faz alusão aos cenários mais belos ou significativos de certas áreas, sendo bastante utilizado da Ásia oriental. Um exemplo disso são as séries “Eight Views of Xiaoxiang” (瀟湘八景), séries de pinturas ou poemas (ou uma combinação dos dois) sobre essa região chinesa (hoje, na província de Hunan). Este tema é parte de um legado poético e artístico antigo.

da pintura da escola Ma-Xia de Pintura Paisagística, da Dinastia Song (960-1279), grupo cujo nome expõe já seus expoentes: Xia Gui (夏珪; 1195-1224), que tem obras cujos títulos são, por exemplo, “Pure and Remote View of Streams and Hills” (溪山清遠) ou “Twelve Views of Landscape” (山水十二景), e Ma Yuan (馬遠; 1160-1225), de “Scholar Viewing a Waterfall” (南宋 馬遠 高士觀瀑圖 冊頁 絹本). Essa escola de pintura trabalhava com composições paisagísticas que

visavam criar um sentimento de espaço ilimitado, com poucos elementos pintados apenas em um lado ou em um canto e uma abertura intocada no lado oposto das figuras, ou seja, as composições são assimétricas.

Retornando a “Six Significant Landscapes”, uma breve proposta de leitura seria a de que o poema traça um percurso, ou melhor, um percurso histórico e geográfico, partindo do Oriente – neste caso, a China –, passando pelas imagens potencialmente árabes da parte II, com a mulher na noite, o bracelete em dança, o poço d’água (*As Mil e Uma Noites? Salomé?*), até chegar às bastante ocidentalizadas construções da parte V, um tanto renascentistas, ainda mais quando acompanhadas pelas folhas das videiras (Itália?), e a intensa racionalidade dos chapéus quadrados amontoados num quarto quadrado do Iluminismo até a época de Stevens. Além desse percurso, outro percurso parece estar em jogo: do natural para o cultural. Assim, os elementos da seção I são quase inteiramente do campo do natural: um homem velho, a sombra, o delfínio, o pinheiro, o movimento, o vento, a água, as algas. Desta seção, há apenas dois elementos do cultural: a China, ou seja, a referência histórico-geográfica, e o próprio poema em si. A parte II tem elementos do natural e do cultural: noite, cor, braço feminino, poça, brilho de um lado; de outro, a comparação entre a noite e a mulher, o bracelete, a dança. A terceira paisagem pode

An old man sits
In the shadow of a pine tree
In China.



Scholar Viewing a Waterfall, Ma Yuan
Começo do século XIII, nanquim e tinta sobre seda
Museu Metropolitano de Arte, Nova York, Estados Unidos

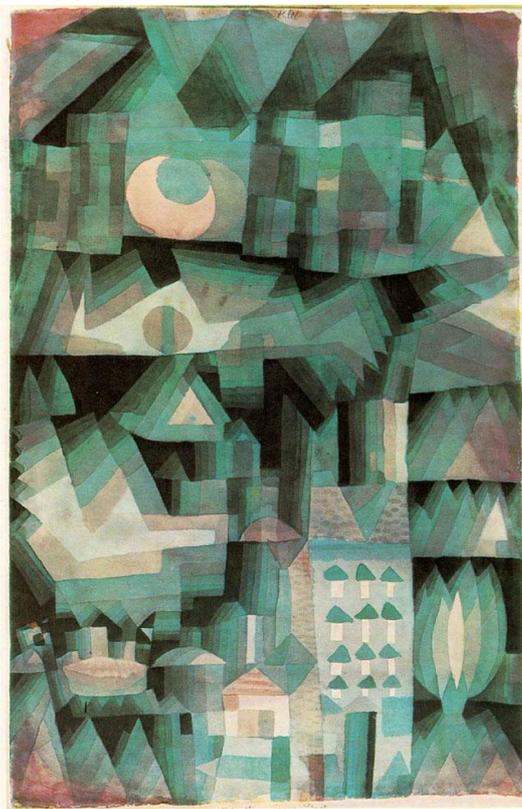


Twelve Views of Landscape, Xia Gui
Começo do século XIII, nanquim sobre seda
The Nelson-Atkins Museum of Art,
Kansas City, Estados Unidos

parecer natural – com sua árvore, seu sol, o mar, o ouvido, as formigas, a sombra; no entanto, o que a move é a relação que se estabelece entre essas coisas a partir do cultural humano: mede-se a árvore, compara-se (“taller”), alcança-se, percebe-se (olhos e ouvidos), desgosta-se. Esse caminho se encerra na parte VI, em que temos racionalistas racionalizando, usam chapéus, estão num espaço fechado, o chão é construído, não de terra, ao olhar-se para cima vê-se o teto construído, e a oposição a essa racionalização é também cultural, não é natural: para opor-se aos racionalizados triângulos retângulos temos outras formas criadas pelo humano, como romboides, cones, linhas, elipses, e a lua – que em si é um elemento natural – é uma “half-moon”, é uma forma e um conhecimento humanos aplicados à lua; no fim, a saída para o maçante chapéu racionalista é outro chapéu – outro elemento cultural –, mas um sombrero, que, ainda que seja um índice cultural, não está ligado ao quadradismo racionalista, mas à celebração, ao calor, a relações menos racionalizadas. Vai-se assim do amplamente natural, com pequeníssimos elementos culturais, ao intensamente cultural que, de tão ubíquo, só pode ser ele próprio colocado em oposição a elementos também culturais. Assim, este poema, da mesma maneira que as paisagens da escola Ma-Xia de pintura, tem uma composição assimétrica, um lado apresentando o vazio do cultural e o outro repleto – como racionalistas abarrotados num quarto quadrado – de elementos culturais.

Os versos curtos e o emprego do verso livre por Stevens não impediram que esse fosse um dos poemas mais musicados de *Harmonium*, ao menos dos que conseguimos encontrar. Infelizmente, a maior parte dessas composições (principalmente as de Evan Rogers e Vincent Persichetti) são muito baseadas apenas numa musicalidade eurocentrada, acadêmica ou academicista, fugindo, ao nosso ver, das origens orientais da composição do poema. Mesmo centrando-se no aspecto imagista do poema, os elementos “China” e “sombrero” são inescapáveis, e seria importante que fossem trabalhados, de algum modo, nessas composições. Kelly Tang, numa composição para piano e coro, adiciona palmas à seção final e Paul Novak, com peças para narrador e um octeto, tem talvez as menos engessadas composições, e emprega instrumentos e musicalidades chinesas, como a flauta transversal imitando a flauta dizi, para o primeiro movimento.

When my dream was near the moon,
 The white folds of its gown
 Filled with yellow light.
 The soles of its feet
 Grew red.
 Its hair filled
 With certain blue crystallizations
 From stars,
 Not far off.



Dream City, Paul Klee
 1921, aquarela e óleo sobre tela
 Coleção privada

Para o processo tradutório, as principais prioridades foram a simplicidade vocabular e sintática, a manutenção da ordem direta e, principalmente, a concisão na formação das imagens. A ideia de concisão, alinhada à poesia chinesa, por exemplo, levaram a passagem “Thus water flows/Over weeds.” a ser traduzida sem conectivos, sem artigos, visando remeter mais diretamente à escrita chinesa, por “Assim corre água / Sobre algas.”

Essa expulsão de artigos pode ser vista noutras passagens do poema, notadamente no verso final, no qual se lê apenas “Racionalistas vestiriam sombreros”. Os aspectos sonoros, parecidos, ficaram subjugados à necessidade prioritária da formação concisa da imagem (cientes da capacidade do poeta de controlar e fascinar com seu virtuosismo de som), e assim o traduzimos, mas não

sem atenção ao resultado sonoro do poema em português. As imagens, ao que nos parece, foram mantidas, como, por exemplo, a imagem da seção IV, possivelmente remetendo a obras como as de Paul Klee ou, novamente, Marc Chagall, ou mesmo em momentos em que se optou por substituições vocabulares, como na tradução de “half-moon”, que em português resultou como “quartos da lua”, algo mais genérico mas que tende a remeter mais às luas crescente e minguante (ou seja, as “half-moons”) do que à lua cheia ou nova. Essa opção se deu para criar uma relação interna na parte VI, chamando atenção para nossa leitura de que, por mais que sejam diferentes e, até certo ponto, opostos, tanto os quartos quadrados como os quartos da lua, pensados como tais, são elementos culturais.

Garnisés em Pinhais

Cã Iffucan de Azcan num caftã
De lâ com plumas pretas, pare!

Nefando galo universal, como se o sol
Fora um fâmulo para portar sua cauda-flama.

Gordo! Gordo! Gordo! Sou o pessoal.
Teu mundo é tu. O meu sou eu.

Poeta de dez metros entre anões. Gordo!
Fora! Um anão se assanha nesses pinhais,

Se assanha e aponta sua pua apalache,
E não teme vultoso Azcan nem seus arres.

Bantams in Pine-Woods

Chieftain Iffucan of Azcan in caftan
Of tan with henna hackles, halt!

Damned universal cock, as if the sun
Was blackamoor to bear your blazing tail.

Fat! Fat! Fat! Fat! I am the personal.
Your world is you. I am my world.

You ten-foot poet among inchlings. Fat!
Begone! An inchling bristles in these pines,

Bristles, and points their Appalachian tangs,
And fears not portly Azcan nor his hoos.

Nota

As for Stevens (...) I once, in a drunken moment, called him the playboy of the western word, which again suggests a corner to be discussed: the mere delight in verbal legerdemain etc. for its own sake. But again, and I think this is important (...), he's perhaps the most remarkable humorist in poetry.

Conrad Aiken

*You ask me what I see in Dickens..
A game-cock among bantam chickens.*

W. S. Landor

Provavelmente o poema mais sitwelliano de toda a obra, cujo malabarismo léxico se mostra impactante desde os primeiros versos e se desenrola ao longo do outros “dísticos enigmáticos” (ELLMANN, 1980, p. 158), num “regozijo de sonoridade” (RAGG, 2010, p. 55) bastante intenso, mostrando-se também um dos poemas mais cômicos da obra de estreia do autor, senão o mais humorístico: Eleanor Cook (1988, p. 70) o caracteriza como sendo um “poema cômico inteiramente bem sucedido”. Para ela, Stevens aqui está jogando em diversos níveis de possíveis significados, e exemplifica isso falando do uso da palavra “cock”, que, para ela, deve ser congruentemente lido como o ave – o galo –, como um “cock of the walk” – ou seja, um *braggadocio*, um jactante – ou como subtexto sexual, uma menção fálica; as “pine” do título poderiam ser lidas como um trocadilho com o verbo *to pine*, algo como “ansiar” ou “ter saudades de”; mesmo os nomes do verso de abertura podem ser ao mesmo tempo indicativos de uma personagem asteca, podem ser desmembrados em sua sonoridade para serem lidos como “If-you-can” e “As-can” (algo como “se-você-pode” e “como-se-pode”) ou podem ser lidos – nas leituras que veem o poema como um embate entre poetas – como alusão aos poetas da escola da *Ashcan School* (“Azcan”); o poema ainda pode ser visto como uma “encantadora autoparódia” (VENDLER, 1969, p. 54) com Stevens no papel do garnisé, o pequeno poeta da América enfrentando o poeta de “dez metros” do universal, do cânone, defendendo aquilo que é único e pessoal (a província da lírica) contra as formas poéticas mais abrangentes e estabelecidas (VENDLER, 2007, p. 136) ou ainda, inversamente, com

Stevens no papel do grande galo universal, como o quer Irvin Ehrenpreis (BUTTEL & DOGGETT, 1980, p. 220-1), para quem as pequenas aves enfrentam Stevens (que, cita o autor, era uma pessoa corpulenta, o que explicaria os “Fat” e o tamanho de “ten-foot”) pois são representativas daqueles que não conseguem conceber de pessoas que não pertencem à própria espécie, então Stevens se torna o grande galo e seus poemas são “hoos”. Enfim, Cook defende que todas essas leituras são essencialmente válidas e aponta que “a batalha entre poetas é aqui apenas uma das possíveis batalhas de Stevens” (2007, p. 66).

Prováveis significados à parte, a tradução se focou, como não poderia ser diferente tratando-se de um poema como esse, na exuberância sonora dos versos – “exuberância shakespeariana”, definiu Cook (1988, p. 70). Assim, se todos os substantivos do primeiro verso, alcançando até o “tan” do segundo, rimam, o mesmo acontece no poema em português. Para que isso fosse possível, foi necessário alterar o significado imediato de algumas palavras, ainda que mantendo alguma relação mais genérica ou geral com a ideia proposta. “Chieftain”, assim, foi traduzido por “Cã”, um título de chefe utilizado comumente em algumas nações asiáticas (como em “Gengis Kahn”, mas em sua grafia portuguesa); já “tan”, que como verbo é o processo que converte pele de animais em couro (ou seja, a palavra estipula o material do caftã), foi traduzido para outro material de vestuário, “lã”. A essas intensas e seguidas rimas, segue-se a forte aliteração de “henna hackles, halt!”, cujos /h/ tornaram-se /p/ em português: “plumas pretas, pare!”, em que o tom escuro vermelho-amarronzado da *henna* foi recriado por “preto”.

Quanto aos nomes do primeiro verso, optou-se por mantê-los tal qual no poema em inglês, assim resguardando a ideia de que se trata de uma referência ou imagem de um líder pré-colombiano asteca (semelhante a palavras como “Yucatán” ou “Tenochtitlan”) e não os traduzir em sua possível subdivisão sonora-semântica conforme apontado acima. Essa opção também ajudou a manter as todas as rimas do primeiro verso. Outra foi a atitude do chileno Andrés Claro em sua tradução para o espanhol, intitulada “Polluelos en el Pinar”, que reproduz inteiramente a seguir apenas a título de curiosidade:

Jefe Situpuée Comopuée en corsé
café tan tinte tierra ¡detente!

Pseudo gallo universal, como si el sol
anduviese colombino por tu cola.

¡Gordo, regordo y más gordo! Soy personal.
Tu mundo eres tú. Yo soy mi mundo.

Pedazo de poeta entre enanos, ¡Fuera!
Y un enano se eriza entre los pinos,

se eriza y apunta sus pestes andinas,
sin temerle ni a Como ni a sus gnomos.

Retornando ao poema em português, na segunda estrofe temos a sequência de três /b/ do segundo verso, sequência essa exacerbada pela presença do /bl/ nas sílabas tônicas de “blackamoor” e “blazing”. Essa relação tríplice foi substituída pelos /f/ de “Fora”, “fámulo” e “flama”. Essa última palavra foi traduzida fazendo-se uma composição hifenada com o substantivo “cauda”, resultando em “cauda-flama” para recriar a separada “blazing tail”, algo como “cauda em chamas”. Essa escolha foi feita com base na poética de Stevens, que não raro escreve utilizando esse tipo de construção, como no “Hymn to a Watermelon Pavilion”, no qual se lê “A feme may come, *leaf-green*”, nas “water-lights” da primeira estrofe de “Sunday Morning” ou na “high *sea-shadow*” de “O Florida, Venereal Soil” (grifos nossos). Outra palavra de interesse presente nessa estrofe é “blackamoor”. Essa palavra – que o *Oxford English Dictionary* aponta já ter sido usada de maneira bastante geral para denotar pessoas negras em inglês – é a junção de “black” e “moor” [mouro] e hoje se trata de um tipo de figura, estátua, joia ou móvel principalmente europeus que representam homens negros com a finalidade de ser arte decorativa. Dado que a origem dessas peças data desde pelo menos o século XVII europeu, elas representam pessoas escravizadas e essas representações podem trazer pessoas em funções servisais ou não, adornadas com joias ou não. Atualmente, como parece claro, considera-se que o termo traga conotações bastante racistas por retratar de maneira romantizada e estilizada uma exploração intensamente violenta, mas tornada esteticamente “palatável” aos exploradores e gostos europeus. Conscientes, assim como Adrienne Rich, das “configurações antiquadas e racistas” daquele que fora seu “mestre” de juventude, concordamos com a advertência da poeta que, tratando dessa característica abominável do pensamento de Stevens, disse: “Essa é uma chave para o todo. Não tente extirpá-la, censurá-la, ou defendê-la” (RICH, 2003, p. 205). Assim o fizemos em outro poemas, como em “The Jack-Rabbit”, “O Florida, Venereal Soil” e “Exposition of the Contents of a Cab”, para dar alguns exemplos. Aqui, no entanto, não havendo palavra em português para que traduza “blackamoor” em seu peso e sua gama de acepções (e que

compusesse a teia sonora do verso em questão), optamos por pontualmente substituí-la por uma palavra que traga a ideia da funcionalidade com a qual parece estar sendo empregada no poema: o “blackamoor” se apresenta aqui no papel de serviçal e assim o traduzimos, compondo as aliterações do verso: “fâmulu”. Essa opção fez ressoar o /l/ de “flama” ao final do verso, refazendo a relação aliterativa entre “blackamoor” e “blazing” no poema em inglês, com a adição também da nasal /m/: “fâmulu” e “flama”.

A terceira estrofe traz uma passagem de interesse para nossa discussão, que é a repetição de “Fat!”. Aqui, temos duas opções interpretativas: pode se tratar de palavras derrisórias endereçadas ao galo gigantesco (VENDLER, 2007, p. 136) ou de sons feitos para afastar, mandar embora a ave ameaçadora, como opina Lisa M. Steinman (MACLEOD, 2017, p. 344) (exemplos seriam “xu!”, “fora!”, “passa!”, “sai!”, “chispa!”). Optamos pela primeira opção por não termos encontrado solução aceitável que satisfizesse as duas acepções numa só palavra. Essa outra possível interpretação foi potencialmente compensada na estrofe seguinte para a tradução de “Begone!”, de uso antiquado ou humorístico, como “Fora!”. O restante da terceira estrofe, bastante prosaica, é de maior interesse filosófico e de visão de mundo, e foi de tradução mais direta.

A quarta estrofe traz uma reiteração de “Fat!”, que traduzimos tal qual na estrofe anterior, e nos apresenta a definição do tamanho do galo universal: “ten-foot poet”. Para recriar essa passagem levamos em consideração a presença da palavra “poet” e a traduzimos como “poeta de dez metros”. Isso porque “foot” é também o pé métrico, base rítmica da composição poética de língua inglesa; como o pé não é a base essencial da poesia em língua portuguesa, optamos por pelo mais genérico “metro”, medida que na versificação estabelece a quantidade de sílabas de cada verso, sua forma rítmica. A palavra final do poema, “hoos”, por se tratar de uma substantivação de uma interjeição ou onomatopeia, foi traduzido também por uma interjeição substantivada: “arres”.

Vale, por fim, citar a musicalização deste poema empreendida pelo grupo musical *The Rats & People Motion Picture Orchestra*. Normalmente, este conjunto musicaliza filmes mudos, como os de F. W. Murnau ou Buster Keaton, mas chegaram a gravar, com o acompanhamento de voz, musicalizações próprias de alguns poemas de *Harmonium*; este, evidentemente, incluso. Na breve canção (não alcança um minuto e meio), é possível discernir o uso da dissonância nos acordes de abertura que nos levam às inesperadas e atípicas palavras da primeira estrofe, uma dissonância não dissemelhante das composições de Bernard Hermann para filmes como *Psicose* (1960), *Intriga Internacional* (1959) ou *Um Corpo que Cai* (1958). Conquanto o efeito da dissonância

seja bastante afeito ao poema, o modo como foi empreendido escapa ao lado cômico dos versos de Stevens e traz uma tensão hitchcockiana (ou mesmo afeita a Murnau) à abertura do poema. As dissonâncias continuam pela segunda estrofe e alcançam intensidade no emprego de diferentes acordes dissonantes em cada um dos “Fat!” que abrem a terceira estrofe. Depois disso, a opção não foi mais pelo canto, mas pela fala, pela declamação – de modo prosódico – exatamente na seção prosódica da terceira estrofe, mas ainda feita de maneira intimidadora. O canto vai ser retomado apenas a partir de “An inchling”, na quarta estrofe, a partir de uma tonalidade descendente. O penúltimo verso é tocado e cantado de maneira violenta, e o verso final, o *braggadocio* do pequeno em relação ao grande, é cantado numa ameaçadora ascensão tonal. Manteve-se ao longo de toda a obra, portanto, a tensão apresentada na abertura da peça. Temos, assim, uma leitura que leva em consideração os aspectos não usuais e dissonantes do poema, os aplica nos acordes dissonantes das cordas da composição, respeita as passagens prosaicas do poema e se foca bastante na violência dos versos finais (o “bristles”, as “tangs” em riste, a postura impávida de “fears not”) para fazer de um poema quase unanimemente considerado cômico uma obra de suspense. É possível comparar e contrapor essa musicalização com a empreendida por William Walton (1902 - 1983) aos poemas de Edith Sitwell (1887 - 1964) em *Façade* (1921-22), que, por exemplo, em “Sir Beelzebub”, recriou a comicidade dos versos da poeta em sua composição. Apesar da leitura precisa empreendida pelo conjunto *The Rats & People Motion Picture Orchestra* em diversos pontos centrais ao poema, talvez fosse pertinente que a obra final tivesse menos um ar de Murnau e mais de Keaton.

Anedota do Jarro

No Tennessee pousei um jarro;
 Arredondado, sobre um monte.
 E fez a selva desalinhada
 Cercar o monte.

A selva se elevou em seu entorno,
 E se espalhou, não mais selvagem.
 O jarro era redondo sobre o campo
 Era alto e de um porte em ar.

E dominou todo o lugar.
 O jarro era cinza e vulgar.
 Ele não dava ave ou árvore.
 Como nada mais no Tennessee.

Anecdote of the Jar

I placed a jar in Tennessee,
 And round it was, upon a hill.
 It made the slovenly wilderness
 Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
 And sprawled around, no longer wild.
 The jar was round upon the ground
 And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.
 The jar was gray and bare.
 It did not give of bird or bush,
 Like nothing else in Tennessee.

Nota

Poema escrito no ano de 1918 e publicado pela primeira vez no ano seguinte, na revista *Poetry* (nº 15, em outubro daquele ano), é considerado um dos mais importantes e memoráveis poemas de Stevens, levando-o, conseqüentemente, a ser reiteradamente antologizado, analisado e interpretado, investigações estas que granjearam os mais variados resultados. Esses breves doze versos já foram tidos como uma crítica ao imperialismo industrial pela visão de um estadunidense que não vivenciou as dicotomias de tal expansão (LENTRICCHIA, 1988); como a relação entre capacidade imaginativa e realidade concreta – tema bastante presente em Stevens; como o próprio fazer poético de uma pessoa comum, a todas as aparências “gray and bare”, que rearranja o existente em novas e únicas formas, dominando-as, ordenando o Vazio com o poder magnético da mente e da arte (GUTIERREZ, 1981); como perspectiva feminista, pode mostrar a subjugação de uma paisagem feminina por forças masculinas (temática que ressurge em outros poemas do mesmo livro, como “The Plot Against the Giant”); um *readymade* aos moldes do mictório/Fonte de Duchamp, discutindo, em gestualidades ambíguas, o lugar da arte, do objeto, do estético (MACLEOD, 1993); ou como uma palinódia ao poema de Keats “Ode on a Grecian Urn”, abordando o dilema do artista estadunidense, que não pode se considerar mais em total controle da tradição cultural ocidental como o Romantismo do poeta inglês, numa resposta ao lamento de Henry James, que considerava os Estados Unidos – em contraposição à Europa – terreno infértil e pobre demais para a frutificação de verdadeiros artistas¹³⁷ (RIGHELATO, 1995; VENDLER, 1984). Todas essas interpretações advêm de uma simples narrativa: um jarro é disposto pelo sujeito do poema sobre uma colina, na natureza, e faz com que este cenário natural se movimente, se altere, a ponto de ser dominado pela simples intromissão desse elemento exógeno, não-natural, de feitura humana¹³⁸.

¹³⁷ Curiosamente, essa troca parece espelhar o anseio de Ralph Waldo Emerson por uma verdadeira voz da poesia estadunidense no ensaio “The Poet”, publicado em 1844, logo respondido pela primeira edição de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, em 1855.

¹³⁸ Restaria talvez a alguém mais afeito às sutuosidades e sinuosidades do pensamento heideggeriano para investigar, com maior embasamento, as similitudes entre o domínio inertemente ativo do jarro em questão, sua relação com o ambiente e o “I” do primeiro verso e a discussão acerca do que é uma “coisa” e um “objeto” no pensamento do filósofo alemão.

Neste pequeno poema, Stevens emprega vocábulos corriqueiros que quase tangenciam a simplicidade de cantigas infantis, tecendo, a partir destes, relações sonoras profundas enquanto controla, com precisão, o caminhar rítmico da composição.

Não obstante sua prevacente simplicidade vocabular, há dois elementos de interpretação semântica não imediata: “port in air”, no último verso da segunda estrofe e o décimo primeiro verso, “Did not give of bird or bush”.

Com relação ao primeiro caso, “port” pode significar “porto”, como um meio de saída e entrada, uma conexão entre o interior vazio do jarro e a natureza circundante. Cook (2007, p. 68), no entanto, sugere que se trata da acepção de *postura*, *conduta*¹³⁹. Considerando o verso em sua completude, “and tall and of a port in air”, ambas características tratariam de uma descrição das peculiaridades físicas do jarro.

Quanto ao segundo caso, “Did not give of bird or bush”, seria o reforço da característica inerte do jarro em oposição à natureza: o jarro em si não se movimenta, não é proativo, não cria nada, apenas exerce influência. A fonte de seu domínio é a perfeição (simples) de sua forma vazia. É alheio ao mundo da ave e da árvore, não é um partícipe natural do ambiente.

Cook também chama atenção para a importância da palavra “anecdote”. Stevens se mostra cuidadoso com as origens etimológicas das palavras e este caso não é diferente: ao utilizar “anecdote”, faz uso tanto de seu sentido corriqueiro, de “breve narrativa” quanto de sua acepção etimológica: “ainda não publicado”, “inédito” (“an” + “ekdotos”), ou seja, algo inovador, jamais visto. Apenas em *Harmonium*, há cinco poemas cujo título leva este vocábulo: “Anecdote of the Jar”, “Anecdote of Canna”, “Anecdote of the Prince of Peacocks”, “Anecdote of Men by the Thousands”, além do poema que abre a obra, “Earthy Anecdote”.

Quanto aos aspectos sonoros, a palavra “round”, central ao poema, constrói uma matriz fonossemântica cujo /r/ retroflexo, somado ao ditongo central (/aù/) e à soante nasal em /n/, engendram, conjuntamente ao explicitado no campo semântico, esse panorama natural de formas fluidas, arredondadas, criando assim para quem lê o perfil do ambiente e da colina em questão¹⁴⁰. Essa matriz possui desdobramentos em “around” (a + round), “surround” (sur + round) e “ground” (g + round), o que reforça –

¹³⁹ A autora indica possíveis antecessores do uso em Hawthorne e Milton.

¹⁴⁰ É importante observar que essa caracterização fonética não é, de modo algum, natural à língua ou aos usos desta, mas que é possível – notadamente em poesia, em que forma e conteúdo se imiscuem – que sons e formas sejam utilizados de forma motivada.

também semanticamente pela repetição do próprio “round” – e ajuda a erigir este panorama no campo sonoro. Além disso, é possível ver, ao longo de todo o poema, modulações dessa matriz, como o uso da soante lateral /l/ (“hill”, “slovenly”, “wilderness”, “sprawled”, “longer”, “wild”, “tall”), das soantes nasais /n/ e /m/ (“upon”, “made”, “slovenly”, “longer”, “dominion”) e o /r/ retroflexo (“wilderness”, “sprawled”, “longer”, “port”, “air”, “everywhere”, “bare”). Note-se ainda que os sons longos vocálicos que soam como ditongos exercem função semelhante (“placed”, “was”, “rose”, “wild”).

Em direta oposição a esses sons mais alongados temos o monossílabo ríspido e pungente de “jar” (palavra que também carrega o significado, como verbo, de “abalar”, “estremecer”, “ser estridente”). Aqui, portanto, uma sonoridade exógena é inserida em uma paisagem de sons alongados: está em perfeita consonância com a temática do poema e o amarra numa potente e hermética relação entre som e significado.

Outro momento determinante é o uso da palavra “dominion”. Além de compor, conforme já apontado, os sons tidos como arredondados que formam a totalidade da cena, a palavra está centralizada na tríade rímica, quase inescapável aos ouvidos, composta por “everywhere”, “air” e “bare”, reforçada ainda mais pela quase ausência de outras rimas no poema, a outra sendo a repetição da palavra “hill” (chama a atenção, ademais, o posicionamento incomum das rimas, com três em sequência, além de atravessarem uma estrofe). A expansão do domínio do jarro sobre a natureza que o cerca faz-se manifesta nessa expansão da rima para os lados. É interessante observar que, conforme exposto por Pearce (1977, p. 65), “dominion” era também o nome de uma marca canadense de potes para conserva, amplamente acessível no Estados Unidos à época da composição do poema, e que trazia a própria palavra em alto relevo no seu corpo. O autor sugere que exatamente este pote pode ter servido de inspiração para o uso da palavra, o que lhe adicionaria uma função de indicador sócio-cultural.

Além disso, é possível verificar o frequente emprego de paronomásias e aliterações, características em toda a produção poética de Stevens. A manutenção dessa característica em eventuais traduções se apresenta, portanto, como um fator de grande importância.

O contrato métrico estabelecido pelo poema é o tetrâmetro jâmbico, ou seja, uma sequência de quatro pés jâmbicos – totalizando oito sílabas –, sendo o jambo formado por uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte (- /). Há, no entanto, variações: o terceiro, quarto e décimo versos contêm quantidades diferentes de sílabas; nove, quatro

e seis, respectivamente. Há também ocasionais substituições do jambo por outros pés, trocas comuns em composições poéticas anglófonas e que se prestam a evitar que o emprego de um ritmo estritamente uniforme exerça um efeito monótono à leitura (BRITTO, 2006, p. 135).

Ainda segundo Britto (2006, p.136), um artifício métrico bastante utilizado por poetas de língua inglesa e que pode ser encontrado na primeira estrofe do presente poema são as alterações no ritmo que carregam implicações semânticas. Aqui, é possível notar que o poema caminha ordenadamente em jambo regular (- /) pelos primeiros versos até alcançar exatamente a palavra “slovenly” (que significa algo como “desalinhado”, “em desordem”).

Vejamos uma proposta de escansão da primeira estrofe:

- / - / - / - /
 I placed a jar in Tennessee,
 - / - / - / - /
 And round it was, upon a hill.
 - / - / - - / - -
 It made the slovenly wilderness
 - / - /
 Surround that hill.

Assim o metro, antes regular e ordenado (apenas tetrâmetros jâmbicos), entra em desordem junto com o aspecto semântico do poema (somente jambos até a palavra “slovenly”). Onde se esperava a manutenção de uma acentuação binária com um acento forte, é adicionada uma sílaba fraca, fazendo, ademais, com que o verso some nove sílabas e com que o esquema rítmico se altere totalmente, demarcando sua contraposição aos octossílabos anteriores. O verso seguinte retoma a utilização binária dos jambos, porém com a metade dos pés apresentados nos versos de abertura.

Em edições brasileiras, é possível encontrar duas traduções deste poema, uma realizada por Paulo Vizioli (1976) e a outra por Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017). É importante observar as diferentes características de cada operação tradutória e como cada execução carrega em seu resultado a teoria de cada tradutor.

Favorecendo uma ordenação cronológica, segue a investida de Vizioli aos versos de Stevens, que leva o título de “Historieta do Cântaro” :

Eu coloquei no Tennessee um cântaro,
De forma circular, numa colina.
Fez logo o matagal desalinhado
Rodear essa colina.

O matagal se ergueu para alcançá-lo,
E, ao se alastrar, não era mais selvagem.
Ele era circular sobre o lugar,
E um cântaro de porte avantajado.

Impôs soberania em todo lado.
Cinzento era na cor, e despojado.
O cântaro não dava planta ou pluma,
Nada existindo igual no Tennessee.

De início, salta aos olhos o título. Conquanto “cântaro” parece se justificar por outros motivos, conforme será exposto mais adiante, “historieta” abarca somente uma acepção de “anecdote” e, conforme apontado anteriormente, esta se mostra uma palavra importante e bastante frequente em Stevens.

A maior alteração realizada por Vizioli – de onde, parece-nos, originam-se outras – está na transposição métrica proposta: o metro fantasma do poema em inglês, o tetrâmetro jâmbico, é vertido para o português como decassílabos. Vejamos uma proposta de escansão¹⁴¹:

Historieta do Cântaro			
Eu coloquei no Tennessee um cântaro,	--- / - \ - / - / - -	10	sáfico
De forma circular, numa colina.	- / - - - / - - - / -	10	heroico
Fez logo o matagal desalinhado	- / - - - / - - - / -	10	heroico
Rodear essa colina.	- / - - - / -	6	
O matagal se ergueu para alcançá-lo,	--- \ - / - - - / -	10	heroico
E, ao se alastrar, não era mais selvagem.	- - - - / - / - \ - / -	11	- -
Ele era circular sobre o lugar,	- - - - - / - - - /	10	heroico

¹⁴¹ Nesta tabela há uma coluna adicional à direita, que identifica se o decassílabo utilizado é heroico (acento na sexta sílaba), sáfico (acentos na quarta e oitava sílabas) ou apresenta acentuação diferenciada. Como são decassílabos, todos apresentam acentuação na décima e última sílaba.

E um cântaro de porte avantajado.	- / - - - / - - - / -	10	heroico
Impôs soberania em todo lado.	- / - - - / - - - / -	10	heroico
Cinzento era na cor, e despojado.	- / - - - / - - - / -	10	heroico
O cântaro não dava planta ou pluma,	- / - - - \ - / - / -	10	heroico
Nada existindo igual no Tennessee.	/ - - \ - / - / - /	10	heroico

A quase totalidade dos versos traduzidos são decassílabos heroicos, à exceção do primeiro, sáfico, do quarto verso, um hexassílabo, e do sexto que, se a leitura considerar as vírgulas que erigem cesuras, conta onze sílabas poéticas (caso seja lido sem as pausas sobre as vírgulas, o verso então se torna decassílabo, levando acentuações características tanto do sáfico quanto do heroico). A imensa maioria das acentuações em sílabas pares garante aos versos um andamento jâmbico.

Apesar da adição de uma ou duas sílabas poéticas se tratar de uma prática comum em Vizioli (1983, p.126), justificada pela maior presença de monossílabos na língua inglesa em comparação ao português, não haveria, segundo Britto (2008) correspondência formal entre estas métricas, ainda mais se notarmos, conforme já exposto, a proximidade dos versos de Stevens com cantigas infantis e o lugar que os decassílabos ocupam na poética lusófona (cuja correspondência formal, no inglês, se aproximaria do pentâmetro jâmbico).

É a partir disso, portanto, que é possível encontrar adições no campo semântico tanto de elementos ausentes do poema em inglês (como “logo” no terceiro verso e “alcançá-lo” no quinto) quanto de elementos que poderiam ser – e normalmente seriam – elipsados: “eu” que abre o poema está presente na conjugação do verbo que o sucede e consta apenas para preencher as dez sílabas eleitas pelo tradutor como metro; o mesmo ocorre com “de forma”, que abre o segundo verso, uma vez que “circular” indica claramente uma forma; isto repete-se em “na cor”, no décimo verso, dado que “cinzento” já apresenta a ideia de definição cromática. Ademais, a imposição do verso mais extenso levou à opção por palavras mais compridas, como “avantajado”, “despojado” e “soberania”.

Estes elementos – a saber, a opção pelo decassílabo, a consequente adição de novos elementos semânticos ou elementos tautológicos e a escolha de diversas palavras polissílabas – alteram o tom geral do poema, elevando-o e afastando-o do tom do poema de Stevens. É importante, com isto, debruçar-nos sobre a escolha da palavra “cântaro”, central ao poema. Esta também parece ter sido empregada por ser mais comprida que os dissílabos mais imediatos “jarro”, “jarra” e “pote”, e igualmente eleva o tom vocabular e prosódico do poema, distorcendo-o perante o poema de Stevens. Ainda assim cumpre uma função importante: do mesmo modo como a sonoridade de “jar” se diferencia da matriz fonossemântica do poema por ser mais pungente e, com isso, nos informa da diferença entre o ambiente e o elemento humano (o que acompanha o explicitado semanticamente), “cântaro” é a única palavra proparoxítone utilizada na tradução de Vizioli, um elemento esdrúxulo, portanto, em ambos os sentidos.

Vizioli manteve as rimas dos oitavo, nono e décimo versos, apesar da ausência do possível indicador cultural “dominion”, traduzido pelo mais extenso “soberania”. Esta rima (“**avantajado**”, “**lado**” e “**despojado**”), no entanto, percorre outros versos, ressoando num outro participio que finaliza o terceiro verso (“**desalinhado**”) e, de modo toante, com “**alcançá-lo**”, no quinto.

As referências à circularidade se mantêm restritas às palavras “circular” (que ocorre duas vezes) e “rodear” e, ainda em termos semânticos, é possível notar o total apagamento do elemento de mais difícil codificação “of a port in air”, que, numa simplificação, foi incorporado ao adjetivo “tall”, resultando num único e imediato “avantajado”. Isto, por sua vez, faz apagar-se também a dicotomia “ground” / “air”.

Em termos sonoros, conquanto feitas aliterações e paronomásias características de Stevens (“coloquei”, “cântaro”, “circular” e “colina”, “matagal”, “alcançá-lo”, “alastrar” e “selvagem” etc.) e presentes também as soantes laterais em /l/ e /ʎ/, nasais em /n/ e /m/ (apesar da própria palavra “cântaro” ajudar a construir esta característica) e outros exemplos do que, acima, denominamos de características que ajudariam a formar este panorama de formas arredondadas (e a palavra “rodear” cumpre, de forma excelente, este propósito), esses usos se diluem no poema devido à falta de constrição dos versos.

Retornando, por fim, aos aspectos métricos, outro elemento central ao modo de significar deste poema – a variação rítmica que carrega alterações semânticas –

está também ausente na tradução de Vizioli. Ao invés de alterar uma métrica regular a partir da palavra “desalinhado” ou, ao menos, a partir do terceiro verso, a primeira variação pode ser encontrada já comparando-se os dois primeiros versos: um sáfico e o outro heroico. O terceiro verso, que carregaria a unidade que desordenaria ritmicamente o andar do poema, repete (inclusive de forma idêntica) a estrutura acentual de seu antecessor. Já Britto, com uma visão diferente, traduziu assim o poema:

O Caso do Jarro

Pousei um jarro em Tennessee
E era redondo, sobre um morro.
O jarro fez o mato amorfo
Cercar o morro.

Subiu o mato até o jarro,
E fez-se grama, e o circundou.
O jarro era redondo e alto
E tinha certo porte no ar.

Ele imperou por toda parte.
Era cinzento e nu o jarro.
Nele nem pássaro nem planta,
Só nele, em todo Tennessee.

Em termos semânticos, a transposição do sentido foi quase, senão em sua totalidade, completa, contando com a presença de palavras que remetem à circularidade: “redondo” (duas vezes), “cercar” e “circundou”. Há, no entanto, quatro momentos de alguma diferenciação que podem ser observados. A primeira se encontra nos dois primeiros versos da segunda estrofe. A “wilderness” que se torna “no longer wild” foi traduzida como “mato que fez-se grama”. É possível extrapolar o significado que levaria uma mata se tornar grama a partir da totalidade do poema: o controle e a ordem da grama em oposição ao caos da mata. Perdeu-se, no entanto, o jogo com o radical “wild” (que em “wilderness” muda de sonoridade) além de causar uma leve enobrecida nos processos de decodificação semântica do poema, dado que, em inglês, a compreensão desses versos é imediata.

Um segundo momento é a ausência de “ground” no terceiro verso da segunda estrofe. Para o entendimento completo da informação veiculada, a exclusão desta palavra seria indiferente. Não obstante, constitui um elemento importante na construção de componentes binários que formam o poema: caos e ordem, presença e ausência, sons

fluidos e ríspidos, “wilderness” e “no longer wild”, “took” e “give”, “gray and bare” com “bird or bush” e, neste caso, “ground” e “air” que encerram, respectivamente, sétimo e oitavo versos.

Em seguida, temos a transposição de “dominion” pelo verbo “imperou”. Admitindo-se a possibilidade do referencial de Stevens ser o já mencionado pote de conserva “dominion”, a manutenção da raiz latina – e a conseqüente alusão a um objeto de fato – se mostra importante. A se julgar pela grande presença de trocadilhos e referências na obra do poeta, esta manutenção se faz apropriada.

Por fim, o título. Já foi apontada a importância da palavra “anecdote” para Wallace Stevens, e isto pode ser confirmado, ademais, pela constância de seu uso. A palavra “caso” leva apenas a acepção de “breve narrativa”, havendo a possibilidade, como no português, de se utilizar a mesma raiz, parece-nos ser recomendável fazê-lo (a hábil assonância produzida entre “caso” e “jarro” parece ter levado o tradutor à esta escolha).

Em termos sonoros, Britto faz uso de paronomásias e aliterações caras ao fazer poético de Stevens, como é possível observar em “**mato amorfo**”, “nem **pá**ssaro nem **p**lanta”, “**todo Tennessee**”, “**imperou por toda parte**” etc. Faz uso, igualmente, de algumas palavras com sonoridade mais fluida em consonância com a matriz fonossemântica construída por Stevens, como “redondo”, “amorfo”, “circundou”, “cinzento”. No entanto, a opção pela palavra “morro”, sobretudo posicionada do final do verso – que configura um local de destaque – é muito aproximada, em termos sonoros, de “jarro”, que, na versão inglesa, atua como contraponto fonético ao restante do poema, acentuando sua característica de elemento exógeno à cena natural.

É possível notar também a ausência da tríade rímica do oitavo, nono e décimo versos. Conquanto vê-se a repetição da partícula “ar” nas três palavras que encerram os referidos versos (“**ar**”, “**parte**” e “**jarro**”), esse uso não parece ser capaz de causar o estranhamento que a repetição dos fonemas finais de “air”, “everywhere” e “bare” provocam no ouvinte quando lê este poema até então sem rimas.

Quanto à estrutura métrica da tradução, Britto utiliza octossílabos para os tetrâmetros jâmbicos de Stevens, valendo-se de que, em inglês, essa métrica totaliza igualmente oito sílabas; quanto ao quarto verso, mantém, assim como no original, quatro sílabas para os dois jambos que o compõem. A escansão de alguns versos pode variar, no entanto, a depender de como se faz a leitura, três deles podendo alcançar nove sílabas se lidos com uma pausa. Isso, no entanto, não caracterizaria um afastamento em relação à

forma inglesa do poema, visto que há variação no tamanho do terceiro e décimo versos.

Vejam, portanto, uma proposta de escansão para a referida tradução¹⁴²:

O Caso do Jarro		
Pousei um jarro em Tennessee	- / - / - / - /	8
E era redondo, sobre um morro.	/ - - / - / - / -	8
O jarro fez o mato amorfo	- / - / - / - / -	8
Cercar o morro.	- / - / -	4
Subiu o mato até o jarro,	- / - / - / - / -	8
E fez-se grama, e o circundou.	- / - / - / - / (- / - / - - / - /)	8 (ou 9)
O jarro era redondo e alto	- / - - - / - / -	8
E tinha certo porte no ar.	- / - / - / - / (- / - / - / - - /)	8 (ou 9)
Ele imperou por toda parte.	/ - - / - / - / -	8
Era cinzento e nu o jarro.	/ - - / - / - / -	8
Nele nem pássaro nem planta,	/ - - / - - - / -	8
Só nele, em todo Tennessee.	- / - / - / - / (- / - - / - / - /)	8 (ou 9)

Observamos aqui uma quase estrita aderência ao octossílabo e, ademais, uma preponderância do jambo, em conformidade com o poema de Stevens. Britto (2011), em outro artigo, aborda o esquema métrico comumente utilizado por Stevens como “verso liberto”, que partiria de uma versificação mais tradicional e, ativa e conscientemente, se afastaria desta, mantendo, por detrás, um “metro fantasma”. Isso, portanto, legitimaria a escansão com as pausas que adicionam uma sílaba ao octossílabo.

¹⁴² Aqui, a coluna central corresponde à divisão de pés métricos e a coluna à direita conta o total de sílabas em cada verso. Foi explicitada, entre parênteses, outra possibilidade de escansão quando divergências puderam ser encontradas.

Está ausente, no entanto, o engenho de variação métrica imbuída de implicações semânticas empregado por Stevens no terceiro verso do poema. Enquanto, em Stevens, a palavra “slovenly” desalinha o metro até então ordenado, em Britto é possível notar a primeira variação já na inversão trocaica que inicia o segundo verso; o terceiro, por sua vez, segue um perfeito jambo regular a formar outro octossílabo¹⁴³.

Quanto à tradução aqui proposta, “Anedota do Jarro”, em termos semânticos, verifica-se a retomada de palavras tidas como importantes por sua etimologia – no caso de “anecdote” – ou na provável referência – no caso de “dominion”; os dois versos de codificação menos imediata (oitavo e décimo primeiro) mantiveram algum grau de estranhamento; a narrativa e seus elementos participantes encontram-se todos no poema traduzido. Há palavras que remetem à circularidade como “arredondado”, “cercar”, “entorno” e “redondo” (sem, no entanto, trazerem todas a mesma sonoridade como é o caso em inglês).

Na dimensão sonora, há a presença de aliterações e paronomásias, características importantes em toda obra de Stevens, como “selva”, “desalinhada”, “elevou”, “seu entorno / E se espalhou”, e “vulgar”, “ave ou árvore”, para citar alguns. Tentou-se, ademais, utilizar os sons aqui denominados de mais fluidos como “arredondado”, “monte”, “selva”, “entorno”, “selvagem”, “redondo”, “campo”. Uma notável dificuldade foi tentar fazer com que a palavra “jarro” se destacasse como sonoridade exógena. Assim, pensou-se a tradução de modo que nenhum som posicionado no fim do verso – um local de destaque – levasse a ríspida soante vibrante /R/ de “jarro”. Deste modo, excluiu-se a palavra “morro” para designar “hill” – que, ademais, causaria o que José Lira (2000) denominaria de rima átona –, mas permitiu-se a utilização de “Arredondado” no início do segundo verso. Foram mantidas as rimas do oitavo, nono e décimo versos de modo a causar algum estranhamento durante a leitura com as repetições em “ar”, “lugar” e “vulgar”. Por fim, o jogo de palavras criado com “wilderness” e “no longer wild” foi resolvido – com inspiração na “selva selvaggia” de Dante – com a manutenção de “selva” em “não mais selvagem”.

Quanto aos aspectos métricos, uma proposta de escansão seria:

¹⁴³ A estrita aderência à métrica e – à variação desta – tem em sua reconstituição (ou recriação) um fator de grande importância quando ativamente age na construção do modo de significar de um poema (não sendo obrigatória, em outros casos, sua fiel reprodução). Cremos ser o caso da variação empregada aqui por Stevens.

Anedota do Jarro		
No Tennessee pousei um jarro,	- / - / - / - / -	8
Arredondado, sobre um monte.	- / - / - / - / -	8
E fez a selva desalinhada	- / - / - - - - / -	9
Cercar o monte.	- / - / -	4
A selva se elevou em seu entorno,	- / - - - / - / - / -	10
E se espalhou, não mais selvagem.	- - - / - \ - / -	8
O jarro era redondo sobre o campo,	- / - - - / - \ - / -	10
E era alto e de um porte em ar.	- - / - - / - /	8
E dominou todo o lugar.	- \ - / / - - /	8
O jarro era cinza e vulgar.	- / - - / - - /	8
Ele não dava ave ou árvore.	\ - - / - / - / - -	8
Como nada mais no Tennessee.	- - / - / - / - /	9

O verso octossílabo é o de maior ocorrência, conformando sete dos doze versos presentes (o quarto verso foi mantido como tetrassílabo em jambos); ou seja, há uma menor assiduidade ao contrato métrico, mas ainda assim é possível notá-lo como metro fantasma (a segunda ocorrência mais frequente é o decassílabo, que aparece apenas duas vezes). Novamente, essa menor aderência ao metro é legitimada tanto pelos versos terceiro e décimo, variantes no poema em inglês, quanto pela característica de uso do verso liberto por Stevens. O jambo, ainda assim, é igualmente o pé métrico mais utilizado na tradução.

Há, ademais, a presença da variação métrica em conformidade com a informação semântica veiculada, conforme observado no terceiro verso do poema em inglês. Na tradução, os dois primeiros versos caminham em jambo regular até alcançar as palavras “selva desalinhada”, onde, ao invés de um jambo, perde-se a referência da batida dual numa grande sequência de sílabas fracas; o terceiro verso é também mais longo, totalizando nove sílabas poéticas, opondo-se, portanto, aos octossílabos dos versos

precedentes. Tentou-se, portanto, manter o uso criativo da variação métrica que compõe o modo de significar deste poema.

Imagem retirada do texto de Roy Harvey Pearce, no qual o autor diz identificar o pote que teria originado o poema de Stevens, o Dominion Wide Mouth Special, do Canadá.
(PEARCE, 1977, p. 64)



Palácio dos Bebês

O descrente vagava à luz da lua
Além dos portões de estátuas seráficas,
Assistindo ao luar manchar os muros.

O amarelo dançava nas fixas fachadas,
Ou então rodopiava nos pináculos,
Enquanto ele inventava sons e sono.

O que vagava ao luar vagava só –
Os vitrais vazios do edifício entraves
À sua solidão e ao que tinha em mente:

Se num hall radiante os bebês vierem,
Juntos em sonhos de jovens penugens,
A noite é quem os teve em seu esteio;

Mas não àquele sobre cuja mente obscura
Alvorçavam asas de atrás aves,
Tornando sua solidão tormenta dura.

O que vagava ao luar vagava só,
No coração, sua descrença era fria.
E seu largo chapéu caiu-lhe aos olhos.

Palace of the Babies

The disbeliever walked the moonlit place,
Outside of gates of hammered serafin,
Observing the moon-blotches on the walls.

The yellow rocked across the still façades,
Or else sat spinning on the pinnacles,
While he imagined humming sounds and sleep.

The walker in the moonlight walked alone,
And each blank window of the building balked
His loneliness and what was in his mind:

If in a shimmering room the babies came,
Drawn close by dreams of fledgling wing,
It was because night nursed them in its fold.

Night nursed not him in whose dark mind
The clambering wings of birds of black revolved,
Making harsh torment of the solitude.

The walker in the moonlight walked alone,
And in his heart his disbelief lay cold.
His broad-brimmed hat came close upon his eyes.

Nota

I ought to say that it is a habit of mind with me to be thinking of some substitute for religion. I don't necessarily mean some substitute for the church, because no one believes in the church as an institution more than I do. My trouble, and the trouble of a great many people, is the loss of belief in the sort of God in Whom we were all brought up to believe. Humanism would be the natural substitute, but the more I see of humanism the less I like it.

Wallace Stevens

Os pentâmetros jâmbicos libertos de Stevens neste poema, ao contrário de seus outros usos neste livro (como, por exemplo, nos poemas longos) parecem tender mais à concentração que à expansão, ou seja, eles não extrapolam os limites do pentâmetro para compor hexâmetros – ou mesmo 13 sílabas, como em duas ocasiões em “The Comedian as the Letter C” –, mas temos dois tetrâmetros nestes tercetos, nos versos 11 e 13. Ainda assim, a tradução tendeu à expansão, como tem sido o padrão empregado aqui: dos 18 versos do poema, 14 são decassílabos, três hendecassílabos e dois dodecassílabos. É curioso observar que, dos hendecassílabos, dois são a repetição do mesmo verso, “O que vagava ao luar vagava só” (partindo da ideia de que era necessário manter a repetição presente no inglês entre “walker” e “walked”) e o terceiro trata do peso dessa solidão, “Tornando sua solidão tormenta dura”.

Mas foi no inescapável âmbito sonoro que a tradução se fixou com maior firmeza, afinal trata-se de um poema que nos apresenta os principais aspectos apontados ao longo desse estudo como sendo característicos da poesia de Stevens: dificuldade de entendimento e absoluto controle sonoro. Assim, Stevens nos oferece os /s/ de “Still faÇadeS” e “Sounds and Sleep”; “SPINNINg” e “PINNacleS”; “BLANK” e “BALKed”, que é acompanhada do N final de “buildiNg”; “drEAms”, “wIngs” e “fledgling”, cujo /f/ é repetido em “Fold”, passando pelos /n/ de “night nursed”, dupla repetida no terceto seguinte; “clamberING” e “wINGs” seguido pelos /b/ de “Birds of Black” e os /t/ de “TormenT” e “soliTude”; por fim, os abrangentes /l/ de “moonLight”, “aLone”, “disbeLief” e “Lay”, acompanhados pelos L de “walked”, “walker” e “cold”, palavra que

cria uma rima com “alone” no verso anterior, mas não sem antes reforçar o /b/ de “disBelief” em “Broad-Brimmed”.

Assim, é imprescindível que a tradução seja igualmente repleta de relações sonoras. Temos, portanto, a comum “LUz” e “LUa”; a relação esdrúxula entre “estátuas seráficas” com a ordenação vocálica de /e/ > /a/ > /a/; os /f/ de “Fixas Fachadas”, cuja tônica no /a/ é revisitada em “rodoPIAva nos PInÁculos”; os /s/ de “sounds and sleep” foram recriados por palavras ainda mais próximas, que se diferenciam por apenas uma letra: “sons e sono”; temos os /v/ de “vitrais vazios”, mas, assim como a relação mais distante entre “blank” e “balked”, mencionada acima, temos “VITRAIS” e “enTRAVES” no final do verso; os /r/ advindos de letras diferentes de “hall radiante”, seguidos, no verso seguinte, por três ocorrências de /ʒ/ em “Juntos”, “Jovens” e “penuGens”; abaixo, os anfíbracos “oS TEve” e “eSTEio” fecham a estrofe. No penúltimo terceto temos os /k/ de “aquele” e “cuja”, cujo /u/ tônico e /a/ átono encerraram o verso em “obscura”, palavra que, dois versos depois, comporá rima com “dura”, passando pelos mesmos /t/ do verso em inglês: “Tornando” e “TormenTa”, aqui aliados a outras plosivas, os /d/ de “solidão” e “dura”; já na estrofe final, chama atenção os /k/ de “caiu-lhe” e “olhos”, que, por se iniciar com uma vogal metafônica, fará ressoar o /o/ de “só”, de certa forma compondo uma rima entre uma oxítone e a tônica de uma paroxítone.

Há uma preocupação muito forte, válida e positiva quando se pensa em tradução, quanto a um aspecto apontado por Henri Meschonnic, a saber, o de se traduzir o marcado por marcado e o não marcado por não marcado. Isso nos parece muito apropriado, notadamente quando se analisam poemas individualmente, em que se observam correspondências entre o poema na língua de partida e o da língua traduzida. Quando a preocupação, no entanto, recai sobre a tradução de uma obra completa ou um livro em sua integralidade, há de se almejar uma similitude e entendimento dos meandros da poética de um determinado autor ou autora. Seria, portanto, impreciso traduzir algo marcado por não marcado ou, inversamente, algo não marcado por marcado, se a poética de um determinado autor ou autora assim o autorizasse? A repetição encontrada na tradução de “Tea at the Palaz of Hoon”, “não menos fui *eu eu*” (grifos nossos) – oriunda de “not less was I myself” – não está presente no poema em inglês, mas é autorizada pelo seu uso em “The Emperor of Ice-Cream” em “Let *be be* finale of seem” (grifos nossos). O mesmo ocorre no verso central da penúltima estrofe, “Alvoroçavam asas de atras aves”, em que a repetição dos fonemas iniciais das (principais) palavras do verso não configurou um artifício empregado por Stevens neste caso (“The clambering wings of birds of black

revolved”), mas ocorre, por exemplo, no verso que abre “On the Manner of Addressing Clouds” (“Gloomy grammarians in golden gowns”) e, novamente, no segundo verso do “The Emperor of Ice-Cream” quando temos “In kitchen cups concupiscent curds”. Traduziu-se aqui, portanto, o não marcado pelo marcado, mas ainda assim visando um nível de coerência com a poética estabelecida pelo autor em sua obra. Não obstante, nas traduções proposta nesta Tese, tentou-se, sempre que possível, seguir a proposição de Meschonnic, notadamente em termos sonoros, rítmicos ou de complexidade léxica.

**Sapos Comem Borboletas. Cobras Comem Sapos. Porcos
Comem Cobras. Homens Comem Porcos**

Fato é que os rumos dos rios fossavam como suínos,
Roçando as margens, até parecerem
Roncos ventrais em sonolentas fossas,

Que o ar premia pesado com o bafo suíno,
O bafo do verão túrgido, e
Pesado com os clatrons do trovão,

Que o homem que erigiu esta cabana, cultivou
Este campo, cuidando-o um tempo,
Era alheio aos ardis da imagética,

Que as horas de seus dias áridos e preguiçosos,
Grotescos com o fossar dessas margens,
Com sua sonolência e com seus clatrons,

Pareciam alimentar-se só de seu ser árido,
Como os rios-suínos se alimentavam
Rumando à maré e à boca do mar.

**Frogs Eat Butterflies. Snakes Eat Frogs. Hogs Eat Snakes.
Men Eat Hogs**

It is true that the rivers went nosing like swine,
Tugging at banks, until they seemed
Bland belly-sounds in somnolent troughs,

That the air was heavy with the breath of these swine,
The breath of turgid summer, and
Heavy with thunder's rattapallax,

That the man who erected this cabin, planted
This field, and tended it awhile,
Knew not the quirks of imagery,

That the hours of his indolent, arid days,
Grotesque with this nosing in banks,
This somnolence and rattapallax,

Seemed to suckle themselves on his arid being,
As the swine-like rivers suckled themselves
While they went seaward to the sea-mouths.

Nota

EDIBLE, adj. Good to eat, and wholesome to digest, as a worm to a toad, a toad to a snake, a snake to a pig, a pig to a man, and a man to a worm.

The Devil's Dictionary

*Gritam; Circe aparece, e abrindo as portas
Resplendentes, convida esses incautos;
Só, receoso, Euríloco repugna.
Senta-os a deusa em tronos e camilhas;
Escândea e queijo com Paneio vinho
Mistura e fresco mel, poção lhe ajunta
Que deslembra da pátria. Mal a engolem,
Toca-os de vara, na pocilga os fecha,
Porcos sendo no som, no vulto e cerdas,
A inteligência embora conservassem.
Tristes grunhindo, a maga lhes atira
Glande, azinha e cornisolo, sustento
Próprio desses rasteiros foçadores.*

*Odisseia, na tradução de
Odorico Mendes*

Um poema mais comentado por seu título curioso que pelo poema em si. E realmente, concordamos ser ao menos incomum que um título seja composto de mais frases que um poema (quatro no título; apenas uma ao longo de seus quinze versos). Para Eleanor Cook (2007, p. 68), o tema do poema seria a metamorfose, mas não uma metamorfose que termina numa elevação, com uma “psiquê de borboleta”; o poema, segundo a autora, se move imitando o fossar do rio, o fossar dos suínos e os dias áridos e indolentes do agricultor sem imaginação (“alheio aos ardis da imagética”). Esse poderoso efeito lento, preguiçoso, que o poema cria “se deve ao controle sintático (uma frase de 18 versos) [sic], de dicção, som, repetição e estrofes regulares”, com a maior parte delas formada por um verso de 12 sílabas e dois versos de 9 ou 8 sílabas. No poema em português, as estrofes são todas formadas por um verso de catorze sílabas poéticas (e esse andar pesado que Cook salienta parece-nos condizer com uma métrica mais alongada e menos comum) seguido por versos decassílabos ou eneassílabos.

Nesse sul exótico – e é assim que o “sul” é costumeiramente apresentado por Stevens – misturam-se porcos, rios, humano: tudo são bocas, tudo são animais, e o homem-porco-rio cavuca, fossa e fuça a paisagem de alguma forma simultaneamente árida e úmida.

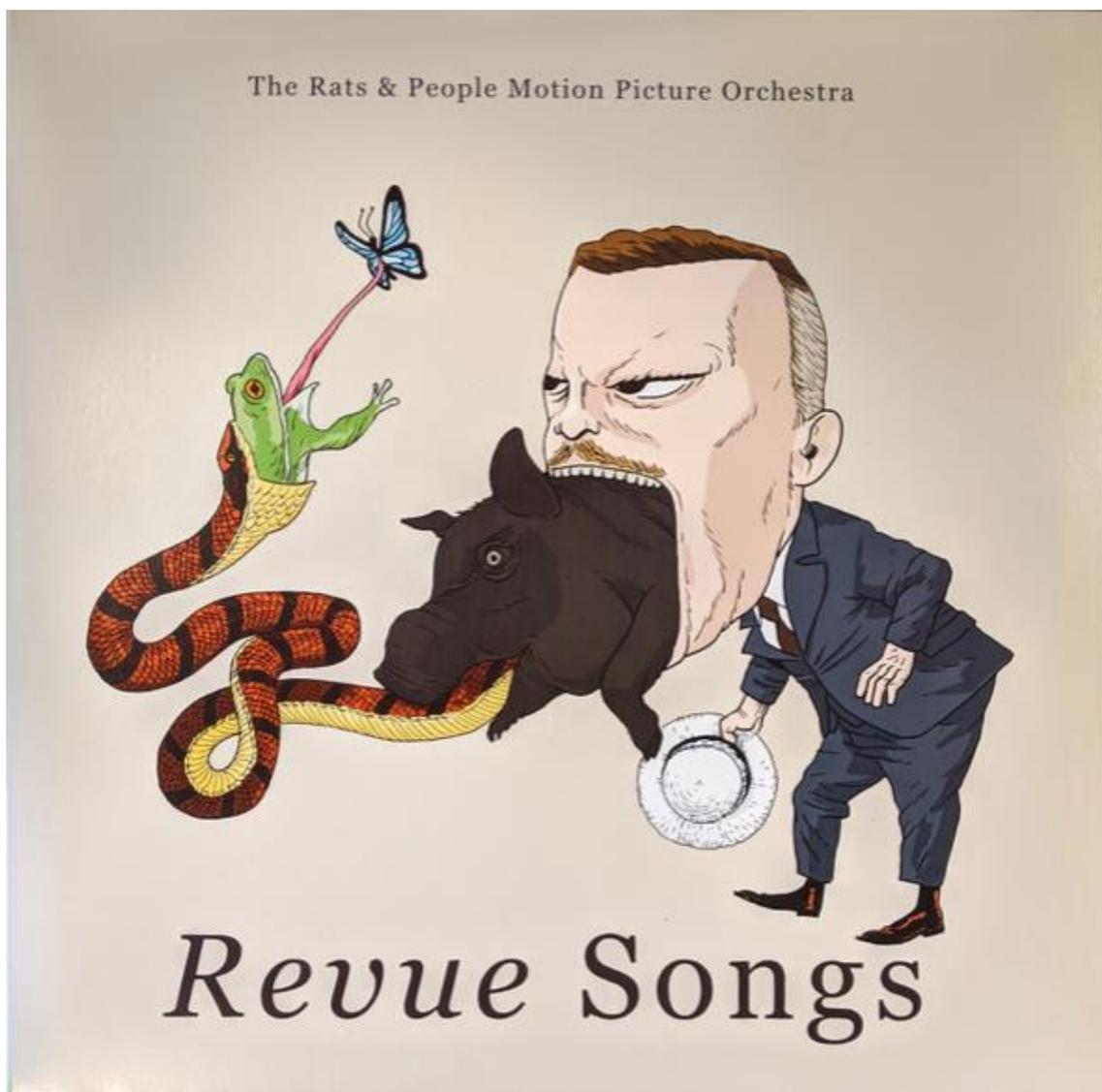
E é na semelhança entre fossar, foçar e fuçar que se origina a opção de se traduzir “nosing” por “fossar”: abrem-se fossas e cava-se com o focinho. Além do título, que em português não possui rimas internas, dado que a opção foi de manter a simplicidade das palavras e a imagem (ou seja, mantiveram-se os mesmos animais que no título do poema em inglês¹⁴⁴), outra palavra que chama atenção é “rattapallax”, não dicionarizada. Credo que se trata de uma proposta de onomatopeia para o som dos trovões, foi traduzida pela também inventada “clatrons”, oriunda dos “três trons de trovões” que anunciaram a pesada chuva que cairia sobre os bois, boiadeiros e o velho Sete-de-Ouros no conto “O Burrinho Pedrês”, de João Guimarães Rosa (2001, p. 53).

Quanto à leitura de que se trata de uma paisagem relacionada ao sul (provavelmente sul dos Estados Unidos), parece ser também a leitura feita pelo já mencionado conjunto *The Rats & People Motion Picture Orchestra*¹⁴⁵ uma vez que, ao musicarem este poema, optaram por utilizar, apenas nessa composição, um banjo. A capa do disco, abaixo, é inclusive baseada no título deste poema e o álbum leva o nome dado por Stevens ao grupo de poemas com os quais este foi originalmente publicado, em julho de 1922, na revista *The Dial*. Assim, foram publicados conjuntamente “Bantams in Pine-Woods”, “The Ordinary Women”, “Frogs Eat Butterflies. Snakes Eat Frogs. Hogs Eat Snakes. Men Eat Hogs”, “A High-Toned Old Christian Woman”, “O Florida, Venereal Soil” e “The Emperor of Ice-Cream” e o nome desse agrupamento teria sido originalmente *Mostly Moonlight*. Como o editor da revista *The Dial*, Gilbert Seldes, havia retirado da seleção dois poemas que traziam a ideia de luar, Stevens acabou por sugerir outro nome: *Revue*, uma palavra que em inglês leva o significado de atração teatral que inclui canções humorísticas, danças, pequenas peças, etc., normalmente tratando de acontecimentos da época. Este título parece bastante apropriado à escolha dos poemas em questão, principalmente se levarmos em consideração que Stevens fez questão de escolher quais seriam o primeiro e último poema do grupo, e a abertura deveria ser o

¹⁴⁴ Ainda que se possa rimar “homens” com “comem”.

¹⁴⁵ Presente na Nota a “Bantams in Pine-Woods”.

humorístico “Bantams in Pine-Woods”¹⁴⁶. Essa foi a mesma ordenação que a *Rats & People Motion Picture Orchestra* apresentou suas musicalizações, lançadas em 2013.



Revue Songs
The Rats & People Motion Picture Orchestra
2013, Vinil.
Capa: Ronald Weaver

¹⁴⁶ Para o fechamento, o mais sério – ainda que também extravagante, “The Emperor of Ice-Cream”.

Os Belos Pensamentos de Jasmim sob o Salgueiro

Meus titilares não têm notas
E seus memoriais são as frases
De música idiossincrática.

O amor que não é transportado
Num frigir ou flambar antigo,
Mas pensa o que lhe é excêntrico,

É como uma apreensão vívida
Da graça além de gessos mudos,
Ou souvenirs de papel do Êxtase,

Da graça submersa em aparência,
No balouçar do ventre oceânico
De fugas e corais preciosos.

**Jasmine's Beautiful Thoughts Underneath
The Willow**

My titillations have no foot-notes
And their memorials are the phrases
Of idiosyncratic music.

The love that will not be transported
In an old, frizzled, flambeaud manner,
But muses on its eccentricity,

Is like a vivid apprehension
Of bliss beyond the mutes of plaster,
Or paper souvenirs of rapture,

Of bliss submerged beneath appearance,
In an interior ocean's rocking
Of long, capricious fugues and chorals.

Nota

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
 Infinis bercements du loisir embaumé !*

Charles Baudelaire, *La Chevelure*

*Poetry is a poetic conception, however
 expressed. A poem is poetry expressed in
 words. But in a poem there is a poetry of words.
 Obviously, a poem may consist of several
 poetries.*

Wallace Stevens

Um dos poemas menos explorados pela crítica e, realmente, é talvez o que menos tenha impressionado quando de sua leitura e posterior tradução. Posteriormente, ao consultar a bibliografia, suas exíguas menções são recortadas por julgamentos mais incisivos que os nossos: Eleanor Cook (2007, p. 68) – que comenta, senão todos, a grandíssima maioria dos poemas – apenas aponta que “apesar do nome auspicioso de Jasmin no título, não é um poema particularmente memorável”; Harold Bloom (1977, p. 15), enquanto aponta que Stevens, assim como alguns de seus contemporâneos – Pound, Eliot e Williams –, tem uma relação ambivalente com Whitman, cita este poema como versos que zombam as posturas de seu antecessor, mas não sem antes classificá-lo como “em verdade, um poema ruim”.

Mais buscas, em críticas alternativas, vieram a lê-lo como um poema que trata “abertamente de amor”¹⁴⁷ e que demonstraria que Stevens objeta às maneiras convencionais com as quais se expressa amor (CONWAY, 1972); como apenas uma demonstração de como as personagens femininas de Stevens são “excêntricas” (JENKINS, 1997), num sentido claramente negativo; um poema que defenderia que a “felicidade subliminal é encontrada em um oceano que está dentro de nós mesmos” (DOGGETT, 1980); ou, como o leu Ronald Sukenick, “o prazer imediato na experiência,

¹⁴⁷ E, nesse caso, o “interior ocean’s rocking” pode ser ligado a “The sea of spuming thought foists up again / The radiant bubble that she was. And then / A deep up-pouring from some saltier well / Within me, bursts its watery syllable” da primeira estrofe de “Le Monocle de Mon Oncle”.

além da artificialidade das convenções, e portanto ‘idiossincrático’, excêntrico, subjetivo”, e o amor, neste caso, tenderia ao sensual, senão ao sexual, com a personagem apreciando as titilações enquanto ela “‘*rocks’ under Willow*”, sentindo as “fugas e corais” de seu prazer (1967, p. 219), e aqui o autor parece indicar que Willow seria o nome de uma outra personagem, que – apesar do filme de 1988, dirigido por Ron Howard – é um nome mais comumente feminino. Essa última interpretação escaparia à leitura de nossa proposta de tradução, na qual a palavra “Willow” foi traduzida pelo seu significado mais direto, a árvore do salgueiro.

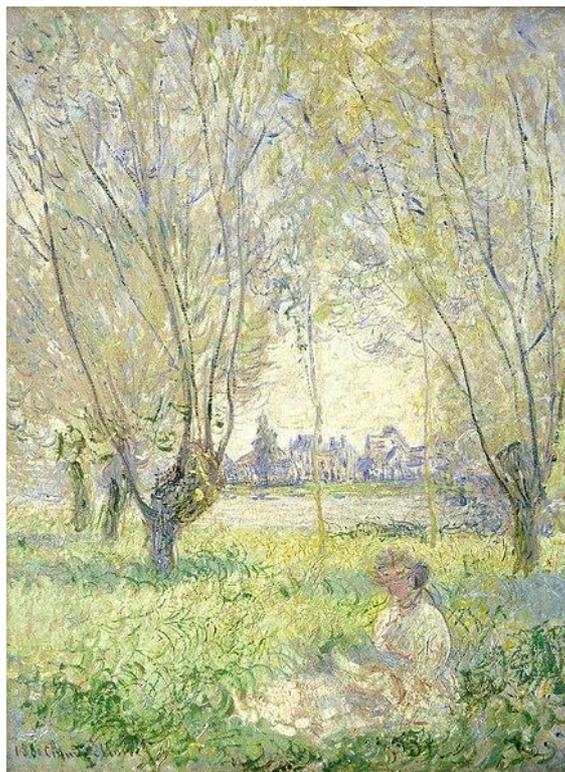
Apesar de algumas visões pouco favoráveis a este poema, ele nos oferece algo da poética de Stevens, ou melhor, da poética de *Harmonium*, mais extravagante que a obra posterior do autor, no qual mesmo um poema de segunda ou terceira grandeza – para os padrões deste livro – podem render uma visão privilegiada de como Stevens escrevia à época ou mesmo impressionar por sua – novamente – excentricidade.

É o que faz Jason Koo (2011), que vê nos “Jasmine’s Beautiful Thoughts...” uma espécie de “programa estético baseado na esquisitice [*weirdness*]” quando Stevens opõe a “música idiossincrática” a um tipo de trabalho acadêmico antiquado, que precisa de notas de rodapé. O autor, no entanto, continua dizendo que essa “esquisitice” de Stevens não é um fim em si mesmo, não é apenas um efeito, algo para chamar atenção, mas seu ímpeto estaria na direção oposta: distanciar-se do mundo artificial da representação exterior, entulhado de “gessos mudos” ou “souvenirs de papel” rumo a um mundo mais autêntico baseado na interioridade, “an interior ocean’s rocking”. Assim, para o autor, Stevens estabelece conexões entre o esquisito (como o título do poema imediatamente anterior a esse) e um ser interior, genuíno, vívido, que ofereceria uma “apreensão vívida / Da graça”, tanto em percepção como em prazer.

Já Terrance King, em texto intitulado *The Semiotic Poetry of Wallace Stevens* (1978), menciona este poema como um dos que aponta para evidências de que Stevens escreveria uma “poesia das palavras”, uma conceituação específica de linguagem na qual tem-se que um poema se presta, bastante literalmente, apenas para tratar de suas próprias palavras. Assim, o poeta se volta à metalinguagem porque ele está preocupado com o poema não apenas como uma obra de arte, mas como uma composição de palavras como palavras, para maravilhar-se com a própria existência das palavras, seguindo, de certa forma, a tradição metapoética dos simbolistas franceses (só que, na visão do autor, seria menos um caso de “arte sobre arte” e mais de “arte sobre signos”). King defende que a crença obstinada de Stevens de que o meio – as palavras, os sons – falam mais que

qualquer outra coisa seria uma das bases do porquê o poeta resistiria com tanta intensidade em explicar seus poemas e teoria poética de uma forma explícita e sistemática em prosa¹⁴⁸, citando os sete primeiros versos deste poema como um exemplo dessa crença de que sua poesia seria uma meditação acerca da linguagem, na qual a poesia não seria apenas uma veículo para alcançar uma revelação, mas uma revelação em si.

O poema de Stevens é quase em sua completude escrito em eneassílabos, salvo pelo sexto verso, um decassílabo; a tradução, por outro lado, é quase inteiramente composta de octossílabos, salvo por dois versos de nove sílabas, o nono e o décimo. O primeiro destes costumava somar oito sílabas poéticas, mas foi alterado para criar mais estreitas relações com o poema *La Chevelure*, de Baudelaire, que traz um oceano no qual um outro está submerso, tem “Infinis bercements” para os “ocean’s rocking”, “flammes” para o “flambeaud” de Stevens e se encerra com a palavra “souvenir”, empregada no plural por Stevens exatamente no nono verso, onde visamos mantê-la¹⁴⁹. Se tomarmos por válida a já mencionada leitura de Ronald Sukenick (1967) de que a “Willow” pode ser uma outra pessoa e que “Willow” é mais comumente empregada como nome feminino, teríamos outra ponte estabelecida com Baudelaire, cujas *Flores do Mal*, a certa altura, iriam ser intituladas de *Les lesbiennes*¹⁵⁰. Essa leitura nos parece menos provável dada a presença do artigo “the” antes de “Willow” no título do poema de Stevens, salvo se se tratasse da imagem do salgueiro-chorão, cujos ramos longos e caídos podem lembrar cabelos compridos, à semelhança da cabeleira de *La Chevelure*. O “auspicioso” título de



Woman Seated under the Willows, Claude Monet
1880, óleo sobre tela
National Gallery of Art, Washington D.C.,
EUA

¹⁴⁸ “Há um certo véu de segredos entre um poeta e o poema que, uma vez violado, afeta a integridade do poeta.” (*Letters*, p. 361)

¹⁴⁹ Constava, no lugar da trissílabo “souvenirs” a dissílabo “brindes”.

¹⁵⁰ Livro que traz três poemas acerca de mulheres lésbicas: “Lesbos”, “Femmes damnées - Delphine et Hippolyte” (censurados à época) e “Femmes damnées (Comme un bétail pensif sur le sable couchées)”.

Stevens, no entanto, nos pareceria mais ligado ao impressionismo ou aos pré-Rafaelitas que a Baudelaire se analisado isoladamente (uma vez que o poema não parece compartilhar estruturas formais relacionadas a esses movimentos artísticos).

Retornando à tradução, a métrica escolhida também fez com que algum material semântico fosse perdido, como o adjetivo “long”, no verso final. O poema em português, alternativamente, trouxe um elemento de ambiguidade ao verso final, no qual as “fugues and chorals” de Stevens tornaram-se “fugas e corais”, com “corais” podendo se relacionar tanto à ideia de música (coro), quanto à ideia de oceano, através dos animais cnidários submarinos. É curioso, ademais, observar como um poema tão curto pode se relacionar a tantas áreas do conhecimento humano, quase verso a verso: literatura (“foot-notes”), arquitetura (“memorials”), música (“phrases / Of idiosyncratic music”), culinária (“frizzled, flambeaud”), filosofia (“muses on”), escultura (“mutes of plaster”), comércio (“paper souvenirs”), religião (“rapture”), psicologia (“submerged beneath appearance”) e, em português, também biologia.



Water Willow, Dante Gabriel Rossetti
1871, óleo sobre tela
Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware, EUA

Cortejo a Rosenbloom

Ora, o mordaz Rosenbloom não é mais
 E a metódica corte que o traz
 Em centenas de pernas, só traz
 Os que jazem em paz.
 Rosenbloom não é mais.

A corte carrega o engelhado
 Da cor do corno
 Ao escuro cômodo,
 Na marcha coesa que traz
 Os que jazem em paz.

Rosenbloom não é mais.
 A corte que o traz não cessa
 Sobre o cômodo, mas sobe
 Até o céu.
 Transporta seu corpo ao centro do céu.

São as crianças de misantropos
 E as crianças do nada
 Em corte
 Sobre escadas de lenha
 Subindo a escalada da morte.

São turbantes seus trajés
 E botas de pele
 Em corte sobre as tábuas
 Em plagas nevadas,
 Olhando as nevadas,

Ao tinir de gongos
 E o trinar de gritos
 E o forte batuque
 Perpétuo que traz
 Os que jazem em paz;

Cortège for Rosenbloom

Now, the wry Rosenbloom is dead
 And his finical carriers tread
 On a hundred legs, the tread
 Of the dead.
 Rosenbloom is dead.

They carry the wizened one
 Of the color of horn
 To the sullen hill,
 Treading a tread
 In unison for the dead.

Rosenbloom is dead.
 The tread of the carriers does not halt
 On the hill, but turns
 Up the sky.
 They are bearing his body into the sky.

It is the infants of misanthropes
 And the infants of nothingness
 That tread
 The wooden ascents
 Of the ascending of the dead.

It is turbans they wear
 And boots of fur
 As they tread the boards
 In a region of frost,
 Viewing the frost,

To a chirr of gongs
 And a chitter of cries
 And the heavy thrum
 Of the endless tread
 That they tread;

Ao ruído da ruína
E o roldão de palavras
Do intenso poema
Da prosa estrita
De Rosenbloom.

E ali sepultado ele jaz,
Corpo e alma,
Num recinto no céu.
Uma marcha de ais!
Rosenbloom não é mais.

To a jangle of doom
And a jumble of words
Of the intense poem
Of the strictest prose
Of Rosenbloom.

And they bury him there,
Body and soul,
In a place in the sky.
The lamentable tread!
Rosenbloom is dead.

Nota

E os que o vissem não saberiam dizer: se era um préstito lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco.

Carlos Drummond de Andrade

O processo de tradução deste poema publicado pela primeira vez em 1921 (mesmo ano de “The Bird with the Coppery, Keen Claws”, também considerado por alguns autores como um poema antirreligioso) apresentou características semelhantes aos procedimentos e preocupações presentes em outras duas traduções desta tese. De um lado, a presença quase constante de rimas (treze dos seus quarenta versos terminam em “dead” ou “tread”) nos remete à tradução de “The Apostrophe to Vincentine”, que também apresenta diversas rimas, todas fixas, importantes e inescapáveis (em oposição à composição, por exemplo, de “Le Monocle de mon Oncle”, em que as rimas são esparsas e não obedecem a um padrão geral). De outro lado, o ritmo bastante marcado, que imita o lutuoso andar do cortejo fúnebre em questão, e em que a segunda metade do poema é inteiramente composta por versos com apenas duas sílabas tônicas (em português, o primeiro verso da última estrofe é o único que foge a esse andar) pode ser relacionado ao processo tradutório de “Infanta Marina”, cujo ritmo marcava o ir e vir das ondas do mar.

Tratando em especial das rimas, se faz importante comentar uma questão em específico e facilmente observável ao se compararem os dois poemas: em inglês, apenas “tread” e “dead” são as palavras que rimam – há outros momentos, mas trata-se apenas da repetição de mesmas palavras, como “sky” e “frost” – e em português são quatro os vocábulos empregados para se compor as rimas nas mesmas posições das palavras inglesas. Assim, “dead” foi traduzido ora como “não é mais” ora como “em paz”. As ocorrências de “tread” foram recriadas em sua maioria pelo verbo “traz”; em sua última aparição, no penúltimo verso do poema, é empregada uma segunda palavra para compor a rima e onde se lê em inglês “The lamentable tread!”, o poema em português traz “Uma marcha de ais!”. “Ais”, além de compor a rima, traz uma palavra bastante afeita às elegias e seu uso antiquado parece-nos bastante apropriado a um poema definido por Jahal Ramazani (1991, p. 573) como uma ridicularização do gênero, uma “mock-

elegy” ou “falsa-elegia”. Há de se notar, igualmente, que a sexta estrofe trouxe uma alteração à conformação da rima: se em inglês temos a repetição de “tread” nos versos finais dessa estrofe (Of the endless tread / That they tread), em português foi utilizado o par recorrente ao longo do poema, e não repete a mesma palavra para fechar a rima:

Ao tinir de gongos
E o trinar de gritos
E o forte batuque
Perpétuo que traz
Os que jazem em paz.

Essa estrofe, a sexta, traz também outros elementos importantes. Primeiro, para mencionar elementos semânticos, temos a presença de elementos do mundo da música – bastante presentes em *Harmonium* – e, mais notadamente, de instrumentos musicais. Se aqui temos os gongos, as mulheres de “The Ordinary Women” fugiram e voltaram às “guitars”; o lavrador de “Ploughing on Sunday” incentiva Remo a soar sua trompa; em “Anedota dos Homens aos Milhares”, o bandolim é um elemento invisível de uma terra feito visível, como as vestes de uma mulher de Lhasa; nos argumentos bem-humorados de “A High-Toned Old Christian Woman” estão presentes “citherns” e “saxophones”; Peter Quince dedilha um cravo ao mesmo tempo que Susana ouve um címbalo, trompas e sinos (que aqui traduziram os “tambourines” dos bizantinos); já nos poemas longos, “Sunday Morning” traz suas líras insípidas e Crispin é um tocador de alaúde, um maestro, faz vibrar um banjo, ouve trombetas, trompas e tambores e faz comparações com fagotes e marimbas.

Em segundo lugar, essa estrofe traz exemplos de outras relações sonoras que não compõem rimas: “chirr” e “chitter” foram traduzidos por “tinir” e “trinar”. No restante do poema há outras relações sonoras próximas: “hill” e “horn”¹⁵¹ foram recriados por “cômoro” e “corno”; já o “jangle of doom” e o “jumble of words”, em português, constam como “Ao ruído da ruína / E o roldão de palavras”. Essa reiteração sonora se torna reiteração de fato, completa, não só nas rimas entre duas palavras apenas, mas nas repetições de palavras iguais, conforme já apontado (a saber, “sky” e “frost”).

E é esse grande conjunto de repetições que Ramazani (1991, p. 573-4) vê como central ao poema. Para o autor, esse poema se encaixa num gênero – ou

¹⁵¹ “Horn” aparece em outro poema sobre morte de *Harmonium*: trata-se de “The Emperor of Ice-Cream” e os “horny feet” da mulher falecida deposta sobre a mesa. A ideia é que a cor do chifre – aqui, “corno” – é a mesma cor do cadáver.

contragênero – bastante retomado no início do século XX, que ele considera ser o da “falsa-elegia”. Assim, se o “cortège”¹⁵² de Stevens é “a maneira errada de se conduzir um funeral, é também a maneira errada de se conduzir uma elegia”. E, para compor uma (falsa-)elegia, o tropo que Stevens mais emprega é o pleonasma, satirizando assim as repetições elegíacas. Além de a oração “Rosenbloom is dead” constar quatro vezes no poema, o autor pontua que algumas repetições não fazem, em verdade, muito sentido: os enlutados “tread... the tread” ou estão “Treading a tread” ou mesmo na “endless tread / That they tread”. Nesses casos, o objeto gramatical apenas duplica a informação do verbo e as frases bastante pleonásticas soam ainda mais vazias a partir dessas constantes iterações. Esse efeito está de certa maneira presente em passagens como “ascents / Of the ascending” enquanto sobem ao céu ou em “a region of frost, / Viewing the frost”. Para o crítico, portanto, o “espelho vazio” do pleonasma se faz um correlato verbal à uniformidade e intercambialidade “ridícula” da “metódica corte” que, com suas centenas de pernas caminham de forma coesa: os enlutados acabam até por parecerem autômatos. Mas claro, o objeto da sátira presente nesse poema não se dá somente às convenções poéticas do gênero, mas também aos costumes sociais do luto e dos rituais de enterro e suas repetições quase mecânicas, automatizadas. Com a passagem da Primeira Guerra e uma relação nova – moderna – com a morte, os ritos religiosos, monótonos, impessoais e massificados adquiriram cada vez mais uma faceta absurda e vazia. Dessa forma, continua o crítico, assim como “The Emperor of Ice-Cream”, Stevens está implicitamente posicionando a poesia como a antítese dos costumes mortuários, e seus impulsos idiossincráticos – os da poesia – não são passíveis de serem comportados pela “marcha de ais” dos funerais institucionalizados.

Por fim, a partir desses ataques aos ritos funerários institucionalizados, Stevens estaria ridicularizando a negação da morte não apenas nos costumes religiosos, mas nas apoteoses formais da elegias, ou seja, a transfiguração da pessoa morta em estrela. Ambos os casos abundam em exemplos (negação da morte e transformação em estrela): um que contém os dois pode ser o poema “Adonais: An Elegy on the Death of John Keats”¹⁵³, de Shelley, que traz “He lives, he wakes—’tis Death is dead, not he;” e termina com os versos “The soul of Adonais, like a star, / Beacons from the abode / Where

¹⁵² A palavra, dada a proximidade de Stevens com os poetas franceses da segunda metade do século XIX, pode ter advindo exatamente do poema “Cortège (*Fêtes Galantes*)”, de Paul Verlaine. O mesmo poema abre com o verso “Un singe en veste de brocart”, também, diríamos, provável origem do “She dressed in red and gold brocade” do “Cy est Pourtraicte...”, que pode ser encontrado na página 124.

¹⁵³ Escrito em 1821, precisamente cem anos antes ao “Cortège”.

the Eternal are”. Aqui, a estratégia retórica escolhida por Stevens é a da literalização: ao invés da quebra usual entre lamento e a transformação mágica, o poeta nos fornece o elo perdido e faz com que a corte que leva Rosenbloom o carregue, literalmente, para o céu:

The tread of the carriers does not halt	A corte que o traz não cessa
On the hill, but turns	No cômodo, mas sobe
Up the sky.	Até o céu.
They are bearing his body into the sky.	Transporta seu corpo ao centro do céu.

Após literalizar o processo do morto tornando-se estrela, Ramazani defende que Stevens continua a piada ao vestir seus enlutados com turbantes e botas de pele, protegendo-os, assim, do frio do espaço interestelar. Esse ponto de vista é quase único em meio aos críticos, e Eleanor Cook (2007, p. 69) chama atenção para o fato de que o “cenário [do poema] é em termos gerais nórdico e europeu, como uma pintura russa ou uma cena de *Boris Godunof*”, não lendo na definição das vestes do poema uma continuação bem humorada do enterro literalmente celeste de Rosenbloom, ainda que ela mesma o interprete como tendo sido “escrito contra a crença literal em um paraíso celeste, que aqui é meramente o céu”.

Por fim, para tratar desse poema que “louva o significado que consta na imanência terrena em contraste à transcendência espiritual”¹⁵⁴ (SERIO, 2007, p. 195), vale compartilhar aqui dois breves comentários feitos por Stevens em sua correspondência. O primeiro, aparentemente respondendo a uma questão sobre o “significado” de uma passagem, apontando que “infants” significaria “apenas crianças”¹⁵⁵ – e assim o traduzimos – e que “children of nothingness” seriam a fonte da “strickest prose”, a prosa mais estrita da sétima estrofe (*Letters*, p. 464). Em segundo e último lugar, Stevens respondeu ao editor William Stanley Braithwaite, que havia selecionado este poema para publicação; tendo lido o poema publicado, uma Miss Fowler questionou o editor acerca deste poema em específico. A isto, Braithwaite encaminhou a carta ao próprio Stevens, que termina sua resposta pedindo para que ele não seja “envolvido em qualquer correspondência direta com a donzela”, mas não sem antes oferecer algumas linhas de “esclarecimento” (*Letters*, p. 223):

¹⁵⁴ Essa formulação foi tecida por David R. Jarraway e trata não só deste, mas também de outros poemas, segundo ele “brincalhões”: “The Worms at Heaven’s Gate” e “The Emperor of Ice-Cream”.

¹⁵⁵ “merely children”

Não sei se Miss Fowler está buscando exegese do poema em si ou um pedido de desculpas por você tê-lo selecionado. Teria ela direito a qualquer uma dessas opções? (...)

Desde tempos imemoriais os filósofos e outros pintores de panoramas mancharam o céu com tintas deslumbrantes. Mas, no final, tudo se resume aos proverbiais sete palmos. Isso é tão verdade para Rosenbloom como para Alcebíades. Não é possível que eles não trabalhem essa ladainha na [universidade] Tufts.

Tatuagem

A luz é como a aranha.
 Caminha sobre a água.
 Caminha sobre as margens da neve.
 Caminha sob tuas pálpebras
 E lança lá suas teias—
 Suas duas teias.

As teias de teus olhos
 Estão atadas
 Às carnes e ossos teus
 Como ao caibro ou capim.

Há filamentos dos teus olhos
 Na superfície da água
 E nas margens da neve.

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.

Nota

*O olho responde ao ataque da luz.
O olho responde à cor planificada.
O olho responde ao ataque do olho.*

Murilo Mendes

*Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume,--
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de
lumière.*

Arthur Rimbaud, *Marine*

Light is the lion that comes down to drink.

Wallace Stevens, *The Glass of Water*

Há relativamente pouco para ser apresentado com relação à tradução de “Tattoo”; como aponta R. P. Blackmur (2003, p. 120),

o problema da linguagem é quase inexistente aqui: as palavras indicam as mais simples proposições, e o poeta teve só de evitar a dramatização daquilo que já era drama em si mesmo, as sensações dos olhos em contato com aquilo para o que olhavam.

Não causa estranhamento, portanto, que haja tamanhas (e, em se tratando de tradução de poesia, tão raras) semelhanças entre esta proposta de tradução e a efetuada por Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017, p. 57). Talvez, a partir da comparação entre os dois poemas em português, tenhamos mais clareza dos meandros e processos tradutórios empregados aqui. A seguir, o poema conforme traduzido por Britto:

A luz lembra uma aranha.
Caminha sobre a água.
Caminha pelas margens da neve.
Penetra sob as tuas pálpebras

E espalha ali suas teias –
Duas teias.

As teias de teus olhos
Estão atadas
À carne e aos ossos teus
Como a um caibro ou capim.

Há filamentos de teus olhos
Na superfície da água
E nas margens da neve.

Imediatamente notamos que os substantivos são todos idênticos: luz, aranha, água, margens, neve, pálpebras, teias, olhos, carne, ossos, caibro, capim, filamentos, superfície. Privilegiou-se, com isso, a imagem direta que Stevens propôs, com palavras simples e claras¹⁵⁶. Já os verbos diferem em alguns pontos. O “is like” de Stevens é num caso “lembra” e noutra “é como”: há pouca distinção. O mesmo ocorre em “spreads [its webs there]”: aqui optamos por “lança [lá suas teias]” e Britto escolheu “espalha [ali suas teias]”. Há outros casos de escolha idêntica, como “atadas” para “fastened” e “Há” para “There are”. Simplicidade e tratamento direto da coisa – afinal, Robert Buttel identifica este poema como um exercício imagista (1967, p. 131-2). E, parece-nos, que foi esse esforço pela simplicidade e linguagem direta que causou talvez a dissemelhança mais significativa entre os dois poemas em português, passagem que se encontra na tradução de “crawls”, ou melhor, “crawls under”. Enquanto “crawl over” foi traduzido da mesma maneira em ambos os casos, “Caminha sobre”¹⁵⁷, nesse caso temos em nossa tradução “Caminha sob” e na anterior “Penetra sob”. Assim, cremos que Britto visou privilegiar a criação direta da imagem, e o verbo *penetrar* se mostra bastante claro e apropriado para tal objetivo. Não acreditando que tenhamos desprezado o estabelecimento da imagem proposta por Stevens, privilegiamos em nossa tradução a repetição dos vocábulos e o aspecto visual (na página) que tal repetição, com as palavras

¹⁵⁶ O que, provavelmente, fez com que ambas as traduções ignorassem a rima entre “spider” e “water”, valendo-se dos abundantes /a/ das duas palavras em português: “aranha” e “água”, com a intromissão de um /e/ central em “aranha”.

¹⁵⁷ Imediatamente, a palavra “crawl” está mais relacionada à ideia de “rastejar”; no entanto, por ter pernas, diz-se em português que aranhas caminham, andam, ou qualquer outra palavra que empregáramos a outros animais com pernas ou patas; em inglês, no entanto, pequenos bichos considerados desagradáveis ou mesmo asquerosos, como vermes, insetos ou aranhas, tendem todos a ter sua movimentação denominada por “crawl”, independentemente da presença de patas. Há inclusive uma denominação informal específica para esses animais tidos como desagradáveis e inclui essa palavra: “creepy-crawly”.

enfileiradas uma sobre a outra, cria aos olhos (em *itálico* as partes que não se repetem em cada poema):

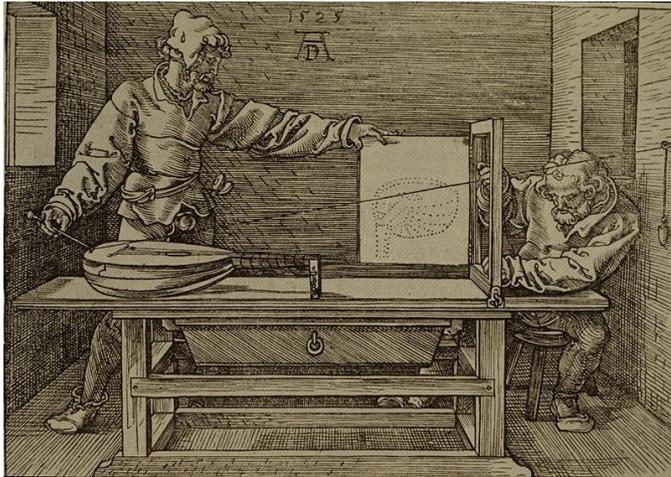
It crawls over	Caminha <i>sobre</i>
It crawls over	Caminha <i>sobre</i>
It crawls <i>under</i>	Caminha sob

É possível observar que a semelhança visual entre os três versos é até maior em nossa tradução, uma vez que as preposições em inglês têm “er” finais iguais mas que não estão alinhados por causa da quantidade diferente de caracteres de cada palavra; já em português a semelhança entre elas está no começo de sua grafia, em “sob”, restando apenas o “re” sobressalente de “sobre”. Curiosamente, são as mesmas letras remanescentes entre “over” e “under”.

Por fim, vale salientar, ainda que brevemente, a opção das duas traduções de usarem o “tu” ao invés do “você” para “your” e “you”. Em nosso caso, que cremos ser também o de Britto, essa escolha foi feita simplesmente para evitar ambiguidades. A primeira ocorrência de “your” se dá no quinto verso e, no verso seguinte, temos “its”, determinante que remete à aranha; se optássemos pelo “você”, ambas as ocorrências seriam traduzidas por “suas”, causando possível confusão quanto ao objeto, se a aranha ou um possível “você”:

A luz é como a aranha.
 Caminha sobre a água.
 Caminha sobre as margens da neve.
 Caminha sob *suas* pálpebras
 E lança lá *suas* teias—
 Suas duas teias.

Ainda que o poema termine numa “fusão completa” entre os “três campos semânticos que o poema demarca”, a saber, o campo dos meios da mensagem – a luz, a (teia de) aranha, o “meio material que estabelecerá a relação (...) entre o lugar exterior e o lugar interior” –, o campo dos referentes – a neve, a superfície da água, representando o lugar exterior, a realidade “independentemente de quem os vê” – e o campo do



Man Drawing Lute, Albrecht Dürer
1525, xilogravura
Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos

destinatário – os olhos, “you” – conforme indicou André Luís Moraes (2012, p. 41-2), não desejávamos que os elementos “spider” e “you” tivessem essa fusão adiantada já na primeira estrofe.

O Pássaro com Garras de Cobre Cortante

No alto da floresta dos periquitos,
O pássaro dos pássaros impera,
Um pio de vida numa turba de heras.

(Rudimentos dos trópicos no entorno,
Marfim amargo, pera em pútreos pregos.)
Seus globos brancos pelos olhos cegos.

Ele não paraíso dos periquitos,
Seu éter áureo, alguazil dourado,
Senão porque imóvel resta aninhado.

Penacho em penacho, sua cauda entesa
Alta e vasta, em formas verde-voal;
Sua ponta gota toda em temporal.

Tirante os tons turbulentos que ondeiam,
Puro intelecto em suas leis atuante,
Não anda em suas garras de cobre cortante.

Corrói uma árida concha ao cumprir
Sua vontade, mas segue, ideal faisão,
A fulgir, no palor-sol de seu torrão.

The Bird With The Coppery, Keen Claws

Above the forest of the parakeets,
A parakeet of parakeets prevails,
A pip of life amid a mort of tails.

(The rudiments of tropics are around,
Aloe of ivory, pear of rusty rind.)
His lids are white because his eyes are blind.

He is not paradise of parakeets,
Of his gold ether, golden alguazil,
Except because he broods there and is still.

Panache upon panache, his tails deploy
Upward and outward, in green-vented forms,
His tip a drop of water full of storms.

But though the turbulent tinges undulate
As his pure intellect applies its laws,
He moves not on his coppery, keen claws.

He munches a dry shell while he exerts
His will, yet never ceases, perfect cock,
To flare, in the sun-pallor of his rock.

Nota

*[Poetry] is an illumination of a surface,
the movement of a self in the rock.*

Wallace Stevens

Wallace Stevens invocou, ao longo de seu percurso poético, diversas aves, protagonistas ou não de seus poemas. Para nos atermos apenas ao *Harmonium*, temos os cisnes, gansos e corvos de “Invective Against Swans”; os pavões tétricos de “Domination of Black” e os do título da “Anekdota do Príncipe dos Pavões”; “kildeer” em “The Load of Sugar-Cane”; a ave da viúva, presa à gaiola e amoldada às expectativas humanas de “Nuances de um Tema de Williams”; os “white cock” e “turkey-cock” da patuscada antissabática de “Ploughing on Sunday”; os “buzzards” que percorrem “O Florida, Venereal Soil”, “The Jack-Rabbit” e as “Duas Figuras numa Densa Noite Violeta”; as gralhas de goelas ósseas grasnando a *ennui* de “Banal Sojourn”; os galos que arrulham em “Depression Before Spring” e em “Hino de um Pavilhão Melancia”; os aguerridos garnisés juntos contra o colossal “universal cock” em “Bantams in Pine-Woods”; e o “blackbird”, que, arisco, brilha e alça voo desde seu pavilhão melancia para retornar depois de dois poemas nos “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”. Se este último se mostrou ser o mais aclamado e famigerado poema ornitológico de Stevens, o presente “The Bird with the Coppery, Keen Claws”, parece-nos, é seu mais provocante – e até mais enigmático.

Enigmático pois, na crítica, pululam interpretações acerca da simbologia outorgada ao “pássaro dos pássaros”. Quando Stevens ainda era vivo, em 1950, William Van O’Connor, o primeiro crítico a escrever um livro inteiro tratando do poeta (*The Shaping Spirit: a study of Wallace Stevens*) ajuntou diversos detalhes presentes no poema para chegar à conclusão que se trata de um poema antirreligioso. Para tal, notou a formulação bastante bíblica de “parakeet of parakeets”, o “paradise”, o “gold ether” e, principalmente, um jogo entre “parakeet” e “paraclete”, ou seja, paráclito (ou paracleto), que, no cristianismo, é uma palavra empregada para se referir ao Espírito Santo (uma entidade representada também por uma ave). Encontramos esse vocabulário, inclusive, em cânticos cristãos traduzidos para o inglês, como o “Hours of the Holy Ghost”, presente nos *Collected Hymns Sequences and Carols of John Mason Neale* (1914), que nos traz:

PARACLETE of Paracletes
 Was His appellation;
 Comfort, gladness, fire of love
 And illumination;

Essa leitura ligada à religião continuou sendo, até certo ponto, central, e permeou diversas interpretações. Na década de 1960, Daniel Fuchs leu este poema como sendo sobre uma divindade cristã cuja onipotência e onisciência estariam no “puro intelecto”, e a cegueira do “parakeet of parakeets” seria uma forma irreverente de compor a imagem caricaturesca de um deus indiferente e inerte; outra década se passou e Adelaide Kirby Morris incorporou essas ideias à sua própria leitura, a de uma sátira mordaz contra a ideia de um Espírito Santo visto apenas em aspectos negativos, e o fato de o pássaro não se mover (“broods there and is still”) demonstraria que ele não seria imanente no mundo, não serviria nem de conforto, nem de advogado¹⁵⁸, nem de mestre: seria o paracleto reduzido à imagem de periquito (SPERRY, 1996). Essa linha de pensamento se estende até Eleanor Cook (2007, p. 69-70) que, em breve nota (que aparenta um leve desapeço pelo poema), considera-o “uma tentativa de alegoria que não é integralmente bem sucedida” e observa que os olhos cegos e as leis advindas do “puro intelecto” e da “vontade” da ave soam como uma paródia do deus calvinista, e cujos tercetos rimados apenas nos versos 2 e 3 (um efeito incomum em Stevens, ressalta) e a aliteração pronunciada colaboram para a impressão de que se trata de um poema provocante e tenso. Mais recentemente ainda, Barbara Fisher seguiu essa linha de leitura e descreveu o poema como “a paródia do Paráclito” e uma “crítica devastadora da religião formal” (SPERRY, 1996, p. 48).

Há, igualmente, outras interpretações além da religiosa. James Longenbach (1991, p. 62-3) vê nele um poema militar. Para o autor, o “parakeet of parakeets” é a caricatura final de Stevens do soldado para o qual a beleza triunfaria sobre a morte. Ele é o exemplo mais perfeito de sua espécie, é cego e, neste caso, o periquito seria encontrado mais comumente em gaiolas – em volta dele apenas “rudimentos” tropicais. Ele está imóvel, seco e é “sublimemente autorreferencial”; mais importante de tudo, ele é um intelecto puro, aplicando suas leis sobre um mundo que ele não enxerga.

¹⁵⁸ “Paracleto”, consta significa, etimologicamente “aquele que consola ou conforta; aquele que encoraja e reanima; aquele que revive; aquele que intercede em nosso favor como um defensor numa corte”, em grego: παράκλητος - *paráklētos*; em latim: *paracletus*).

Por fim, se nos lembrarmos, segundo Longenbach, que o pássaro está engaiolado e que suas leis, apesar de serem propostas de maneira nobre, provavelmente não afetarão o mundo à sua volta, o poema perde sua força. Mas, para ele, Stevens foi testemunha dos efeitos desse tipo de afastamento com relação aos embates políticos de seu tempo e este seria um poema que revelaria – a partir da metáfora militar – os perigos do idealismo. Claro que há nos versos de Stevens palavras que poderiam nos guiar a uma interpretação militar: “prevails”, “panache” e “deploys” são vocábulos bastante afeitos a este campo.

Há ainda outras: Ronald Sukenick (1967, p. 212-3) vê no periquito um “princípio da existência” e, ele sendo puro por princípio, vive uma vida com mais vitalidade que a existência mortal e transitória cujas leis inescrutáveis, e talvez sem sentido, ele aplica com sua vontade cega e inexorável. Margareth Peterson (1971) defende que este poema, por outro lado, seja a materialização quase parafraseada de *The Pluralistic Universe*, do filósofo estadunidense William James, que, em poucas palavras, defende o ponto de vista místico e antipragmático de que os conceitos distorcem a realidade e não a revelam; de que as consciências separadas de humanos, animais e vegetais se encontram ou se fundem em um escopo ainda mais abrangente; e sugere que o religioso oferece uma relação superior com o universo do que o que ele chama de “psicologia científica”.

Stuart M. Sperry (1996), negando essas leituras anteriores, defende que o poema, na verdade, apresenta uma imagem de um eu-poético numa comédia afiada e inteligente que dramatiza as principais características do poeta e de seu verso, uma comédia que se aproxima muito de autocaricatura. Para ele, o poema apresenta diversas oposições: ver e cegueira, sensação e intelecto, prodigalidade e negação, esteticismo e asceticismo, reclusão interior e ostentação exterior. Essa última característica, juntamente com a ideia de cegueira × exibicionismo, sugerem, para o autor, uma visão curiosa e bem humorada do caráter autoconsciente da própria poética de Stevens, principalmente da poética de *Harmonium*. Por fim, “The Bird with the Coppery, Keen Claws” não seria uma paródia de uma deidade cristã cega e indiferente. Como a cotovia de Shelley, o rouxinol de Keats e ou construto dourado de Yeats, esse pássaro de Stevens seria uma figuração de um ideal de poesia, mesmo que, em alguns termos, limitado. Mas a aura de éter dourado seria, infelizmente, reduzida pela ação das “garras de cobre cortante” e isso, para o autor, traria a ideia (um tanto romântica) de que houve uma decadência de um auge áureo a uma realidade cúprea, e o pássaro estaria nesta última. Mesmo assim, mesmo com todas essas limitações, a ave nunca cessa de agir aos seus modos. Ela brilha e levanta sua

colorida cauda alta e vasta; ela traz valor e significado à nossa existência de um modo que só a poesia (e a arte?) consegue fazê-lo; seria uma imagem tanto do poeta quanto da vida de seus versos.

Ainda assim, a leitura que nos parece mais acertada e pouco explorada no decorrer dos anos (dos autores e autoras citados, apenas Stuart M. Sperry a menciona) foi feita por Louis H. Leiter, em 1965. Leiter abre o texto definindo o poema de Stevens como um dos mais “impenetráveis” do poeta e, como diversos outros, “trazem uma descrição extravagante, cheia de imagens ricas e concisão”. E segue o autor (grifos nossos):

Ainda assim, a riqueza e a concisão não apontam diretamente para seu conteúdo. Mesmo depois de diversas leituras e intensa reflexão, o poema ainda paira por entre uma imagem maravilhosamente colorida e uma declaração profunda acerca da experiência humana: sentimos nele mais do que sua superfície resplandecente nos mostra. Sentimos também um poeta seguro com suas palavras, o que garante ao poema uma finalização e formato que podem facilmente serem intimidadores. Sua perfeição nos parece autossuficiente, posicionando-o *além das necessidades de qualquer mensagem*.

O autor então roga as leitoras e os leitores a abordarem o poema de maneira esvaziada, sem doutrinas ou filosofias que norteiem a leitura. Para ele, o que consta no poema – suas imagens e, adicionaríamos, suas palavras – deve falar por si próprio. Se uma leitura assim vier a corroborar alguma doutrina artística ou ética, que assim seja. O poema, assim, apresentaria imagens duais, dizendo não apenas uma coisa, mas sempre duas e, não raro, opostas. E o “significado” do poema estaria exatamente nessa oposição.

Após apresentar indícios de que o poema poderia ser sobre algo (e, surpreendentemente, o autor apresenta possíveis leituras que de fato serão feitas no futuro, mas que aqui já descarta como inválidas e/ou insuficientes), ele nos introduz a uma ideia que denominou de “imagem oximorônica” (mais intenso, mais concentrado que a justaposição), no qual o poeta juntaria ideias opostas numa mesma palavra, não apenas na aproximação de palavras conflitantes. Algo semelhante foi observado (e mantido na tradução) em “In the Carolinas” e no uso da palavra “aspic”¹⁵⁹.

Como exemplo, o autor menciona a palavra “pip”, no terceiro verso:

Above the forest of the parakeets,
A parakeet of parakeets prevails,
A pip of life amid a mort of tails.

¹⁵⁹ Para a tradução e comentário a “In the Carolinas”, ver página 67.

Inicialmente, já é possível encontrar um jogo de oposições no terceiro verso: temos, de um lado “life”, vida, de outro “mort” que significa “grande quantidade”. Mas “mort” remete quase que diretamente à “morte”, não só porque falamos português, mas pelo costume de Stevens de usar e empregar o francês, em que “mort” também significa “morto”. No mais, a própria língua inglesa traz uma acepção de “mort” que significa “o som emitido em uma corneta de caça para avisar que um veado foi morto”. Mas além dessa oposição, “pip”, que significa mais imediatamente ou “ponto” (como os de um dado) ou “semente” (algo que carrega em si a vida), é também o nome de uma doença que afeta pássaros. Considerando que “tail”, além de cauda, pode ser “a parte final de algo”, esse verso traz realmente diversas leituras diferentes, com numerosas formulações: “O começo de vida entre a morte dos fins”, “a doença da vida entre diversos fins”, “um ponto de vida entre diversas caudas” etc¹⁶⁰.

Outros casos são “brood”, que significa tanto “ ninhada”, “chocar” ou “aninhar” quanto “matutar”, “ruminar” de modo melancólico; “keen”, empregada no título e no meio do poema, significa mais diretamente (quando em conjunto com “garras”) “afiado” ou “aguçado”, mas também leva a acepção de “lamento para os mortos”; “sun-pallor”, para o autor, traz um trocadilho com “sun-parlor”, que pode significar “algo que dá vida” e também indicar um sol pálido, ou seja, moribundo; ao mesmo tempo, a palidez do sol pode ser apenas seu intenso brilho e fulgor, fonte de vida.

Ao longo do poema somos confrontados com padrões opositivos: vida, crescimento, movimento, presentes em palavras como “life”, “broods”, “deploys”, “upward and outward”, “turbulent”, “undulates”, “applies”, “munches”, “exerts” e “flares” são justapostas e contrapostas a “mort”, “blind”, “still”, “drop of water full of storms” (uma gota ainda íntegra e suspensa que tem o potencial de oferecer vida – regar – ou o potencial de ser mortal – inundar), “moves not”, “laws”, “coppery, keen claws”, “dry shell”, “rock”. Esses jogos opositivos compõem uma cena ao mesmo tempo numa situação de êxtase e estase, num equilíbrio dinâmico em que forças antagônicas se paralisam: um significado pode até tentar ser sugerido, mas nunca é apresentado. Enquanto as imagens oximorônicas se transfiguram na frente dos nossos olhos, ostentando em termos quase visuais fortes padrões de crescimento e paralisia, teríamos em palavras como “pip”, “mort”, “brood”, “keen” e “sun-pallor” padrões de fecundidade

¹⁶⁰ Louis H. Leiter (1965) também aponta para a possibilidade de “tail” também ser um trocadilho com “tale”, o que daria ao verso e ao poema uma leitura mais voltada à escrita em si.

ou de morte? Ambos, e quem lê este poema deve ser capaz de e estar disposto a amparar significados opostos em suspensão: os significados conflitantes, o centro e a beleza deste poema, devem ser reconhecidos e aceitos, pois estão todos tematicamente corretos.

O poema é composto por seis tercetos, todos rimados em seus dois versos finais, e formados por pentâmetros jâmbicos ora estritos (como o terceiro verso das estrofes 1, 2 e 4) ora escritos com maior lassidão rítmica (como o segundo verso das estrofes 2 e 4). A tradução tem como metro fantasma o decassílabo, e um ou outro verso (a saber, o 15º e 18º) somam onze sílabas poéticas. Já as rimas foram todas mantidas: “impera” e “heras”, “pregos” e “cegos”, “dourado” e “aninhado”, “voal” e “temporal”, “atuante” e “cortante” e, por fim, “faisão” e “torrão”. Para completá-las, no entanto, é possível observar que houve a necessidade de inserção de uma palavra: “pregos”, no verso central da segunda estrofe. Essa escolha se deu, evidentemente, para compor a rima com “cegos”, mas é possível observar que os “pútreos pregos” traduzem “rusty”, tentando de alguma forma recuperar a imagem inesperada de uma pera cuja casca está sendo corroída por ferrugem. Os pregos podres – ou seja, enferrujados – almejavam trazer para o português essa imagem, coloração e também o som mais retorcido de “pear of rusty rind”, cujo préstito de /r/ foi recriado pelos /p/ e os /r/ de “pera em pútreos pregos”. Outros elementos foram alterados, como no segundo verso, que não comportaria um decassílabo se “parakeet of parakeets” fosse traduzido literalmente, e resultou em “pássaro dos pássaros”, aproveitando-se que o verso anterior já havia definido que a floresta em questão seria a “floresta dos periquitos”. Essa alteração arrefece consideravelmente as leituras que veem nestes versos um poema antirreligioso (perdeu-se o jogo sonoro entre “parakeet” e “paraclete”), ainda assim, essa formulação aos modos de “Cânticos dos Cânticos” ou “Rei dos reis, e Senhor dos senhores” (o primeiro, um livro poético da Bíblia cristã e o quarto livro da terceira seção da Bíblia hebraica; o segundo presente no Apocalipse 19:16) já soa bastante bíblica, mesmo sem o trocadilho apontado acima.

Como foi observado anteriormente, o poema é bastante hermético. Assim, outras mudanças tiveram que ser feitas. Por exemplo, “aloe” foi alterado para uma característica sensorial da planta, que é seu amargor (verso 5) e as “lids” foram substituídas pelos “globos” oculares (e, quando cegos, os olhos realmente podem adquirir coloração esbranquiçada). Já relações sonoras foram mantidas: as “coppery keen claws” tornaram-se de “cobre cortante”; o “prevails” do segundo verso, que traz os /p/ e /r/ de “parakeet of parakeets” foi traduzido por “impera”, cujo /p/ encontra-se na tônica e o /r/ na sílaba postônica parece apropriado para manter a relação com “pássaro dos pássaros”;

os /t/ de “turbulent tinges undulate” também forem retomados e recriados em “Tirante os tons turbulentos”.

Por fim, temos a incrivelmente dificultosa missão de almejar recriar a chusma de oposições mencionadas anteriormente. Nesse sentido, as imagens contrastivas foram mantidas: movimento e paralisia, visual externo e cegueira interna, secura e umidade, estético e ascético. Na questão das palavras, nos jogos entre elas, é possível observar que se almejou manter a ideia de morte em meio à vida do terceiro verso, servindo assim, de chave de leitura para o poema em português. O “pip of life” foi traduzido como “pio de vida”, em que “pio” foi escolhida por diversos motivos: a semelhança visual com “pip”; o som de aves; a ideia de que se trata de um som breve; por sua conotação religiosa de pessoa inclinada à piedade e à misericórdia; por remeter a expressões como “nem um pio”, que indica silêncio, ou “dar o triste pio”, que significa morrer. A palavra “mort”, que indica “grande quantidade de algo” (mas que também traz em si a ideia de morte) foi traduzida por “turba”, ou seja, grande ajuntamento de pessoas, mas que apresenta grande semelhança com a palavra “tumba”, ou seja, uma sepultura. Por fim, neste verso, as “tails”, as caudas das aves que rodeiam o “parakeet of parakeets”, foram substituídas por plantas que também cercariam o pássaro dos pássaros, as “heras”. Essa opção foi tomada pela homofonia com “eras”, unidade cronológica de longa duração e, de modo mais incisivo, por ser o pretérito perfeito (2ª pessoa) do verbo “ser”, ou seja, algo que já passou, que já se foi, que não é mais: que já morreu.

Vida é Movimento

Em Oklahoma,
Bonnie e Josie,
Em vestes de chita,
Dançavam em torno de um toco.
Gritavam,
"O-rrou ia-rrou,
O-rru"...
Celebrando o matrimônio
De carne e ar.

Life is Motion

In Oklahoma,
Bonnie and Josie,
Dressed in calico,
Danced around a stump.
They cried,
"Ohoyaho,
Ohoo"...
Celebrating the marriage
Of flesh and air.

Nota

talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem. Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de “tornar-se”.

Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*

“Change” is the description of the adventures of eternal objects in the evolving universe of actual things.

Alfred North Whitehead, *Process and Reality*

Um curto, divertido e celebratório poema de apenas uma estrofe cujos versos livres estão bastante conectados ao forte e marcado movimento acentual: essa última característica o aproxima bastante de poemas como “Ploughing on Sunday” e “Cortège for Rosenbloom”. É também o segundo (e último) poema que se passa em Oklahoma em todo o livro; o outro é exatamente o que abre a obra, “Earthy Anecdote”. A primeira publicação de ambos os poemas se deu na revista *Other*, número 5, em 1919, em que foram publicados lado a lado. É possível observar que, como em outros casos, poemas que inicialmente haviam sido publicados lado a lado ou conjuntamente foram espaçados e reordenados em *Harmonium*. Mas assim como em “Earthy Anecdote”, este poema é bastante dotado de cores locais: nomes comuns, rurais, roupas simples, dança e canto; e igualmente ao primeiro poema do livro, Stevens emprega os sons de Oklahoma ao longo dos versos: lá Oklahoma está em “bucks”, “clattering”, “Over”; aqui, nos /k/, /l/ e na forte vogal /o/ de “calico” e, de modo mais intenso, nos brados das garotas dançantes: “Ohoyaho, Ohoo”. Esse tipo de musicalidade, de sons e sílabas ensaiando canções ou celebrações está presente também em outros poemas de *Harmonium*: os “tum-ti-tum, /

Ti-tum-tum-tum” de “Ploughing on Sunday”, os “tink”, “tank” e “tunk-a-tunk-tunk” da patuscada de “A High-Toned Old Christian Woman” e os “Ho! Ho!”, “ki-ki-ri-ki” e “roucou-cou” do pássaro de “Depression Before Spring”. O tema abordado – para Sukenick (1967, p. 220) – trata-se da ideia de que “vivemos em um presente de constantemente mudança, no qual o movimento é a essência”, muito semelhante à ideia da “restless iteration” de “The Place of Solitaires”. Essa representação da vida como constante movimentação se aproxima bastante das ideias de Heráclito, Nietzsche, Hegel e, coincidentemente, da quase contemporânea filosofia do processo de Alfred North Whitehead, para quem as relações processuais, de mudança e de movimento são os elementos verdadeiros do mundo real, do mundo concreto (além deles, por que não do Tom Sawyer contemporâneo retratado pelo trio canadense *Rush*, que sabe que “changes aren’t permanent, but change is”?). Por fim, temos também essa concretização de poema-celebração em outros ao longo do livro, como a sequência de “cry hail” do “Hino de um Pavilhão Melancia”, o final em fogo de “Nomad Exquisite” ou, de modo até mais afim, os homens em roda numa exaltada devoção ao sol da sétima parte de “Sunday Morning”; as meninas deste poema também estão em seu próprio *tripudium* dionisíaco, mas não mais num êxtase pós-histórico, nem num enlevo antigo: sua dança é do agora e, mais importante, é bastante estadunidense, bastante terrena.

Essa característica, o foco no estadunidense, sua terra, natureza, cultura, está também na tradução, na manutenção dos nomes das garotas e seus gritos, de alguma forma tentando manter sua sonoridade do inglês. Conquanto “Bonnie e Josie” não sejam nomes imediatamente reconhecíveis àqueles e àquelas que não conhecem o inglês, servirão, assim como “Oklahoma”, para garantir ao poema esse ar bastante local, estadunidense.

Outro elemento foi o andamento forte das tônicas ao longo do poema. Se em inglês essa marcação é bastante intensa, traz-se algumas variações rítmicas dentro da manutenção de dois acentos por verso; o foco seria mais a presença acentuada das tônicas do que sua regularidade. Em português, essa primeira parte – dos versos 2 ao 5 –, caminha em dátilos regulares (em que a sílaba final de cada verso continua o dátilo no verso seguinte):

/ - - / -
 Bonnie e Josie,
 - / - - / -
 Em vestes de chita,

- / - - / - - / -
 Dançavam em torno de um toco.
 - / -
 Gritavam,

Esse ritmo é quebrado pelo canto e pelos versos finais: o penúltimo mais próximo ao anapesto (o inverso do dátilo: duas sílabas fracas seguidas por uma forte) e o último composto por dois jambos. Em inglês também temos essa diferenciação entre a primeira parte mais descritiva e próxima ao imagismo e os versos finais mais “abstratos”: os versos iniciais soam como variações do troqueu (pé tido como decrescente, formado por uma sílaba forte e uma fraca); os dois versos finais, inversamente, apresentam ritmo crescente, iniciando-se com sílabas fracas rumo a sílabas fortes; já o último verso é, assim como no português, inteiramente composto por dois pés jâmbicos regulares.

Frank Kermode (1960, p. 26-7) comenta os últimos dois versos do poema apontando que, apesar de Stevens parecer se aproximar, hora ou outra, do imagismo em *Harmonium*, embora Stevens apresente esse “interesse no renovado e no concreto”, e embora ele tenha uma “virtuosidade madura no controle rítmico do verso livre”, não seria fácil encontrar nessa obra um poema que, ao fim e ao cabo, não convide seus leitores e leitoras a adentrar e perpassar por um “processo abstrato”, nem que seja para relacionar um caso individual a uma lei mais geral. Ainda que uma leitura mais simbolista consiga vincular a “carne” à realidade e o “ar” à imaginação, retomando uma temática cara a Stevens, Eleanor Cook (2007, p. 70) vê nesses dois versos finais algo bastante concreto: eles tratariam, por um lado, dos prazeres da movimentação, como na dança; por outro algo ainda mais concreto, a interação física direta entre carne e ar, a respiração – no qual a vida é literalmente movimento – ou na emissão de sons como no canto ou, principalmente, na poesia. Em seus *Adagia*, Stevens chegou a descrever a poesia como “uma declaração da relação entre o humano e o mundo”.

Arquitetura

I

Que espécie de edifício construiremos?
 Projetemos um chastele de chasteté.
 De pensée...
 Nunca cesse de firmar a estrutura.
 Mantenha os obreiros com plintos aos ombros.
 Passe o todo da vida ouvindo o tinir dos
 Cinzéis dos talhadores de pedras talhando pedras.

II

Nesta casa, que espécie de elocução haverá?
 Que celestes ditirambo
 E cantilena?
 Que pífiás formas de rufado gargórico?
 De que será feita a fala,
 Naquele hiato de mármore
 E de pilares obedientes?

III

E como irão vestidos os que ali vierem?
 Em suas feias lembranças?
 Afetados como tulipas?
 Enquanto sobem as escadas
 Rumo ao grupo de Flora Afaga Hécuba?
 Enquanto sobem os andares
 Aos claustros
 Que avistam estações inteiras?

Architecture

I

What manner of building shall we build?
 Let us design a chastele de chasteté.
 De pensée....
 Never cease to deploy the structure.
 Keep the laborers shouldering plinths.
 Pass the whole of life earring the clink of the
 Chisels of the stone-cutters cutting the stones.

II

In this house, what manner of utterance shall there be?
 What heavenly dithyramb
 And cantilene?
 What niggling forms of gargoyle patter?
 Of what shall the speech be,
 In that splay of marble
 And of obedient pillars?

III

And how shall those come vested that come there?
 In their ugly reminders?
 Or gaudy as tulips?
 As they climb the stairs
 To the group of Flora Coddling Hecuba?
 As they climb the flights
 To the closes
 Overlooking whole seasons?

IV

Construiremos um edifício de luz.
 Alce as torres
 Aos altos lábaros.
 Serão estes a argamassa de nosso edifício,
 Que, como bela palmeira,
 Adornarão o lugar-comum.
 Serão estes o peitoril
 Sobre o qual se apoiará o luar silente.

V

Como cortaremos o sol,
 Dividindo-o, em blocos,
 Para construir um palácio corado?
 Como esculpir a lua violeta
 E pôr-lhe sulcos?
 Afixemos portais, a leste e a oeste,
 Abominando norte verde-azul e sul azul-verde.
 Nosso principal domo uma demoiselle de ouro.
 Perfure o interior com fustes vazantes,
 Em diversos salões.
 Perfure, também, botaréus de ar coral
 E vigas violetas,
 Argênteos diversos,
 Ornatos gravados do céu.

IV

Let us build the building of light.
 Push up the towers
 To the cock-tops.
 These are the pointings of our edifice,
 Which, like a gorgeous palm,
 Shall tuft the commonplace.
 These are the window-sill
 On which the quiet moonlight lies.

V

How shall we hew the sun,
 Split it and make blocks,
 To build a ruddy palace?
 How carve the violet moon
 To set in nicks?
 Let us fix portals, east and west,
 Abhorring green-blue north and blue-green south.
 Our chiefest dome a demoiselle of gold.
 Pierce the interior with pouring shafts,
 In diverse chambers.
 Pierce, too, with buttresses of coral air
 And purple timbers,
 Various argentines,
 Embossings of the sky.

VI

E, por fim, instale totens no terreno,
 Traços tetros, terríveis.
 Pois ninguém altivo, ou reteso,
 E ninguém solene, ou pálido,
 Ou palrador, poderá
 Macular as begônias, ou vexar
 Com sagrado ou sublime alvoroço
 O kremlin da quermesse.

VII

Apenas os pujantes e profícuos
 Andarão
 Pelas plazas plenas de bronze
 E as esplanadas de casca de noz.

VI

And, finally, set guardians in the grounds,
 Gray, gruesome grumblers.
 For no one proud, nor stiff,
 No solemn one, nor pale,
 No chafferer, may come
 To sully the begonias, nor vex
 With holy or sublime ado
 The kremlin of kermess.

VII

Only the lusty and the plenteous
 Shall walk
 The bronze-filled plazas
 And the nut-shell esplanades.

Nota

*Wenn einer unter der Glocke dann herabgeht,
jene Treppen,
ein stilles Leben ist es, weil,
wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist,
die Bildsamkeit herauskommt dann des
Menschen.*

*Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind
wie Thore an Schönheit.*

*Nemlich, weil noch der Natur nach sind die
Thore,
haben diese die Ähnlichkeit von Bäumen des
Walds.*

Reinheit aber ist auch Schönheit.

Friedrich Hölderlin

*L'instinct primordial de tout être humain est
de s'assurer un abri.*

Le Corbusier, *Vers une Architecture*

*Can we compose a castle-fortress-home,
Even with the help of Viollet-le-Duc*

Wallace Stevens

Outro poema pouco trabalhado pela crítica e talvez Stevens concordasse com esse virtual esquecimento: o poema foi publicado pela primeira vez em 1918 na *Little Review* 5 sob o título (em nossa opinião, menos feliz) de “Architecture for the Adoration of Beauty” (com a diferença também de que, no poema inicial, essa adição de “for the adoration of beauty” constava no primeiro verso do poema: “What manner of building shall we build for the adoration of beauty?”), foi escolhido para compor seu primeiro *Harmonium* em 1923, mas foi retirado pelo poeta em sua nova edição, datada de 1931. Esse poema trabalha com uma temática já explorada por outros poetas, que é a comparação entre a poesia e a arquitetura, como o fez Hölderlin em seu poema “In lieblicher Bläue blühet”, do qual um excerto conta como epígrafe à esta Nota.

Aqui Stevens emprega seu usual vocabulário extenso e difícil, além de, é claro, usar palavras ligadas à arquitetura; a prevalência de relações acústicas também se sobressai, como pode ser visto em “chastel de chasteté”, “set guardians in the grounds, / Gray, gruesome grumblers”, “kremlin of kermess” ou os abundantes L da última seção do poema, para exemplificar alguns casos. Temos também outras estratégias poéticas constantes em outros poemas, como o espelhamento de letras, palavras ou seções de palavras, como no início na seção V, na qual temos “we hew”, com a letra H servindo de espelho entre “we” e “ew”. A tradução, portanto, centrou-se na manutenção de vocabulário arquitetônico, aliado sempre à recriação das fortes relações sonoras, entre outros engenhos poéticos e tradutórios, como esses jogos anagramáticos de Stevens.

Com isso, vale pontuar algumas passagens a título de ilustração. Primeiro temos o emprego de uma outra língua que não o inglês – neste caso, novamente, o francês – fato não incomum em sua poética. Como na grande maioria das ocorrências de uma terceira língua nessas traduções, optamos por mantê-la conforme Stevens a propôs, sem apostar num castiço “castelo casto”, que, cremos, também soaria condizente com a poética do estadunidense. Em segundo, temos amplo uso de linguagem arquitetônica: “plinths” e “plintos”; “chisels” e “cinzéis”; “marble” e “mármore”; “pillars” e “pilares”; “closes” e “claustros”; “shafts” e “fustes”; “pointings” e “argamassa”, “buttresses” e “botaréis” etc. Em terceiro lugar, temos passagens de intensa relação sonora, tanto em termos de aliteração e assonância quanto de rimas internas: se temos, em inglês, “To set it in *nicks*? / Let us *fix* portals,...” (grifos nossos), em português temos, mais abaixo, na mesma parte V, “nosso principal *domo* uma *demoiselle* de *ouro*”; se em inglês temos “set guardians in the grounds, / Gray, gruesome grumblers”, temos na tradução a troca do /g/ pelo /t/, com “instale totens no terreno, / Traços tetros, terríveis”; ou mesmo as fortes e significantes plosivas em /k/ e /t/ do último verso da primeira parte, “stone-cutters cutting the stones” teve outras plosivas como protagonistas, com “talhadores de pedras talhando pedras”, não sem antes passar por “obreiros” e “ombros”, dois versos antes e, onde nessa estrofe (seção I) temos uma rima interna entre “plinths” e “clink”, em português forma-se a rima entre “plintos” e “ouvindo”. Os abundantes L da sétima e última seção foram em parte mantidos e em parte recriados como outras aliterações, principalmente pelo /p/, e então a passagem

Only the lusty and the plenteous
Shall walk

The bronze-filled plazas
And the nut-shell esplanades.

foi recriada por

Apenas os pujantes e profícuos
Andarão
Pelas plazas plenas de bronze
E as esplanadas de casca de noz.

com os /l/ mais numerosos nos dois últimos versos, nos quais temos a passagem, bastante afeita a Stevens, de “PELAS PLAZAS PLENAS” que descem em “ESPLANAdAS” e, nas palavras finais desses versos, temos a relação entre “brONZe” e “NOZ”, já adiantando o aspecto a seguir.

Por fim, temos ao menos uma passagem neste poema em que Stevens – assim como o fez em “Stars at Tallapoosa”, por exemplo – joga com as próprias letras, ou conjunto de letras, conforme distinguimos em “How shall we hew the sun, / Split it and make blocks,”, no primeiro verso da quinta parte. Aqui, além da relação espelhada já mencionada, temos a semelhança entre “How” e “hew”, o “he” de “the” antecipados na própria “hew”, o afilamento do /ʃ/ de “shall” no /s/ de “sun”, que ressurge logo em “Split” – a primeira palavra do verso seguinte –, que significa *dividir*, e é ela própria dividida e tem suas duas últimas letras repetidas logo a seguir, em “it” – “Split it” – e os versos assinalados se encerram numa repetição de /k/ em “make blocks”. Em português, outras duas passagens levam semelhança estrutural com esses dois versos de Stevens, além dos já mencionados no parágrafo anterior. A primeira está na mesma posição, em “Como cortaremos o sol, / Dividindo-o, em blocos”. Aqui temos a palavra “Como” ela própria dividida e formando “COrtareMOs”, cujo “em” se repete no verso abaixo, assim como a letra O solitária, ora como artigo ora hifenada ao final de “dividindo-o”, como pronome; o elemento “sol”, invertido, encontra-se também em “bLOcoS”. Outra passagem semelhante consta na seção IV, em seu segundo e terceiro versos, “Push up the towers / To the cock-tops”, que, em português, temos “Alce as torres / Aos altos lábaros.” Aqui destacam-se as três ocorrências de AL, a saber, “ALce”, “ALtos” e invertida em “LÁbaros”; há uma quarta ocorrência, mas não mais em termos físicos – tipológicos –, mas sonoros: os AL de “alce” e “altos” são mais comumente pronunciados, no português brasileiro, como /au/, assim como “aos”. Além disso, há também nesses dois versos os TO de “TOrrres” e “alTOs”.

O Vento Muda

É assim que o vento muda:
 Como o pensar de uma velha pessoa
 Que ainda pensa ávida
 E pávida.
 O vento muda assim:
 Como uma pessoa sem ilusões,
 Que ainda nela sente coisas irracionais.
 O vento muda assim:
 Como pessoas se acercando envaidecidas.
 Como pessoas se acercando enraivecidas.
 É assim que o vento muda:
 Como uma pessoa, pesada e pesada,
 Que não se importa.

The Wind Shifts

This is how the wind shifts:
 Like the thoughts of an old human,
 Who still thinks eagerly
 And despairingly.
 The wind shifts like this:
 Like a human without illusions,
 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:
 Like a human, heavy and heavy,
 Who does not care.

Nota

Esse poema parece se destacar na leitura sequencial dos poemas ao longo do livro, mas de certa forma indica os caminhos que o próprio livro como um todo tomará. Esse destaque se dá pelo fato de se tratar de um poema menos obscuro, sem vocabulário dificultoso, sem formulações complexas, mais compacto (assim como os poemas finais da obra). Ainda assim, tem características já trabalhadas antes pelo poeta, como o controle acentual mais pesado, o cuidadoso trabalho com sonoridade e paralelismo. O poema como um todo é um trabalho paralelo de símiles, terminando na aparente contradição de que o vento – leve – muda como um humano “pesado e pesado”, em que a repetição acentua o caráter a priori imóvel do “humano” em questão. Esse humano, no entanto – o que é pesado e “não se importa” – muda assim como o vento. Apesar dessa repetição pesada no final, o poema caminha num todo suavemente, guiado por pequenas variações sobre o mesmo verso: inicia-se com “This is how the wind shifts”, tem-se duas ocorrências de “The wind shifts like this” e retorna – como num próprio desvio do vento, indo até o meio e curvando-se – ao inicial “This is how the wind shifts”.

O poema apresenta duas ocorrências de rimas, todas em advérbios terminados em “-ly”: o primeiro caso com “eagerly” e “despairingly” e o segundo entre “proudly” e “angrily”. São rimas fáceis, e, para a tradução, costumeiramente haveria a fácil transposição com o emprego de advérbios terminados em “-mente”. Tentando evitar essa solução mais imediata – e sem escapar ao campo semântico estabelecido pelo poema de Stevens, os pares recriados carregam entre seus elementos grande semelhança, levando a jogos-calembur. O primeiro par, “eagerly”/“despairingly”, tornou-se “ávido” e “pávido”; “despairingly”, que significa de modo “desesperado” ou “aflito” foi traduzido por “pávido”, ou seja, “tomado de pavor”. A reincidência sonora é quase total. O segundo par teve solução semelhante: “proudly” pendeu para a acepção de “ vaidade” mais que para “orgulhoso”, mas ainda dentro do campo semântico; já “angrily” teve uma tradução quase direta e o par foi recriado como “envaidecidos” e “enraivecidos”. Aqui não houve intromissão ou inserção de processos alheios ao poema, mas sim o emprego de procedimentos bastante comuns à poética de Stevens.

Outro aspecto que criou dúvidas quanto à tradução foi o título e, conseqüentemente, os versos que se repetem. A solução final se deu pela escolha do verbo

“mudar”, priorizando a simplicidade vocabular e de entendimento desse poema. Considerou-se, no entanto, o emprego do verbo “curvar”. Assim, o título resultaria em “O Vento Curva” e os versos envolvidos em “é assim que o vento curva” e “o vento curva assim”. Essa escolha faria sentido também para a manutenção de alguma familiaridade com o dito “onde o vento faz a *curva*” (e não “onde o vento *muda*”). Um motivo final que legitimaria essa opção estaria no movimento dos pontos de articulação para se pronunciar a palavra “shifts”, com um deslocamento de dentro para fora (/ʃ/ > /f/ > /t/ > /s/), expulsando ar e dando vazão ao vento do poema. Por sua vez, “curva” tem um percurso semelhante, mas menos intenso: /k/ > /r/ > /v/. Porém, a leitura imediata causaria certa dualidade inicial de interpretação sintática, pois a palavra “curva” poderia soar como um substantivo (assim como o *é* no dito mencionado), levando a um estranhamento, ausente no poema em inglês. Por mais que Stevens seja afeito a estranhamentos, como é possível observar em grande parte dos poemas do livro e na opinião emitida com relação a uma tradução de outro poema seu, já mencionada anteriormente – “Pessoalmente, gosto que as palavras soem errado” (*Letters*, p. 340) – não é o caso com esse poema específico. Tentamos, portanto, evitar tal estranhamento.

Por fim, cabe observar que este poema é pouco trabalhado pela crítica, sendo mencionado apenas nominalmente – se tanto – quando se citam características de outros poemas e se listam poéticas ou assuntos semelhantes. No entanto, há um aspecto aparentemente não abordado e que conecta estes versos a “Nuances of a Theme by Williams”, publicado pela primeira vez em 1918, no ano seguinte ao poema aqui em voga. Ambos, parece-nos, jogam com o conceito de falácia patética. Se lá Stevens nega e “corrige” a falácia patética de William Carlos Williams em “El Hombre”, aqui o caminho é outro, enviesado. Os componentes do poema poderiam trazer a possibilidade de se tratar de mais um exercício de falácia patética: um elemento inanimado, humanos, sentimentos humanos, símiles. Mas ao invés de atribuir sentimentos humanos a coisas inanimadas ou animais, aqui, o que o vento faz é somente virar, mudar de direção, fazer a curva, coisas que o vento faz. Mas o mudar do vento não assume posição nenhuma, ele é comparado aos humanos e são os humanos que levam sentimentos e características humanas, que trazem o pensar, o ser velho, a avidez, o temor, ilusões, irracionalidade, vaidade, raiva, peso. Inverte-se, portanto. Os humanos não são como o vento, e nada lhe é atribuído; os humanos são a base de comparação para se falar do vento e o vento, sabemos, não se importa.

Colóquio com uma Tia Polonesa

*Elle savait toutes les légendes du Paradis
et tous les contes de la Pologne.*

Revue des Deux Mondes

Ela

Como é que meus santos de Voragine
Em suas simples sandálias, lhe dão bílis?

Ele

Velhos pantalões, duenna de lis!

Ela

A imaginação é das coisas juiz....
E assim, com base no plebeu comum,
Sonhas mulheres, envoltas em índigo,
Erguendo seus livros a estrelas próximas,
Lendo, em segredo, seus segredos em chamas....

Colloquy with a Polish Aunt

*Elle savait toutes les légendes du Paradis
et tous les contes de la Pologne.*

Revue des Deux Mondes

She

How is it that my saints from Voragine,
In their embroidered slippers, touch your spleen?

He

Old pantaloons, duenna of the spring!

She

Imagination is the will of things....
Thus, on the basis of the common drudge,
You dream of women, swathed in indigo,
Holding their books toward the nearer stars,
To read, in secret, their burning secrecies....

Nota

Temos aqui a discussão – elevada à categoria de “colóquio”– entre duas gerações/imaginações: o arrogante sobrinho que se incomoda com a religiosidade de sua tia polonesa e, no final, a invertida oferecida pela tia, que parece dizer que é a imaginação do sobrinho que transforma moças comuns – “common drudge” – em mulheres “envoltas em índigo”, numa idolatria amorosa/sexual que adviria apenas da fantasia (ou seja, da imaginação), e não da realidade, precisamente as mesmas as acusações que o sobrinho faz da tia (e as próprias mulheres em índigo do sobrinho parecem ler livros que apontam para o céu, como a tia).

Eleanor Cook (2007, p. 71) vê bastante acertadamente neste poema uma alusão à peça *As You Like It*, de William Shakespeare, mais precisamente ao famoso monólogo de Jacques, ato II, cena VII, (que se inicia com “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players”), no qual temos

And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slippered pantaloons,
With spectacles on nose and pouch on side;

e do qual três elementos constam em Stevens: “slippered” substantivou-se em “slippers”, “pantaloons” foi pluralizado em “pantaloon” e o terceiro não é uma palavra, mas a ideia da idade mais avançada. Neste monólogo, Jacques descreve as “seven ages” – as sete idades do “homem” –, e na sexta temos o homem já mais velho, usando calças largas – as tais pantalonas. Essa menção à idade parece-nos indicar também que o que está em jogo é um embate entre gerações: a tia na sexta idade, usando sua experiência, discutindo com seu sobrinho, representado aqui na terceira idade, a do amante (“And then the lover, / Sighing like furnace, with a woeful ballad / Made to his mistress’ eyebrow”¹⁶¹).

A tia aqui se mostra religiosa devido a seus conhecimentos acerca dos “santos de Voragine”, ou seja, Jacobus de Voragine, conhecido em português como Tiago de Voragine, arcebispo de Gênova e autor da *Legenda Aurea*, uma das principais e mais influentes obras sobre hagiografia, escrita na Idade Média; esse conhecimento religioso

¹⁶¹ Na tradução de Beatriz Viégas-Faria, essa passagem consta como “E então é o apaixonado, suspirando forte como uma fornalha, com uma cantiguinha triste, triste, feita em homenagem às sobancelhas da amada.” (SHAKESPEARE, 2009)

também está apresentado na epígrafe que precede o poema, que em português seria algo como “Ela conhece todas as lendas do Paraíso e todos os contos da Polônia”. Stevens parece incomodar-se, numa resposta a Harriet Monroe que trata das opiniões de um terceiro (*Letters*, p. 216), quanto a um possível “obscurantismo” de sua parte devido à menção ao autor/compilador da *Legenda Aurea* (também conhecida por *Lenda Dourada* ou *Legenda Sanctorum*):

Voragine pode justificar uma acusação de obscurantismo da minha parte ou de estupidez da parte do outro companheiro, depende de como se olha para a questão. Jacques de Voragine ou Jacopo da Voragino é o criador imortal da *Legenda Aurea*, que, como livro mais conhecido da Idade Média, tema da bastante conhecida obra de Caxton e da chef d’oeuvre de W. Morris, para não falar do fato de que é possível obtê-la em qualquer livreria e que consta constantemente em catálogos, deve ser amplamente conhecida até mesmo por revisores de livros.

Resta saber se é apenas coincidência ou se é intencionalidade o fato de, em francês e conforme mencionado por Stevens em sua carta, o nome do beato genovês ser o mesmo do da personagem shakespeariana – Jacques.

Quanto à tradução, dois aspectos se destacaram: a recriação dos decassílabos um tanto lassos (libertos) empregados por Stevens e das quatro rimas seguidas nos primeiros quatro versos. Há, claro, outros aspectos importantes, mas que são de mais imediata resolução, como a manutenção de “duenna” em espanhol (ainda que a palavra seja dicionarizada em inglês), da dupla aparição de “secret” no verso final (“secret” e “secrecies”) e de “pantaloon”. Em português, essa última palavra tornou-se “pantalões”, podendo indicar tanto a personagem da *Commedia dell’Arte* (assim como temos o “Scaramouche” em “The Weeping Burgher” e “Crispin” em “The Comedian as the Letter C”) quanto um usuário de pantalonas, as calças mais alargadas mencionadas por Shakespeare no monólogo de Jacques.

A métrica, por sua vez, manteve-se quase a mesma, se levarmos em consideração o número de sílabas poéticas de cada verso. Em inglês, todos os versos são decassílabos, salvo as nove sílabas do verso três, “Old pantaloons, duenna of the spring!”, e as onze do verso oitavo e final, “To read, in secret, their burning secrecies”. A tradução apresentou todos os versos com a mesma quantidade de sílabas que os do inglês, salvo no primeiro verso da última estrofe, que resultou hendecassílabo (“A imaginação é das coisas juiz”); o restante traz ou decassílabos onde havia decassílabos ou apresenta as mesmas nove e onze sílabas dos versos três e oito, respectivamente.

Por fim, temos a recriação das rimas. Em inglês, os primeiros quatro versos se encerram em /i/, seja de pronúncia mais curta ou mais longa, como o caso de “spleen”. Em português temos todos os versos terminando igualmente em /i/ tônicos, mas algumas alterações semânticas tiveram que ser empreendidas, salvo em “Voragine”. O segundo verso se encerra com “touch your spleen”, ou seja, há a ideia de incômodo, aborrecimento ou maldade via “splenic”, que significa algo como alguém dado à melancolia, ao mau humor ou malevolência. Para manter a rima, trouxemos outro elemento corporal relacionado aos maus humores, a bÍlis (associada tanto à melancolia quanto ao humor colérico, se partirmos da teoria humoral de Hipócrates, para a bÍlis negra e bÍlis amarela, respectivamente)¹⁶². Assim, para “touch you spleen” temos “lhe dão bÍlis”. A terceira rima traz “duenna of the spring”; para alguma manutenção da ideia primaveril impressa por Stevens, trouxemos outra palavra ligada à ideia de flor, “lis”, advinda de “flor-de-lis”, que, além de ser a denominação comum de mais de uma flor (*Sprekelia formosÍssima* ou lírio asteca; alternativamente, a *Iris pseudacorus* ou lírio-amarelo-dos-pântanos), é também um elemento heráldico medieval (acompanhando a *Legenda Aurea* neste quesito, no poema em português). Por fim temos o quarto verso e a “will of things”. Partindo de uma inversão frasal e da ideia de “will” como “arbÍtrio”, traduzimos “will” por “juiz” e o verso foi recriado por “A imaginação é das coisas juiz”, resultando assim nos /i/ (e, em grande parte, /is/) de “Voragine”, “bÍlis”, “lis” e “juiz” (e com o elemento “lis” totalmente incrustrado em seu antecessor, “bÍlis”).



The Seven Ages of Man, William Milready
1838, óleo sobre tela
Victoria and Albert Museum,
Londres, Inglaterra.

¹⁶² Consta que Hipócrates também dividia a vida humana em sete fases, como o fez a personagem de Shakespeare em seu monólogo.

Tansonal

Essa estranha flor, o sol,
É o que você disser.
Como quiser.

O mundo é um horror,
E as pessoas são tristes.

Esse tufo de penas da mata,
Esse olho animal,
É o que você disser.

Esse fogo selvagem,
Esse gérmen,
Como quiser.

O mundo é um horror,
E as pessoas são tristes.

Gubbinal

That strange flower, the sun,
Is just what you say.
Have it your way.

The world is ugly,
And the people are sad.

That tuft of jungle feathers,
That animal eye,
Is just what you say.

That savage of fire,
That seed,
Have it your way.

The world is ugly,
And the people are sad.

Nota

*O homem chega no céu que os olhos dele
acham a arquitetura muito equilibrada.
Traz ainda a lembrança da gente obscura da terra.
Os grandes querubins segurando estrelas na mão
não conseguem convencê-lo completamente.*

Murilo Mendes

*I can't be a pessimist, because I'm alive. To be
a pessimist means that you have agreed that
human life is an academic matter. So, I'm
forced to be an optimist. I'm forced to believe
that we can survive whatever we must survive.*

James Baldwin

*Die Welt ist eben die Hölle, und die Menschen sind
einerseits die gequälten Seelen und andererseits
die Teufel darin.*

Arthur Schopenhauer

Chama atenção, num livro de títulos tão únicos e curiosos, este título, a palavra misteriosa e inventada “Gubbinal”. Naturalmente, a crítica tentou resolver tal questão. Ronald Sukenick (1967, p. 218) aponta que “gubbins” seria um nome desdenhoso e antigo para designar os habitantes de “um distrito específico da Inglaterra” no qual, dizia-se, moravam pessoas “absolutamente selvagens”. Já Eleanor Cook (2007, p. 71), além de indicar o tal distrito inglês como sendo o de Dartmoor e de classificar que, historicamente, seus habitantes eram tidos como “bárbaros”, adiciona outro significado, o de “lixo” ou “refugo”; com essas duas acepções, descreve o poema como sendo feito “a partir de tais pontos de vista”. Conscientes das consequências problemáticas de palavras como “selvagens” e “bárbaros” e de sua imprecisão, buscas em dicionários online (como o *Collins* e o *Merriam-Webster*) trouxeram, além desses, o significado mais direto de “pessoa tola”, “simplório”. Foi a partir desta definição que estabelecemos a palavra empregada aqui: “Tansonal”. Partindo da ideia de que “gubbins” é uma palavra informal e obsoleta (conforme apontam Cook e os dicionários consultados), chegamos a uma palavra também de uso relativamente incomum e informal, “tanso”, que designa um

indivíduo tolo, idiota, palerma. Por fim, adicionamos a esta palavra o mesmo sufixo latino empregado por Stevens, “-al”, que nas duas línguas traz a ideia de “de ou relacionado a” (base > basal; Baco > bacanal; ano > anual) ou, apenas em português, também pode formar substantivos que levam à ideia de “uma grande quantidade de” ou “local com abundância de”, como em *ninho* > *ninhal*, *pedra* > *pedregal*. Além de nossa opção, temos a de Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006) que, em sua tradução, optou por manter a mesma palavra que Stevens – “Gubbinal” – enquanto Paulo Henrique Britto (STEVENS, 2017) escolheu também por recriá-la, com ideia semelhante à nossa: tomou por raiz a palavra “parvo” (da qual “tanso” pode ser um sinônimo) mas adicionou o sufixo “-ália”, “de palavras como ‘marginália’ e ‘tropicália’” (STEVENS, 2017, p. 294) – a origem do sufixo “-al”. Inclusive, concordamos com a leitura do tradutor e poeta quando, baseado na já mencionada visão de Eleanor Cook de que o poema é escrito “a partir de tais pontos de vista” – em nossa visão, uma declaração dúbia –, esclarece que “mais exatamente, o eu lírico, aparentemente cansado de argumentar com um *gubbin*, afirma, sem nenhuma convicção, aceitar seu ponto de vista” (STEVENS, 2017, p. 293).

Concordamos com a leitura de Britto, mas – como costuma acontecer com os poemas de Stevens – há outras leituras e possibilidades: para Helen Vendler (1984, p. 72) a ideia expressa em “Gubbinal” é a de que a “ordem do natural (neste caso, o sol) é de uma magnitude diferente da ordem triste e feia da sociedade”; Sukenick (1967, p. 218) define o poema apenas como “o mundo é opressivo para além de qualquer conforto que a imaginação possa oferecer”; já James Longenbach (1991, p. 43), talvez aproximando-se mais da leitura de Britto e nossa, resume o poema como “uma estética reduzida se torna uma prisão”.

Estruturalmente, há dois fatores principais no poema que guiaram nossa tradução. O primeiro foi descrito por Eleanor Cook (2007, p. 71), quando a autora pontua que o “poema usa versos curtos, palavras curtas e frases curtas”, infelizmente não relacionando essas escolhas com sua colocação quase logo anterior, de que o poema traz uma “visão reducionista do mundo”; a nós, parece que, se Cook estiver certa em sua leitura, Stevens emprega “versos curtos, palavras curtas e frases curtas” exatamente para tratar de uma visão reducionista de mundo. O segundo fator é a rima entre “say” e “way”, presente tanto seguidas, como na primeira estrofe, quanto separadas, como nas estrofes três e quatro.

Assim, tentamos ao máximo imprimir concisão ao poema em português, chegando inclusive a traduzir “Have it your way” por apenas duas palavras: “Como

quiser”, que, a nós, também soa tão potencialmente condescendente quanto a frase de Stevens. “Quiser”, inclusive, compõe a rima com “disser”, de “É o que você disser”, rima esta composta através de uma elipse, dado que a frase inteira poderia ser montada como “É o que você disser [que é]”. Enquanto Britto admitidamente refaz essa rima de forma “incompleta” (STEVENS, 2017, p. 294), entre os /ε/ de “é” e “quer”, vale a pena observar que o outro refrão do poema, “The world is ugly, / And the people are sad”, foi traduzido por Britto seguindo o mesmíssimo ritmo que o inglês:

- / - / -	- / - / -
The world is ugly,	O mundo é feio,
- - / - - /	- - / - - /
And the people are sad.	E ninguém é feliz.

Além disso, Britto emprega uma paronomásia bastante afeita a Stevens (e à poesia anglófona), conectando dois substantivos importantes por meio da relação sonora, neste caso, o /f/, /e/ e /i/ de “feio” e “feliz”.

Em nosso caso, esses versos resultaram em dátilos (ao invés dos jambos e dátilos de Stevens e Britto):

- / - - /
O mundo é um horror,
- - / - - / -
E as pessoas são tristes.

Ainda que não pareçam inteiramente dátilos (olhe, por exemplo, o jambo inicial ou a sílaba átona pendente ao final do segundo verso), é semelhante à lógica datílica por vezes empregada, por exemplo, por Castro Alves, como no “Laço de Fita” de suas *Espumas Flutuantes*, de 1870, em que os versos se iniciam sempre com o que seria um jambo solto (que formará um dátilo com o verso seguinte) e termina com uma átona que tem a mesma função:

- / - - / - - / - - / -
Não sabes, criança? 'Stou louco de amores...
- / - - / - - / - - / -
Prendi meus afetos, formosa Pepita.
- / - - / - - / - - / -
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!
- / - - / -
Não rias, prendi-me

- / - - / -
Num laço de fita.

Por fim, a tradução de “ugly” pelo mais desesperado “horror” teve dois motivos. O primeiro seria para dar um ar mais prosaico ao verso; o segundo seria para aproximar esse poema com os posicionamentos de Arthur Schopenhauer, que, conforme exposto em epígrafe¹⁶³, tem uma frase bastante semelhante à de Stevens em seu ensaio *Sobre o Sofrimento do Mundo*. Quem trouxe essa conexão foi P. Michael Campbell (2005), em curto texto que aborda as ideias em comum entre os dois – Schopenhauer e Stevens. Para Campbell, tanto o poeta estadunidense como o filósofo alemão possuem um tom e conjunto de premissas gerais semelhantes acerca da natureza da existência humana: “Ambos os escritores compartilham de uma ideia de que o mundo humano seria basicamente um lugar triste e decaído, no qual todos somos isolados uns dos outros e de nossos ‘eus’ verdadeiros”. Entretanto, continua o autor, há sim diferenças entre as conclusões aferidas por Stevens e Schopenhauer acerca de temas como o de se a vida não valeria a pena ou de se o indivíduo deveria apenas se render ao desespero; inclusive, o poema parece, para Campbell, ser exatamente um diálogo entre duas facetas de Stevens: uma mais pessimista e schopenhaueriana e outra mais otimista. Apesar do lado otimista ceder e fazer concessões (como nos versos rimantes), sugere-se, a partir de um tom irônico, um posicionamento mais otimista, de que talvez o mundo não seja feio (ou “um horror”) e nem as pessoas sejam tristes.

¹⁶³ Que poderia ser traduzida como “O mundo é um inferno, e as pessoas são, de um lado, as almas atormentadas e, de outro, os próprios demônios”.

Duas Figuras numa Densa Noite Violeta

De bom grado iria aos braços do porteiro do hotel
Para não receber mais do luar
Que suas mãos úmidas.

Seja a voz da noite e da Flórida em meus ouvidos.
Use verbos turvos e imagens turvas.
Nubla tua fala.

Fala, ainda, como se eu não ouvisse tua voz,
Mas lavrasse por ti palavras perfeitas,
Formando falas,

Como a noite forma em silêncio o som das ondas,
E de seus sibilos faz marulhar
Uma seresta.

Diga, pueril, que os abutres se acocham na viga,
Dormem, um olho nos astros cadentes
Por sob Key West.

Diga que as palmas são claras num azul total,
São claras e são obscuras; que é noite;
Que a lua brilha.

Two Figures in a Dense Violet Night

I had as lief be embraced by the porter of the hotel
As to get no more from the moonlight
Than your moist hand.

Be the voice of the night and Florida in my ear.
Use dusky words and dusky images.
Darken your speech.

Speak, even, as if I did not hear you speaking,
But spoke for you perfectly in my thoughts,
Conceiving words,

As the night conceives the sea-sound in silence,
And out of their droning sibilants makes
A serenade.

Say, puerile, that the buzzards crouch on the ridge-pole
And sleep with one eye watching the stars fall
Beyond Key West.

Say that the palms are clear in the total blue,
Are clear and are obscure; that it is night;
That the moon shines.

Nota

Stevens, quando abordando a poesia de seu amigo William Carlos Williams, escreveu o seguinte:

O antipoético é a cura de seu espírito. Ele necessita disso como um homem nu necessita de abrigo ou um animal necessita de sal. Para um homem com um lado sentimental, o antipoético é essa verdade, a realidade rumo à qual estamos todos nós eternamente escapando.

Ora, essa descrição não se aplicaria perfeitamente ao próprio poeta quando, por exemplo, inicia um poema – cujo título ligado ao mundo da pintura soa bastante poético – com “I had as lief be embraced by the porter at the hotel”? Robert Rehder (SERIO, 2007, p. 27) observa que há diversos momentos bastante ricos em termos de beleza, mas Stevens não quer que esses momentos sejam doces e o poeta tende a refutar peremptoriamente as “pécoras da eufonia” e a “memorabilia de bicas místicas”.

Temos nesse poema de 1923 um monólogo quase dramático que apresenta conselhos – provavelmente providos por uma mulher – para que seu amante seja mais sedutor, ou mais galante, em seus modos. O ideal, parece, é empregar palavras, palavras que expressem o que o outro quer ouvir. No final, isso se reduz a qualquer tipo de expressão verbal, mesmo que seja sobre o fim da tarde (COOK, 2007, p. 71).

Um excelente exemplo explícito de como Stevens usa imagens e símbolos que combinam clareza e um ar de mistério (“Say that the palms are clear in a total blue, / Are clear and obscure”), esse poema pode ser lido, por um lado, como este embate entre o feminino gracioso e o masculino bronco e inepto, já presente em poemas como “The Plot Against the Giant”; por outro lado, pode ser lido como a relação entre a realidade e a imaginação, mais presente em outros poemas do livro. Com esse ponto de vista em mente, a relação entre a mulher e o homem se torna apenas a matéria superficial do poema, sobre a qual a relação entre realidade e imaginação estaria embasada; se a primeira estrofe nos traria o real, o físico, o poema seguiria na direção de apontar a necessidade da experiência imaginativa, e mais, a necessidade da poesia e do(a) poeta. A terceira estrofe traria mais diretamente esse sentimento, com uma ideia de que as “imagens turvas” da estrofe anterior são pensamentos que sentimos, mas que não conseguimos conceber e vivenciar sem sua expressão em imagens ou em palavras, ou seja, em poesia. A quarta estrofe traria um exemplo disso, e da realidade do mar, de seus

sons e repetições, formando-se uma seresta. Essa seresta, claro, nos seria mais apropriada que a mão úmida ou o abraço no porteiro da primeira estrofe. Em seguida, a importância das palavras em si (o material do poeta) é elevada a ponto que até falar de brutos abutres pousados sobre vigas pode exercer a função desejada.

A forma geral do poema em português tentou manter algumas características observáveis no poema em inglês: os tercetos são formados sempre por um verso inicial mais longo (que varia entre 11 e 15 sílabas poéticas), um intermediário (9 ou 10) e um último verso mais curto de constantes 4 sílabas. Este último é constante apenas no total, uma vez que sua escansão demonstra variabilidade nas formas de composição dessas quatro sílabas:

- - / /
Than your moist hand.

/ - - /
Darken your speech.

- / - /
Conceiving words,

- \ - /
A serenade.

- / - /
Below Key West.

- - / /
That the moon shines.

Assim, a tradução trouxe igualmente primeiros versos mais longos (12 a 14 versos), versos intermediários mais próximos ao decassílabo (quatro versos que somam 10 sílabas; dois somando 11), e versos finais sempre tetrassílabos, com variações semelhantes às do inglês:

- - / / (-)(-)
Que suas mãos úmidas.

/ - - / (-)
Nubla tua fala.

- / - / (-)
Formando falas,

\ - - / (-)
Uma seresta.

- / - /
Por sob Key West.

- / - / (-)
Que a lua brilha.

Quanto a essa escansão, um breve comentário. Houve certa dúvida na adequação ao tetrassílabo do verso “Por sob Key West”; e tal hesitação teve origem no modo de se pronunciar, em voz alta, este verso – não por causa das palavras em inglês, mas devido ao “sob”. Diferentemente do português luso-africano, cuja pronúncia é “sob”, terminando na consoante final /b/, no português brasileiro costuma-se adicionar um /i/ inexistente à grafia da palavra e, portanto, pronuncia-se algo como “sôbi”. É possível observar que esse tipo de adição sonora que se segue a uma consoante plosiva ou em alguns encontros consonantais é empregada na contagem silábica de algumas canções brasileiras. É o caso de “Identidade”, de Jorge Aragão (*Chorando Estrelas*, 1992), cujo refrão traz:

Se preto de alma branca pra você
É o exemplo da dignidade
Não nos ajuda, só nos faz sofrer
Nem resgata nossa identidade

Considerando que as palavras “dignidade” e “identidade” são cantadas de modo quebrado, sílaba a sílaba, fazendo com que a última sílaba após a tônica seja levada em consideração para a contagem silábica, só se é possível alcançar o decassílabo no segundo verso se lermos como o canta o artista, ou seja, com uma tônica precisamente colocada no “g” do encontro consonantal, assim: “di·guí·ni·da·de”. Algo semelhante ocorre em “Funk-se quem puder”, presente no álbum *Extra* (1983) de Gilberto Gil, que, visando encerrar os versos de sua música apenas em proparoxítonas, canta:

Não perca o ânimo
Chegue mais próximo
Sambe e roque-role o máximo

Na degustação do ritmo
Música em todos os átomos

Nade de volta à mãe África
 Sambe e roque-role o máximo

Aqui é possível observar que “ritmo”, cuja separação silábica usual é rit·mo, tornou-se rí·ti·mo para acompanhar “ânimo”, “próximo”, “máximo”, “átomos” e “África”.

Ainda que haja esses exemplos, dentre vários outros, na música popular brasileira, optamos por uma contagem silábica mais convencional e descartamos a tradução que leria apenas “Sob Key West” (ou seja, “Sôbi Key Westi”).

Por fim, convém identificar ainda que brevemente algumas passagens de interesse na tradução. Primeiro temos, na segunda estrofe, a opção por “turvos” e “turvas” para traduzir as “dusky words and dusky images”. De início, a ideia era empregar essa palavra no verso que encerra essa estrofe, formando “Turva tua fala”, e deixar outra palavra para o verso anterior, de modo que não resultasse em excessivas repetições (ou seja, de modo que não tivéssemos três vezes, em curtíssimo espaço, a palavra “turva” e suas variações). Mas, como as palavras consideradas para traduzir “dusky” resultaram mais longas que o desejado, a tradução acabou por levar “Nubla tua fala”, de certo modo turvando a referência inicial almejada à Haroldo de Campos e sua Ismênia aflita, preocupada com a fala de Antígone, que se turvara de vermelho.

Ainda que na passagem acima almejamos evitar a repetição, “speech” inicia uma sequência que faz com que a palavra se desenrole por variações dela própria: “speech”, imediatamente seguida por “speak” e depois por “speaking” e “spoke”. Essa passagem poderia ter sido traduzida por

(...)
 Nubla tua fala.

Fala, ainda, como se eu não te ouvisse falando,
 Mas falasse por ti perfeitamente,
 Criando palavras,

, mas tal resultado não nos pareceu apropriado como um poema em português. No final, a tradução perdeu uma iteração da palavra e alargou seu campo de ocorrência: ao invés de aparecerem quatro variações de “fala” ao longo de três versos, temos três ocorrências em quatro versos:

(...)
 Nubla tua fala.

Fala, ainda, como se eu não ouvisse sua voz,
Mas lavrasse por ti perfeitas palavras,
Formando falas,

Assim, temos o substantivo “fala” imediatamente seguido pelo verbo no imperativo “fala”, uma relação que não consta no poema em inglês, mas que trabalha com homofonias e variações sintáticas da mesma palavra; ainda assim, ela retorna em “Formando falas” novamente em sua função de substantivo. De modo a compensar essa perda, o verso central dessa estrofe trouxe fortes relações sonoras, bastante condizentes com a poética de Stevens, em que se tem a forte repetição de “lavra” em “lavrasse” e “palavras” (termo que, em inglês, consta no fim na estrofe, em “Conceiving words”, mas que foi adiantado para montar esse equilíbrio compensatório).

Outras repetições significativas foram mantidas, como “conceives” e “conceiving” em “formando” e “forma” e os “say” que abrem as duas estrofes finais, que foram traduzidos ambos por “diga”.

Teoria

Sou o que está à minha volta.

As mulheres sabem disso.
Não se é duquesa
A cem metros da carruagem.

São, portanto, retratos:
Um vestíbulo preto;
Uma cama alta envolta em cortinas.

Estes são meros exemplos.

Theory

I am what is around me.

Women understand this.
One is not duchess
A hundred yards from a carriage.

These, then are portraits:
A black vestibule;
A high bed sheltered by curtains.

These are merely instances.

Nota

*I live not in myself, but I become
Portion of that around me: and to me
High mountains are a feeling, but the hum
of human cities torture.*

Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*

Poema de 1917, mesmo ano em que Stevens escreveu uma peça, a pedido da diretora do grupo teatral Wisconsin Players, Laura Sherry, intitulada *Carlos among the Candles*. É curioso notar como o tema deste poema se encontra presente na mente do poeta à época e posteriormente. Veja, por exemplo, o início da nota que Stevens enviou a Bancel La Farge, artista que o poeta gostaria que montasse o palco de sua obra, junto com uma cópia da peça (*Letters*, p. 201):

O objetivo da peça é ilustrar a teoria de que as pessoas são afetadas pelas coisas que as cercam. Esta é uma ideia antiga, quando consideramos o ambiente em termos gerais. Mas a ideia é igualmente válida quando aplicada às minúcias do que está à nossa volta. Tome, por exemplo, (ao invés de uma montanha ou um necrotério), uma única vela. Se isso é verdade para uma única vela, é possível então traçar variações deste efeito a partir da variação do número de velas.¹⁶⁴

Bem, a ideia do poema está toda presente na primeira frase desta nota (incluindo a própria palavra “theory”) assim como está inteiramente presente no breve primeiro verso do poema. Temos aqui também – fato que deveria agradar a Harold Bloom e Helen Vendler – quase exposta a relação de Stevens com o Romantismo. Não apenas o tema deste poema está bastante próximo dos versos de Byron que epigrafam esta Nota como os parênteses empregados na carta do poeta indicam sua leitura de que essa ideia, a de que “as pessoas são afetadas pelas coisas que as cercam”, está relacionada ao romantismo por citar, a título de exemplo, “uma montanha” – imagem também proposta pelo próprio Byron – e o extremamente romântico “necrotério”. O modernismo de Stevens, no entanto, o aproxima mais das coisas – das “minúcias”, como as chamou – o

¹⁶⁴ “The play is intended to illustrate the theory that people are affected by what is around them. This is an old idea, insofar as it relates to environment in a general sense. But the idea is just as valid if applied to the minutiae of one's surroundings. Take, for example, (instead of a mountain or a morgue), a single candle. If this is true of a single candle, then it is possible to trace variations of effect by varying the number of candles.”

que o coloca mais próximo do “No ideas but in things” de William Carlos Williams ou dos *readymades* de Duchamp que do Romantismo em si.

É essa faceta do modernismo que parece estar presente neste poema. Como aponta Robert Buttel (1967, p. 206), “Theory” parece ser uma tentativa de Stevens de se aproximar dos ritmos da prosa, explorando um tipo de linguagem “antipoética”, não raro empregada por seu amigo, o próprio William Carlos Williams. Esse foi o mais pesado foco da tradução: o caráter prosaico, a falta de rimas, a ordem direta, versos medianos (em inglês, vão de cinco a oito sílabas). Dessas características, a que mais se afastou, no poema em português, foi o tamanho dos versos, já que o sétimo verso resultou decassílabo. Apesar de manter essas características “antipoéticas”, o poema em português acabou sendo formado, em sua maioria, por métricas comuns da poética lusófona: dos oito versos, quatro são redondilhas maiores, um uma redondilha menor, um decassílabo (com uma acentuação incomum, com tônica na quinta sílaba) e dois hexassílabos. O vocabulário que causou maior dificuldade está presente ao final do poema, em “merely instances”. Ainda que seja algo direto, simples em inglês, essa passagem em português resultou em duas possibilidades: “apenas casos” e “meros exemplos”. Ainda que tenhamos inicialmente – e durante a maior parte desta pesquisa – optado pela primeira possibilidade tradutória, ao fim fizemos a troca pelo verso como consta agora: “Estes são meros exemplos”. Ainda que “meros” seja um vocabulário levemente mais elevado que os do resto do poema, não é algo raro em prosa e, em nossa opinião, a palavra “casos” deixava o poema mais incerto, mais duro quando comparado ao poema em inglês.

Por fim, é possível observar, como já o foi noutra passagem desta Tese, como a relação entre o indivíduo e a realidade à sua volta é um tema que, ora e outra, ressurge em *Harmonium*. Além de “Theory”, temos, apenas para exemplificar, “Anecdote of Men by the Thousand”, “The Snow Man”, “The Comedian as the Letter C” e, no caminho inverso, “Tea at the Palaz of Hoon” e mesmo “Bantams in Pine-Woods”, com seu “Your world is you. I am my world”.

À da Música Imaginativa

Irmã e mãe e amante mais divina,
 E da sororidade das mortas vivas
 A mais rente, luzente, flor que mais reluz,
 E a mais afável das mães olentes
 E alteza e, do divino amor, dia,
 Flama e estio e doce chama, sem fio
 De escura prata vertendo em suas vestes
 As pestes da fama, não lhe há coroa
 Mais simples que estes teus simples cabelos.

Ora, da ária entoada pelo parto
 Que nos separa do vento e do mar,
 Mas deixa-nos neles, até a terra tornar-se,
 Por ser tanto das coisas que somos,
 Tosca efígie e simulacro, nada
 Mobiliza perfeição mais serena
 Que a tua, de nossa imperfeição forjada,
 Mais rara, ou sempre mais de afeito ar
 No árduo urdido de seu peignoir.

Pois tão retentivos de si são os homens
 Que a música mais intensa é a que proclama
 O rente, luzente, louva a flor em luz,
 E das vigílias que ponderam o obscuro,
 Que apreende mais o que vê e nomeia,
 Como em teu nome, uma imagem certa,
 Entre as espécies explícitas do sol,
 Oh rama e relva e vinha em cheiro, nas quais
 Doamo-nos nossa mais fiel cessão.

Mas não tão fiel, não fiel que seja
 Tão rente, luzente, mas dote um pouco
 Nossa farsa com estranho infido, que origina
 A diferença que tem a piedade divina.
 Para tal, musicista, em sua fixa cinta
 Leva outros perfumes; e em tua alva fronte
 Uma fita enlaçada, com gemas fatais.
 Irreal, devolve-nos o que de ti adveio:
 A imaginação de que temos nojo e anseio.

To the One of Fictive Music

Sister and mother and diviner love,
 And of the sisterhood of the living dead
 Most near, most clear, and of the clearest bloom,
 And of the fragrant mothers the most dear
 And queen, and of diviner love the day
 And flame and summer and sweet fire, no thread
 Of cloudy silver sprinkles in your gown
 Its venom of renown, and on your head
 No crown is simpler than the simple hair.

Now, of the music summoned by the birth
 That separates us from the wind and sea,
 Yet leaves us in them, until earth becomes,
 By being so much of the things we are,
 Gross effigy and simulacrum, none
 Gives motion to perfection more serene
 Than yours, out of our imperfections wrought,
 Most rare, or ever of more kindred air
 In the laborious weaving that you wear.

For so retentive of themselves are men
 That music is intensest which proclaims
 The near, the clear, and vaunts the clearest
 [bloom,
 And of all the vigils musing the obscure,
 That apprehends the most which sees and names,
 As in your name, an image that is sure,
 Among the arrant spices of the sun,
 O bough and bush and scented vine, in whom
 We give ourselves our likest issuance.

Yet not too like, yet not so like to be
 Too near, too clear, saving a little to endow
 Our feigning with the strange unlike, whence
 [springs
 The difference that heavenly pity brings.
 For this, musician, in your girdle fixed
 Bear other perfumes. On your pale head
 [wear
 A band entwining, set with fatal stones.
 Unreal, give back to us what once you gave:
 The imagination that we spurned and crave.

Nota

Treze anos depois da primeira publicação deste poema, em carta a Ronald Lane Latimer (*Letters*, p. 297), aparentemente em resposta à um pedido de “explicação” deste poema, Stevens escreveu que

a música da poesia que cria suas próprias ficções é parte da “sororidade das mortas vivas”. É uma musa: todas as musas são dessa sororidade. Mas então não posso dizer, a esta distância de tempo, que me referi especificamente às musas; isso é apenas uma explicação. Eu não acho que eu quis dizer nada em definitivo exceto todas as coisas que vivem na memória e na imaginação.

Imediatamente arrependido dessas colocações, Stevens reescreve ao próprio Latimer no dia seguinte, em 27 de novembro de 1935:

O propósito de escrever ao senhor nesta manhã é que, da maneira como o coloquei ontem à noite, senti que as figuras da sororidade nunca haviam estado tão claras na minha mente como no poema. Explicar é traduzir, e a tradução contida na carta de ontem era bastante abjeta. Não existem musas para mim. “The One of Fictive Music” é um membro da sororidade; quem seriam os outros eu não sei, a não ser para dizer que são figuras desse tipo. Senti que deveria dizer isso a você para poder aproveitar o Dia de Ação de Graças adequadamente.

A que se deve tal *horror musis* não saberíamos dizer. A explicação que o próprio Stevens havia oferecido anteriormente, em 1928 (*Letters*, p. 251-2) apenas adiciona que “depois de se escrever um poema, é importante dar uma volta pelo quarteirão; depois de muita madrugada, é agradável ouvir o leiteiro e, ainda assim – e este é o ponto do poema – o mundo imaginativo é o único mundo real”. Conquanto creiamos – como o faz Stevens – que explicações podem estragar poemas (e sabemos como era desagradável ao poeta explicá-los), foi a partir desta carta que traduzimos o título deste poema, abandonando a palavra “fictive” e encaminhando o título rumo ao cerne imaginativo dos versos. “Música fictícia” soou-nos um tanto como “música inventada” mais que “música imaginativa”; mais como “Não Bula Comigo, Nhonhô” ou “Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio”, polcas compostas por Pestana, protagonista do conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis, que como uma ideia da pujança e potência que tem a poesia em criar música.

E este parece ser mais apropriadamente o “tema” desses versos: como fazer das palavras notas musicais, como fazer aparecer essa “musculatura poética” que demonstra um “tipo de eloquência retórica poderosa e convencional digna da suntuosidade de obras de museus”, como o definiu John R. Millett (2004, p. 108). Dizemos, claro, “tema” adornado de aspas para apontar que não há aqui tema sem performance, forma que não seja conteúdo. Para Frank Kermode (1960, p. 37-8), o poema seria um esforço que visaria reafirmar a ficção em tempos desfavoráveis à atividade poética, e menciona como as três primeiras estrofes são “frases altamente complexas, enlevadas, ornamentadas” com uma retórica “altamente trabalhada”; aumentaríamos essa leitura também à quarta estrofe, salvo pelos dois versos finais, que Kermode descreve como destacando a necessidade humana de “salvar” a ficção. Esses versos rimam (“gave”/“crave”), formando um dístico, mas não são os únicos versos rimantes do poema, e Eleanor Cook (2007, p. 72) chama atenção para as diversas “quase rimas” que permeiam o poema, causando um “efeito encantatório”.

Para trazermos esse ar de encantamento ao português, mostra-se necessário recriar as rimas, rimas internas, jogos sonoros, inversões e toda sorte de ornato sonoro que parece mascarar o (por assim dizer) aspecto semântico do poema, mas, em verdade, o compõe.

Assim, na primeira estrofe do poema temos um longo vocativo, um chamamento, semelhante, realmente, à invocação às musas dos poemas antigos (com todo respeito à retificação epistolar de Stevens). Os três /əɹ/ seguidos de “sister”, “mother” e “diviner” foram traduzidos pelos três /e/ de “irmã”, “mãe” e “amante”; o terceiro verso, que terá sua formulação reutilizada e reformulada nas estrofes três e quatro, traz rimas internas com “near”, “clear” e a quase rima “clearest” (repetindo a raiz “clear”) enquanto em português temos “rente”, “luzente” e “reluz”, palavra que é uma mescla do início das outras duas, “REnte” e “LUZente”; essas rimas internas chegam ao final do verso seguinte com “dear” e em português o mesmo ocorre, com “olentes” (que traduz “fragrant”). Há outros pontos de rimas internas, como em “day” e “flame” – que foi recriada em “estio” e “fio” – e em “sprinkles in your gown / the venom of renown”, passagem traduzida por “vertendo em suas vestes / As pestes da fama”; e esta última palavra forma outra rede de rimas, com “flama” e “chama”, dois versos acima (relação esta que compensará a rima tríplice de Stevens entre as já mencionadas “gown” e “renown” com “crown”, no último verso). A relação aliterativa entre as duas palavras que encerram os dois versos finais, “head” e “hair”, encontra-se também nos versos finais da tradução, com os /k/ de “coroa”

e “cabelos”, mantendo-se também a repetição lexical do verso final (“simpler”/“simple” e as duas ocorrências de “simples”). As rimas finais desta estrofe, em “dead”, “thread” e “head”, foram rearranjadas, mas podem ser encontradas de maneira toante em “divina”, “vivas” e “dia”.

Tentando não repetir muito os mesmos tipos de exposição das relações e recriações, olhemos por um instante a segunda estrofe. Nos primeiros versos temos um tipo de jogo anagramático que Stevens já empregou noutros poemas deste livro. Aqui, este jogo está no espelhamento do início da palavra “MUSic” no início da palavra seguinte: “SUMmoned”. Nos versos seguintes esses três elementos – as três letras – são separados e “US” agora se distancia de seu M, como em “US froM” e “US in theM”. Em português, não temos tanto um jogo anagramático de estipulação e recombinação, mas temos uma exploração do som de /ar/ e notadamente do A aberto, com breves variação em OR, como na palavra inicial. Vejamos o início dessa estrofe com destaque a essas ocorrências:

ORA, da ÁRiA entoAdA pelo pARto
Que nos sepARA do vento e do mAR,
Mas deixa-nos neles, até a teRRA tORnAR-se,

Esse /ar/ retornará mais adiante na estrofe, como rima dos versos finais. Em inglês temos a rima composta por “air” e “wear”, tendo esse som (/ɛər/) se iniciado no começo do penúltimo verso, em “rare”. Em português, o genérico “weaving that you wear” tornou-se o mais específico “peignoir”, compondo assim uma rima com “ar”, no verso anterior¹⁶⁵. Assim como em inglês o som da rima final foi antecipado no início do dístico que encerra a estrofe, em português esse elemento se encontra no mesmo lugar, mas invertido e duplicado, agora sim em jogo anagramático: ao invés de “ar”, temos “rara”.

As estrofes restantes seguiram as mesmas lógicas tradutórias. As rimas no poema em inglês foram recriadas, ainda que em versos distintos: a rima “proclaims” e “names” (versos 2 e 3 da 3ª estrofe) agora está em “nomeia” e “certeira” (versos 5 e 6); “springs” e “brings”, nos versos terceiro e quarto da última estrofe mantiveram-se em “origina” e “divina” e continua no verso seguinte de maneira toante em “cinta”. Já “near” e “clear” mantiveram as mesmas palavras de suas primeiras aparições na primeira estrofe, com “rente” e “luzente”. Além dessas, temos, claro, a rima do dístico final, que parece se

¹⁶⁵ Nessa mesma estrofe, a também mais genérica “music” foi traduzida pela mais específica “ária”.

sobressair sobre as outras, talvez pelo caráter mais direto da linguagem, pelo ar menos musical (apesar da rima) e mais “humano”, como o defendeu Frank Kermode, acima. Em inglês, temos o dístico formado por

Unreal, give back to us what once you gave:
The imagination that we spurned and crave.

Já em português, optamos por uma pequena inversão à ordem direta no primeiro verso, visando exatamente a manutenção da rima. Ao invés da ordem direta, o dístico resultou em

Irreal, devolve-nos o que de ti adveio:
A imaginação de que temos nojo e anseio.

Parece-nos, assim, que a musicalidade intensa desse poema – um poema sobre música e que tem exatamente nessa musicalidade sua mais marcada característica formal e estrutural – foi recriada nesta proposta de tradução.

Hino de um Pavilhão Melancia

Você que habita a cabana escura,
Para quem a melancia é sempre púrpura,
Cujo jardim é vento e lua,

Dos dois sonhos, noite e dia,
Que amante, que sonhador, escolheria
Aquele que o sono enegreceu?

Eis a penca à sua porta
E o melhor galo de pena rubra
Que arrulha antes do prazo.

Pode ser que venha a femme, verde-folha,
Cuja vinda geraria o gozo
Além dos regozijos do sono.

Sim, e abriu sua cauda a ave,
Para que o sol salpicasse,
Enquanto range salve.

Você que habita a cabana escura,
Levante, que levantar não desperta,
E salve, diz salve, diz salve.

Hymn From a Watermelon Pavilion

You dweller in the dark cabin,
To whom the watermelon is always purple,
Whose garden is wind and moon,

Of the two dreams, night and day,
What lover, what dreamer, would choose
The one obscured by sleep?

Here is the plantain by your door
And the best cock of red feather
That crew before the clocks.

A feme may come, leaf-green,
Whose coming may give revel
Beyond revelries of sleep,

Yes, and the blackbird spread its tail,
So that the sun may speckle,
While it creaks hail.

You dweller in the dark cabin,
Rise, since rising will not waken,
And hail, cry hail, cry hail.

Nota

(...) la diferencia entre una traducción y el original no es una diferencia entre los textos mismos. Supongo que si no supiéramos cuál es el original y cuál la traducción, los podríamos juzgar con imparcialidad. Pero, desgraciadamente, no puede ser así.

Jorge Luis Borges

Novamente somos recebidos por Stevens através da mediação de mais um título inusitado e cuja tradução – aparentemente simples – faz com que ressurja dalguma noite unânime do traduzir aquela tétrica ideia do “intraduzível”, ainda que esse se apresente, não raro, como o aspecto mais corriqueiro deste fazer.

Mas por que o título seria “intraduzível”? Temos inicialmente a palavra “hymn”, deixando a entender – novamente através da especificação do gênero do poema em seu título – que se trata de um poema que celebra, louva ou exalta alguma coisa, por vezes de caráter religioso: um panegírico. Depois dessa palavra greco-latina, temos as mais significativas “watermelon” e “pavilion”; e como parece apropriado dentro do tema que o poema apresenta, ajunta-se a bastante inglesa “watermelon” e a bastante francesa “pavilion” para infundir à realidade terrena e vigorosa dos Estados Unidos a graciosidade e leveza de palavras francesas. Robert Buttel (1967, p. 77-8) observa que, por essa aproximação, Stevens logrou ser “intensamente estético sem sacrificar vitalidade”. Vale lembrar que o estadunidense foi pesadamente influenciado pelos poetas de França (Valéry, Mallarmé e Laforgue constam mais assíduos nas críticas) e traz consigo o intuito de escrever a “poetry of earth”, a poesia da terra e, conforme apontando no primeiro Capítulo da presente Tese, essa “terra” era, não raro, relacionada ao seu país nativo. Temos então essa junção – o “watermelon pavilion” –, imediata no título, mas mediada pelo poeta, entre o natural estadunidense e o cultural francês¹⁶⁶, relação exacerbada pelo emprego de “feme” no início da quarta estrofe, garantindo maior relevo às escolhas do

¹⁶⁶ Ainda que o comentário relativamente recente de Roger Gilbert apontasse que “a alardeada francofilia de Stevens não raro mascara uma profunda americanidade.” (2016, p. 70)

título (“feme”, inclusive, foi traduzida por “femme”, à francesa, dado que seu emprego com apenas um “m” é dicionarizado em inglês e possui uso mais comumente relacionado à área do direito). É esse encontro e seu significado – e significância – que se tornou ausente no título em português.

Se, no quesito apresentado acima, o título não foi “fiel” à tradução, parece-nos que a versão em inglês do poema também não se aferrolhou à noção de “fidelidade” quando comparado à sua versão brasileira; não, pelo menos, na questão rímica. Ora, em inglês temos apenas rimas nas duas últimas estrofes: “tail” e “hail”, que encerram os versos extremos da penúltima estrofe e a repetição de “hail” fechando todo o poema. Em português, a primeira estrofe se apresenta toda rimada, ainda que com rimas incompletas: “escura” ressoa na esdrúxula “púrpura” que, por sua vez, é retomada de modo toante em “lua”. Aliás, há de se notar a ubíqua presença da tonal em /u/ nessas palavras rimantes. Consta com efeito que Antônio Feliciano de Castilho, em 1908, já sentia que o fonema /u/, por ter som abafado e emitido com a boca quase cerrada, convém ao desânimo, à clausura, ao lutuoso, qualificando-o de “carrancudo e turvo”. Já Alfredo Bosi, no ano de falecimento de Clarice Lispector, procedeu a um inventário léxico do português e concluiu – não sem ressalvas – que o fonema /u/ seria capaz de gerar conotações que o levam ao sujo, fúnebre ou ao ocluso, dividindo os vocábulos tônicos nesta vogal em cinco grupos semânticos, de acordo com a identidade das evocações: o primeiro destes trata da ideia de *obscuridade* (material ou espiritual; dentre as quais citou “escuro”, “furna”, “crepúsculo”); o segundo, que conta com “oculto”, “casulo”, “cumbuca”, da ideia de *fechamento*, para atermo-nos apenas aos primeiros dois (MONTEIRO, 1985, p. 51-2). Nada mais apropriado à primeira estrofe noturna do poema, se, como consta, tomamos por genuíno que os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

A segunda estrofe vê esse rimar aos poucos se esvaír, e apenas os dois primeiros versos rimam: “dia” e “escolheria”. As rimas só voltam ao poema em seu final, precisa e preciosamente nos mesmos versos do poema estadunidense: “ave” e “salve” traduzem a rima entre “tail” e “hail, mas não sem intercalar, na penúltima estrofe, a soante “salpicasse”.

Esta estrofe, a penúltima, traz também – de forma mais débil, mas ainda presente – certo anejo sonoro afeito ao *Guesa Errante*. Se em Sousândrade temos

E a **procelosa** encosta se reveste
 Dos **saudosos** rosais que à tarde **incendem**:

Céus! os Andes qual nossa alma **celeste**,
 Mais caia o **sol**, mais erguem-se e resplendem!
Solitária é a glória em frente adusta

, no “Hino” em português faz-se ecoar o poeta maranhense:

Sim, e abriu **sua cauda** a ave,
 Para que o **sol salpicasse**,
 Enquanto range **salve**.

Como recuperar, no poema em inglês, esses engenhos de modo que soassem ao ouvido ou a olhos anglófonos como eminentemente sousandradianos? Há aqueles e aquelas cujo oportuno desconhecimento da língua de Stevens fará distinguir o poeta do *Guesa*. Mas reaver tais nexos pareceria quase infactível, como o seria – satisfatoriamente – recuperar, fazer entrever, ou fazer refulgir o Whitman que consta, ainda que de esquelha, em “The Plot Against the Giant”, “Last Look at the Lilacs” ou “Stars at Tallapoosa” nas versões em língua portuguesa destes versos¹⁶⁷.

O poema nos apresenta dois sonhos, o sonho do sono e o sonho da realidade (afinal, ambos são mediados pela imaginação); no fim, a ideia defendida é a de que, dado que tudo parte da imaginação, melhor seria a escolha pelo dia, pelo tangível, pela melancia, que é imageticamente destroçada e seus pedaços podem ser encontrados ao longo do poema: a “plantain”, ou seja, a fruta; o vermelho, cor interior da melancia, garantindo coloração às penas do galo; e seu verde exterior avivando a vindoura “femme”. Até o preto das sementes está presente, salpicado pela presença do “blackbird”, elemento que não foi transposto literalmente para o poema em português. Esses elementos da realidade – não de ideias sobre a coisa, mas a coisa em si – estão ausentes na cabana escura do sono, e lá, diferentemente da exuberância das cores do tangível, a melancia é apenas púrpura.

O elemento “plantain” teve seu significado imediato alterado: em português, trata-se da banana-da-terra. No entanto, pareceu-nos, assim como deve ter parecido a Stevens, que a palavra “banana” soaria destoante no poema (afinal, usou-se a oblíqua “plantain” e não a aberta “banana”). Com isso, na tradução optou-se por “penca”, mantendo o /p/ da palavra empregada por Stevens e de certa forma permanecendo dentro do campo semântico estipulado: além de significar “conjunto ou esgalho de frutos ou

¹⁶⁷ Esses poemas se encontram, respectivamente, nas páginas 77, 164 e 292 desta Tese.

flores” é também “cada um dos grupos frutíferos dos cachos de bananas”. Na mesma estrofe, a viva relação sonora entre “cock”, “crew” e “clock” foi fragmentada e rearranjada na assonância entre “galo” e “prazo” e, de maneira mais forte, na relação entre “rubra” e “arrulha”, cujo /k/ já vêm de “melhor”.

Por fim, o “blackbird” da quinta estrofe (um melro, que voará além da vista e volverá numa causa indecifrável dois poemas adiante) foi barganhado pelo mais genérico “ave”, compondo, com zelo, a rima com “salve”. A aclamação final na sequência de “salves” foi de certa forma arrefecida. Isso porque o verbo que aponta a intensidade, o modo como o “hail” deve ser exaltado, é “cry”, ou seja, “gritar” ou “bradar”. Essa diminuição de intensidade semântica se deu com o objetivo de empregar uma palavra curta e assim precisar os momentos de acentuação do verso apenas nas ocorrências de “salve”. A intensidade foi movida para o campo rítmico.

Peter Quince ao Cravo

I

Tal qual meus dedos sobre as teclas
Fazem música, meu enredo
Próprio também anima música.

Música é sentir, então, não som;
E assim é que aquilo que eu sinto,
Aqui nessa sala, desejando-te,

Pensando em tua seda azul-sombra,
É música. Como a cadência
Avivada nos anciãos por Susana:

Numa tarde verde, clara e quente,
Se banhava em seu calmo jardim,
E os velhos olhos vermelhos, ao vê-la,

Sentiram seus baixos vibrarem
Acordes mágicos; seu sangue ralo
Pulsando pizzicati de Hosana.

II

No regato verde, claro e quente,
Jazia Susana.
Ela buscava
O toque das águas,
E encontrava
Imagens veladas.
Suspirava
Suas várias soadas.

Na margem, fruía
O frio
De emoções puídas.
Sentia, entre a folhagem,
O rocío
De tenções antigas.

Caminhava sobre a grama,
Inda trilando.
Os ventos como aias –
Com pés tímidos –
Levavam-lhe seus lenços,
Mas vacilando.

Peter Quince at the Clavier

I

Just as my fingers on these keys
Make music, so the self-same sounds
On my spirit make a music, too.

Music is feeling, then, not sound;
And thus it is that what I feel,
Here in this room, desiring you,

Thinking of your blue-shadowed silk,
Is music. It is like the strain
Waked in the elders by Susanna:

Of a green evening, clear and warm,
She bathed in her still garden, while
The red-eyed elders, watching, felt

The basses of their beings throb
In witching chords, and their thin blood
Pulse pizzicati of Hosanna.

II

In the green water, clear and warm,
Susanna lay.
She searched
The touch of springs,
And found
Concealed imaginings.
She sighed,
For so much melody.

Upon the bank, she stood
In the cool
Of spent emotions.
She felt, among the leaves,
The dew
Of old devotions.

She walked upon the grass,
Still quavering.
The winds were like her maids,
On timid feet,
Fetching her woven scarves,
Yet wavering.

Um bafo sobre sua mão
 Calou a noite.
 Virou-se –
 Um címbalo explode,
 E trompas em fúria.

III

E logo, num rumor de sinos,
 Acodem servos bizantinos.

Aflitos com o triste brado,
 Viram os velhos ao seu lado;

E em seus sussurros, o refrão
 Lembrava o vime num tufão.

Sua tocha ereta em seu fulgor
 Expôs Susana e seu pudor.

Vexados, pois, os bizantinos
 Partiram num rumor de sinos.

IV

A beleza é momentânea na mente —
 Traçado trêmulo de um portal;
 Mas que na carne é imortal.

O corpo morre; sua beleza vive.
 Morrem as tardes, seu verde fugindo;
 Uma onda, em seu fluir infindo.
 Morrem jardins, legando aroma tímido
 Ao véu do Inverno, ora redimido.
 Morrem as damas, em sua matinal
 Celebração de damas em coral.

Susana fez vibrar, com sua música,
 Dos alvos anciãos as cordas lúbricas;
 Restou da Morte suas raspas irônicas.
 E, por sua glória, toca em seu favor
 A viola límpida de sua memória,
 Tornando sacramento o seu louvor.

A breath upon her hand
 Muted the night.
 She turned –
 A cymbal crashed,
 And roaring horns.

III

Soon, with a noise like tambourines,
 Came her attendant Byzantines.

They wondered why Susanna cried
 Against the elders by her side;

And as they whispered, the refrain
 Was like a willow swept by rain.

Anon, their lamps' uplifted flame
 Revealed Susanna and her shame.

And then, the simpering Byzantines,
 Fled, with a noise like tambourines.

IV

Beauty is momentary in the mind —
 The fitful tracing of a portal;
 But in the flesh it is immortal.

The body dies; the body's beauty lives,
 So evenings die, in their green going,
 A wave, interminably flowing.
 So gardens die, their meek breath scenting
 The cowl of Winter, done repenting.
 So maidens die, to the auroral
 Celebration of a maiden's choral.

Susanna's music touched the bawdy strings
 Of those white elders; but, escaping,
 Left only Death's ironic scrapings.
 Now, in its immortality, it plays
 On the clear viol of her memory,
 And makes a constant sacrament of praise.

Nota

Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluss auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.

Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmässig die menschliche Seele in Vibration bringt.

Wassily Kandinsky

O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.

Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*

O primeiro grande poema publicado por Stevens – “grande” em termos de qualidade e reconhecimento, não comprimento, apesar de seus 66 versos –, marcando o início de sua chamada “maturidade poética”. Apareceu pela primeira vez na revista *Others* em agosto de 1915, conjuntamente com “The Silver Plough-Boy”; 1915 também verá a primeira publicação de seu celebrado “Sunday Morning”. Consta, contudo, que “Peter Quince at the Clavier” já havia sido escrito meses antes, pois o escritor e fotógrafo Carl Van Vechten registrou tê-lo lido no mesmo dia em que conheceu Stevens, em 21 de novembro de 1914, durante um almoço que se prolongou rumo à primeira visita do poeta ao apartamento de Walter Conrad Arensberg (FAHERTY, 1992, p. 156).

Formado por quatro partes numeradas, o poema traz traços bastante característicos da poética de Stevens, notadamente sua qualidade intensamente musical, tanto em termos de sonoridade quanto no uso de vocabulário relacionado à música,

emprego de cores, certa dificuldade de compreensão – Eleanor Cook (2007, p. 73) o qualifica como de “argumento difícil” e “disjuntivo” – num resultado que levou Robert Buttel (1967, p. 137) a classificar o poeta como um “imagista musical” – ainda que a única seção deste poema em específico que possa parecer, ao nosso ver, mais imagista seja a segunda.

Há dois personagens principais no poema que têm origem em outras obras literárias. O primeiro é o próprio Peter Quince do título – traduzido ao português também por Pedro Cunha ou Pedro Marmelo –, que é um artesão que dirige a peça *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe*, que será apresentada durante o casamento a ser celebrado ao final de *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. A peça dentro da peça teria sido escrita pelo próprio Peter Quince, retratado como um poeta um tanto inepto e, “dadas as indigências do texto e a incompetência dos atores, acaba provocando hilaridade nas duas plateias – outros personagens que assistem à peça dentro da peça e o público do teatro” (STEVENS, 2017, p. 294). Eleanor Cook (2007, p. 74) opina que a personagem titular seja “presumivelmente Peter Quince ou um Peter Quince” e lembra que Stevens teria um histórico de personas autodepreciativas que levam os sons /p/ e /k/, como o Crispin de “The Comedian as the Letter C”, Pecksniff (dado que já tituló uma breve publicação de 14 poemas como “Pecksniffiana”) ou o Mon Oncle de “Le Monocle de Mon Oncle”. A outra personagem seria Susana, presente na bíblia católica no décimo terceiro e último capítulo do Livro de Daniel, mas considerada apócrifa por protestantes. Em suma, sua história conta que Susana, esposa de Joaquim, estava se banhando em um jardim enquanto dois anciãos, respeitados na sociedade, a espionavam nua. Quando se retirou, os anciãos a ameaçaram, dizendo que iriam denunciá-la por promiscuidade se não se entregasse a eles. Susana se nega e é condenada; antes de ser executada, no entanto, o (jovem) profeta Daniel intervém,



Susanna e i vecchioni, Artemisia Gentileschi
1610-11, óleo sobre tela.
Coleção Schloss Weißenstein, Pommersfelden,
Alemanha

descobre a mentira dos anciãos após interrogatório e eles são executados no lugar da inocente Susana. Vale observar que, numa leitura feminista de “Peter Quince at the Clavier” empreendida por Mary Nyquist em 1985, a autora acusa Stevens de manter um ponto de vista “pornográfico e patriarcal” acerca de Susana como um objeto a ser possuído, algo que se destaca mais ainda porque Stevens interromperia a história antes da redenção da personagem bíblica. Ainda que haja outras interpretações para as personagens do poema, B. J. Leggett – que traz o posicionamento de Nyquist, ainda que discorde da autora – reconhece que “seria difícil defender o poema de uma acusação de machismo” (LEGGETT, 1990, p. 53).

A leitura que parece ter prevalecido ao longo dos anos, desde 1947 com a nota explicativa redigida por Fred H. Stocking e passando por aquele que talvez seja seu maior expoente, Joseph N. Riddel (1962 e 1965), parte do princípio de que o poema é um “exercício sobre a forma bem como uma articulação da pertinência da forma para a vida e a arte” (RIDDEL, 1962, p. 308), no qual a beleza “verdadeira” – tida como a experiência dos sentidos somada à forma artística – é representada por Peter Quince, Susana e a música, ao passo que uma beleza falsa – a experiência sensorial isolada – é representada pelos anciãos e por barulho não musical (“A cymbal crashed, / And roaring horns”). Essa leitura, no entanto, descarta as partes abertamente sexuais do poema como meros símbolos de arte ruim e quebra a relação, também explícita, entre a voz do poema – o ou um Peter Quince – e os anciãos, focando-se nas reações contrastantes que os dois lados têm ao se defrontar com algo belo: Peter Quince seria um artista e os anciãos não produzem nada que possa adquirir forma.

Joseph Riddel (1962, p. 308) vê nas divisões do poema uma inteligente analogia musical, uma pequena variação à uma estrutura tripartite da sonatina, com “exposição, desenvolvimento e recapitulação com uma *coda*”, na qual a seção de desenvolvimento, que engloba duas partes do poema, seria uma elaboração do tema dramático, conectando a seção inicial à “brilhante” recapitulação da parte IV. Para ele, o poema como um todo parte da personagem titular, que “transforma as belezas do que é fluxo na imortalidade da arte”. Assim, a parte I estabelece os temas primário e secundário, a saber, a teoria abstrata que engloba todas as formas de arte sob o guarda-chuva da música, e a parábola que se presta a dramatizar a necessidade de uma “forma vital” na experiência da beleza. Com isso, a “emoção” causada nos anciãos pela nudez de Susana é distorcida por formas limitadas e sufocantes – “formas puritanas” – enquanto os rituais de Susana seriam realizados em um mundo de maior vitalidade, numa matriz composta

pelos sentidos e sensações presentes em seu jardim. Um acerto desta leitura – que no entanto se evade àquela que nos parece ser a imagem mais sexual de todo o livro – lê na resposta dos anciãos uma incapacidade de traduzir influxos “sensoriais” em formas artísticas, e os transforma em vocabulário convencional religioso – “Pulse pizzicati of *Hosanna*” (grifos nossos); contudo, sabendo que o *pizzicato* – que em italiano significa literalmente “beliscado” – é uma técnica na qual se toca as cordas de um instrumento diretamente com os dedos ao invés de se empregar um arco (em instrumentos como o violino, viola, violoncelo e contrabaixo, por exemplo), resta pouco esforço à imaginação para se formar uma imagem clara de masturbação, imagem esta que é bem pouco tratada nas leituras de Stocking e Riddel.

O autor segue sua interpretação do poema e vê em sua segunda parte a “sensualidade livre” de Susana em perfeita e natural harmonia com seu mundo, um mundo ordenado, em contraste ao “throb” dos anciãos. Estes reaparecem ao final da seção, com a intromissão forçosa e dissonante dos dois versos finais, em uma dramatização da tentativa de estupro: “uma imposição de formas não naturais sobre o mundo natural” (1962, p. 308). Com isso, a parte seguinte (III) marcaria uma quebra lírica no desenvolvimento da “sonatina”, com o mundo livre e natural de Susana sofrendo as determinações morais de seus “servos bizantinos” e sua “beleza violentada é recebida sob os auspícios de uma lei moral, e não estética, e ela é rejeitada” por aqueles que estão cegos à sua condição. Riddel vê na mudança para uma forma mais rígida – os dísticos rimados em tetrâmetros da seção III – como uma continuação da violência sofrida por Susana, com “ritmos estrangeiros uma vez mais violentando o natural”. Na seção IV, continua o autor, retoma-se em termos abstratos a problemática sugerida pela dramatização, com uma proposição, concordamos, “essencialmente antiplatônica” em

Beauty is momentary in the mind—
The fitful tracing of a portal;
But in the flesh it is immortal.

A beleza é momentânea na mente —
Traçado trêmulo de um portal;
Mas que na carne é imortal.

The body dies; the body's beauty lives.

O corpo morre; sua beleza vive.

Os seis versos que se seguem – continua Riddel (1962, p. 309) – são extensões metafóricas da declaração basal, um desenvolvimento do paradoxo entre a mutabilidade e a estase, entre “o fluxo destrutivo da natureza e a constância de repetições que permitem que ela perdure”. Por fim, na estrofe final, as “emoções covardes” dos

anciãos são subjugadas pelas “raspas irônicas” da Morte ao passo que a tonalidade controlada da voz – Peter Quince – preserva Susana, de maneira duradoura, em forma de arte. Citando Fred Stocking, Riddel aponta que “um sacramento é um ato físico; mas é sagrado e ritualístico: é um ato de arte” e conclui que os rituais mitológicos e poéticos conseguem preservar a emoção, já as restrições cegas das convenções – as “distorções puritanas dos anciãos” – transformam as emoções em algo gasto e dissipado.

Há, no entanto, outras duas leituras, que mencionaremos brevemente, que se colocaram em oposição a essas anteriores, tidas como formalistas. A empreendida por Michael Faherty (1992), aproxima este poema da teoria musical de Wassily Kandinsky, que teve seu texto – *The Art of Spiritual Harmony* – traduzido para o inglês exatamente no ano de 1914 – conforme já exposto, ano de escrita destes versos. O autor então parte da ideia de que “Peter Quince at the Clavier” seria na verdade um poema escrito a partir da teoria musical estética de Kandinsky, citando passagens de seu texto, notadamente a que serve de epígrafe a esta Nota, que também emprega a metáfora do piano para explicar visões sobre estética e o efeito que a arte tem sobre a “alma”. Veja por exemplo uma tradução da epígrafe comparada com o começo do poema de Stevens (apesar de Kandinsky tratar aqui da pintura, sabemos, conforme exposto no primeiro capítulo desta Tese, que Stevens prestava “tanta atenção aos pintores quanto aos escritores porque, exceto em termos de técnica, seus problemas são os mesmos”) (*Letters*, p. 593):

Em geral, portanto, a cor é um meio que exerce influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano com diversas cordas. O artista é a mão que vibra a alma humana através do toque das teclas adequadas.

Já em Stevens temos:

Just as my fingers on these keys
Make music, so the selfsame sounds
On my spirit make a music, too.

Music is feeling, then, not sound;

Tal qual meus dedos sobre as teclas
Fazem música, meu enredo
Próprio também anima música.

Música é sentir, então, não som;

Está presente, portanto, em Kandinsky a ideia de que os sentidos teriam a função apenas dos “martelos” que causam as vibrações da “alma”. Para o pintor russo, isso seria verdade independentemente de as “teclas” serem formas, cores, sons, palavras ou qualquer outro significante artístico. Ainda que a impressão inicial tenha que partir de

uma matéria física, ela só teria valor se levasse a uma vibração interna (ou espiritual) correspondente (FAHERTY, 1992, p. 155).¹⁶⁸

A primeira estrofe de Stevens traz quase os mesmos elementos da metáfora de Kandinsky, mas a ideia é fortalecida ainda mais no primeiro verso da segunda estrofe: “Music is feeling, then, not sound”. É esse entendimento, de que a música e, por extensão, as outras artes, são essencialmente emoção, que dá base ao restante do poema. Stevens



Fugue, Wassily Kandinsky
1914, óleo sobre tela.
Fondation Beyeler, Riehen, Suíça.

então extrapolaria a metáfora do pintor e sugeriria que se a música é mais um sentimento que vibrações viajando pelo ar, as “vibrações internas” causadas por qualquer objeto na natureza deveriam produzir um efeito estético não dissemelhante ao da música. A mesma ideia, então, seria expandida e exemplificada pela história de Susana e os anciãos: o efeito causado neles pela beleza de Susana nua seria igualmente música, da mesma forma que a

mulher vestida de azul o é para Peter Quince e da mesma forma que as “emoções tranquilas” de Susana se banhando, sob o toque das águas, do vento, também lhe são música. Essa leitura, no entanto, parece não trabalhar as complicações do argumento que equaliza os sentimentos da voz poética, de Susana e dos anciãos (ignora-se a violência que estes trazem à história: tudo seria música).

A segunda leitura se aprofunda mais na fortuna crítica relacionada a este poema, passa pelas leituras ditas “formalistas” anteriores e propõe uma nova visão sobre “Peter Quince at the Clavier”. Trata-se da interpretação publicada por B. J. Leggett (1990), que defende que o poema de Stevens se baseia na relação entre o apolíneo e o dionisíaco conforme expostos por Nietzsche em sua exploração d’*O Nascimento da Tragédia*. Leggett parte do princípio de que as leituras anteriores praticamente ignoravam

¹⁶⁸ Michael Faherty então cita outra passagem de Kandinsky para exemplificar sua ideia: “Aqui a força psíquica das cores se torna aparente, o que por sua vez causa uma vibração espiritual. E essa força psíquica inicial, elemental, agora se torna um veículo pelo qual a cor alcança a alma.” (1992, p. 155)

duas características centrais ao poema: a sua excentricidade e seu pesado caráter autoerótico e voyeurístico. Conforme o pôs Leggett (1990, p. 39):

Se tomarmos esse poema, como ele geralmente é lido, como o ponto em que Stevens encontrou pela primeira vez uma voz poética autêntica, devemos igualmente compreender que ele é, em seu tema, em sua estrutura aparentemente desconexa, em seu erotismo desvelado, um começo verdadeiramente bizarro.

Ainda assim, continua o autor, se tomarmos por verdadeiras as leituras que se estabeleceram ao seu redor, teríamos nele uma declaração razoavelmente convencional da forma no processo artístico, com seus episódios eróticos excisados como meros “símbolos de teoria estética” e suas irregularidades estruturais explicadas como uma tentativa de se alçar um poema à condição de música. Em suma, a ideia de Leggett é a de que “Peter Quince” pode ser lido como uma reencenação paródica do discurso nietzscheano acerca do artista dionisíaco-apolíneo, o “momento de união desses dois impulsos que ocorrem, para Nietzsche, na criação (sob as condições certas) tanto da poesia lírica quanto do drama trágico”. Sua exposição é incisiva e convincente; no entanto não nos parece que conviria a esta Nota a demonstração, ponto a ponto, de sua tese: como aponta o próprio autor, ele traça uma “longa e talvez tediosa comparação entre os textos de Stevens e Nietzsche”, mas deixaremos expostas aqui suas conclusões, além da indicação de sua leitura. Para ele, o poema é realmente sobre música e arte, mas não como as leituras anteriores teriam apontado, ou seja, como o defendeu Riddel, de que o poema seja principalmente sobre “a forma essencial que preserva a arte da transitoriedade da vida” (1965, p. 73), mas de como a arte nos levaria a uma *afirmação* da transitoriedade da vida. Assim, a música é realmente associada à arte no poema, mas não como símbolo para a forma estética; pelo contrário, a música é identificada com o impulso dionisíaco que oblitera a forma; é identificada com o desejo, e a relação entre música e desejo é a força que move o poema, um agente de mudança. O movimento do poema, que traz mudanças em tonalidade e em modo de escrita, corresponderiam às mudanças imagéticas, sugerindo os estágios de transformação da voz poética, movendo-se de uma individualidade apolínea para uma unidade dionisíaca e daí para a afirmação dionisíaca-apolínea do mundo como devir que encerra o poema. A quarta seção do poema não seria, portanto, uma declaração da imortalidade da forma (como propuseram Stocking e Riddel) nem uma fuga da responsabilidade do poeta de representar Susana (como propôs

Nyquist), mas a perda da identidade individual de Susana para se tornar parte de uma onda (ou de movimentos ondulares) de beleza e desejo “em seu fluir infindo”.

Leggett (1990, p. 60) também expõe uma instigante leitura comparativa entre este poema e o posicionado imediatamente antes na ordenação de *Harmonium*, “Hymn from a Watermelon Pavilion”. Para ele, esses poemas, publicados com uma distância de sete anos entre si, foram posicionados lado a lado na obra exatamente para tornar mais claro a relação que eles traçam com o livro de Nietzsche. Enquanto este traria essa fusão dionisíaco-apolínea, naquele (no qual deve-se escolher entre dois sonhos – duas representações – a do dia e a da noite, e tem-se que o sonho do dia seria superior) expressa-se os fenômenos do mundo-sonho apolineamente, a partir da recriação de uma imagem. Já a voz de “Peter Quince” teria recebido o conhecimento dionisíaco daquilo que existe por trás dos fenômenos, oferecendo assim a experiência prototípica do poeta lírico.

É curioso observar que, se considerarmos essa leitura juntamente com a leitura proposta por Sidney Feshbach (1999) acerca de “Sunday Morning”, exposta no terceiro capítulo desta Tese, de que aquele poema estaria estruturalmente baseado na obra *Interpretations of Poetry and Religion* de George Santayana, escrito em 1900, os dois principais poemas que lançaram a fase madura de Stevens estariam embasados sobre obras histórico-filosóficas-artísticas de pensadores que Stevens claramente admirava.¹⁶⁹

Isto posto, dificilmente uma tradução bem sucedida poderia prescindir de recriar este poema sem a musicalidade ou mesmo as referências musicais nele presentes. Exemplos disso podem ser encontrados na primeira seção do poema. Trata-se da menos rimada de todo o poema, havendo uma rima principal e uma, ao nosso ver, secundária. A principal está no verso final da terceira e quinta estrofes, entre “Susanna” e “Hosanna”; a secundária está em “too” e “you”, na primeira e segunda estrofes, que optamos por desconsiderar¹⁷⁰. Além disso, temos relações sonoras mais gerais que permeiam o poema e também esta seção. A título de exemplo, temos: “these keys”; os /m/ e /k/ de “make music”, que ocorrem duas vezes; os /s/ de “so the selfsame sounds”; “room” e “you”; os /i/ de “green”, “evening” e “clear”, os /d/ de “red-eyed elders”, cujo /el/ retorna no fim do

¹⁶⁹ As relações entre Stevens e Santayana serão pontuadas no Comentário a “Sunday Morning”; quanto à relação entre Stevens e Nietzsche, basta observarmos dois poemas de 1918, incluídos posteriormente, na segunda edição de *Harmonium*, de 1931, com temas bastante relacionados ao filósofo alemão: “Negation” e o mais direto “The Surprises of the Superhuman”, que, não bastasse o título, traz a palavra “Übermenschlichkeit” em seu corpo.

¹⁷⁰ Paulo Henrique Britto, por exemplo, ignora todas as rimas da primeira parte do poema, considerando-as todas, parece-nos, secundárias à tradução desta seção (STEVENS, 2017, p. 61).

verso em “felt”; os /b/ de “basses of their beings throb” que desce um verso em “blood”, acompanhado pelo /θ/ de “thin”, já presente anteriormente em “throb”; e os pornográficos /p/ de “pulse pizzicati”. Em português, temos “tal qual” e “teclas”; “então, não som”, compensando a ausência da sequência tríplice de /s/ mencionada acima; “aquilo que eu sinto” e “aqui nessa sala” – de som parecido e ritmo idêntico; “verde” e “quente”; os intensos /k/ de “velhos olhos vermelhos” juntamente com os /ve/ destas palavras alcançando até “vê-la”, que encerra o verso; a assonância de “baixos”, “mágicos” e “ralo”; mantendo, por fim, os mesmos /p/ do verso final. Esse tipo de reconstrução das redes sonoras de Stevens perpassam todo o poema.

É preciso observar, também os aspectos métricos do poema. Em inglês, na primeira parte, temos tercetos em tetrâmetros (COOK, 2007, p. 74) que somam quase sempre oito sílabas poéticas (em dois casos temos versos de nove sílabas); já na tradução, dos quinze versos, temos sete octossílabos, quatro eneassílabos e quatro decassílabos. Essa diferença não acontece, por exemplo, na parte III, na qual os octossílabos do inglês, numa seção mais agitada, cantante e toda rimada, é recriada totalmente em octossílabos rimados e, cremos, igualmente cantantes. A seção dois traz versos “livres” com uma forte presença do jambo, numa entonação ascendente, presente também no poema em português. A parte final de Stevens traz seu decassílabo “liberto”, apresentado como decassílabo no primeiro verso, mas com pequenas variações rumo a um verso de nove sílabas; o mesmo ocorre em português, que teve por regra o decassílabo com pontuais incursões ao octo- e eneassílabo.

Retornando aos aspectos sonoros, a seção II, concisa, ascendente e rimante, preservou todas as rimas do poema em inglês. Vejamos as três primeiras estrofes desta seção, lado a lado (as rimas estão destacadas em cores):

In the green water, clear and warm,
Susanna lay.
She searched
The touch of springs,
And found
Concealed imaginings.
She sighed,
For so much melody.

Upon the bank, she stood
In the cool
Of spent emotions.
She felt, among the leaves,

No regato verde, claro e quente,
Jazia Susana.
Ela buscava
O toque das águas,
E encontrava
Imagens veladas.
Suspirava
Suas várias sonadas.

Na margem, fruía
O frio
De emoções puídas.
Sentia, entre a folhagem,

The dew
Of old devotions.

She walked upon the grass,
Still quavering.
The winds were like her maids,
On timid feet,
Fetchng her woven scarves,
Yet wavering.

O rocío
De tenções antigas.

Caminhava sobre a grama,
Inda trilhando.
Os ventos como aias –
Com pés tímidos –
Levavam-lhe seus lenços,
Mas vacilando

A quarta estrofe da parte II, que aponta para uma quebra com a intromissão forçosa da mão e sua representação no som desordenado de címbalos e “trompas em fúria” não é rimada exatamente para mostrar essa diferença entre a calma de Susana se banhando e a violência dos anciãos.

A terceira seção, conforme já mencionamos, foi recriada inteiramente rimada e com as mesmas oito sílabas do poema em inglês, e o resultado foi, parece-nos, igualmente cantante, como se performado pelos “servos bizantinos” que acudiram e deixaram a cena numa dança controlada e animada pelos sons dos “tambourines”, que, em português, tornaram-se outro instrumento musical, os “sinos”. Essa alteração nos leva para uma breve exposição de opções vocabulares. Os “selfsame sounds” da primeira estrofe do poema tornaram-se “enredo próprio”. Ainda que mais distante, a palavra “enredo” aponta para uma história (pessoal), mas pode ser vista também como uma referência musical implícita, pois pode ser relacionada ao “samba-enredo”, algo que sabemos inexistir no poema de Stevens, mas ajudaria a compor as relações musicais de “Peter Quince at the Clavier”. O “clavier” do título, mais genérico, foi inclusive trocado por outro instrumento, mais específico, o cravo, de modo a manter a aliteração em /k/ presente no inglês. “Anima música” para “make a music” (que faz perder-se a repetição de “make music” do verso anterior, também na primeira estrofe do poema) se prestou a manter tanto a aliteração em /m/ como aproximar a ideia com a leitura de que este poema teria origem na relação de Stevens com Kandinsky, que, conforme apontado na epígrafe, traz que “A alma é o piano com muitas cordas”; temos então em português que o “enredo próprio” do poeta também garante alma (do latim, *anima*) para a música. Ainda na primeira estrofe, temos a palavra “waked”, que significa “despertada”; em português, no entanto, foi traduzida como “avivada”, para trazer uma referência ao vocabulário de andamento de música clássica, de ritmo rápido e vivo, o *vivace*. Algo semelhante ocorreu na tradução de “strain”, no verso anterior. Eleanor Cook (2007, p. 74) aponta que essa palavra pode se relacionar tanto para a pressão dos olhares dos anciãos quanto para a

“musical strain”, que são uma série de frases musicais que, juntas, criam a melodia distinta de uma obra. Para trazer um lado musical à imagem, traduzimos “strain” por “cadência”. Já na segunda parte, temos a palavra “tenção” que traduz “devotions”. Ainda que essa palavra tenha realmente o significado de algo que é alvo de adoração, também carrega a acepção (em Portugal) de ser uma cantiga trovadoresca que encena uma disputa poética.

Retornando às rimas, agora na última seção, vale notar que elas foram novamente mantidas no poema em português: as quatro rimas seguidas em -ing da segunda estrofe (à época muito evitadas por serem consideradas muito simples e que foram propositalmente empregadas no início de *The Waste Land*, por T. S. Eliot, em 1922) foram traduzidas, mas sem empregar apenas o gerúndio em todas as ocorrências: “fugindo”, “infindo”, “tímido” e “redimido”. Stevens retorna na última estrofe às rimas em -ing, agora com a intrusão de substantivos: “strings” e “scraping”; em nossa recriação, no entanto, a rima foi alterada para uma tríade esdrúxula: “música”, “lúbricas” e “irônicas”. A rima final, entre as quase homófonas “plays” e “praise” foi traduzida por “favor” e “louvor”, com a intromissão, entre elas, de uma proparoxítone eventual, “memória” (uma proparoxítone terminada em ditongo crescente), que estabelece relações sonoras, ainda que fracas, com a tríade de rimas logo anterior. Já as quatro ocorrências de rimas em -al, em “portal”, “immortal”, “auroral” e “choral”, foram mantidas em sua literalidade.

Outra prioridade da tradução foi manter o vocabulário sexual presente no poema. Além dos pizzicatos pulsantes da primeira estrofe, temos os “toques das águas”, as “imagens veladas” da imaginação de Susana se banhando nua e seus suspiros musicais, que podem ser vistos como um ato masturbatório da própria Susana, complicando a teia de comparações e interrelações entre as personagens do poema; temos também a exposição dos anciãos perante Susana violentada implicitamente reencenada na “tocha ereta em seu fulgor” da terceira parte. Por fim, concordamos com a leitura de Eleanor Cook (2007, p. 75), que lê na “viol” da quarta parte uma referência à violação sofrida pela personagem. Diferentemente, portanto, da troca de “tambourines” por “sinos”, mantivemos a mesma “viola”, reforçando em português essa referência (opção facilitada pelo fato de que as próprias palavras em inglês são também de origem latina).

Seria injusto terminarmos esta Nota sem oferecer o devido reconhecimento pela tradução dos dois versos de abertura da última estrofe do poema a quem os inicialmente traduziu. Os versos que constam em nossa tradução foram ladroados da

tradução de Paulo Henriques Britto, que, ao nosso ver, conseguir resolvê-los com maior precisão e beleza. Se em Stevens temos

Susanna's music touched the bawdy strings
Of those white elders; but, escaping,
Left only Death's ironic scraping

, nossa proposta inicial de tradução era

Susana fez as cordas soarem torpes
Nos anciãos; deixando-lhes, por resto,
Só as raspas irônicas da Morte

, que escapa à tríade de rimas diretas empregadas por Stevens e visa retrabalhar, um tanto anagramaticamente, algumas letras de “Morte” em “torpes” e “resto”:

T O R P E S
R E S T O
M O R T E

A proposta de Britto (STEVENS, 2017, p. 67), por outro lado, é esta:

Susana fez vibrar, com sua música,
Dos alvos anciãos as cordas lúbricas;
Restou da Morte a ironia ríspida.

Assim, após entrarmos em contato com a tradução de Britto, resolvemos sorvê-la, degluti-la, numa poetofagia não incomum aos poetas concretos de Piratininga, e os versos resultaram conforme estão no poema final:

Susana fez vibrar, com sua música,
Dos alvos anciãos as cordas lúbricas;
Restou da Morte suas raspas irônicas.

Treze Maneiras de Olhar para um Melro

I

Em vinte montanhas nevadas,
Só o que se movia
Era o olho do melro.

II

Eu estava dividido em três,
Como os trevos
Entre os quais estão três melros.

III

O melro rodopiou nos ventos de outono.
Era uma pequena parte da pantomima.

IV

Um homem e uma mulher
São um.
Um homem e uma mulher e um melro
São um.

V

Não sei o que prefiro,
Se a beleza das inflexões
Ou a beleza das insinuações,
Se o assovio do melro
Ou o logo depois.

VI

Sincelos atulham a longa janela
Com vidro barbárico.
A sombra do melro
A cruzou, em vais-e-vens.
A aura
Traçou na sombra
Uma causa indecifrável.

VII

Ó homens magros de Haddam,
Porque imaginais aves doiradas?
Não vedes como o melro
Caminha por entre os pés
Das damas à vossa volta?

Thirteen Ways of Looking at a Blackbird

I

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

II

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

III

The blackbird whirled in the autumn winds.
It was a small part of the pantomime.

IV

A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.

V

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

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.

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?

VIII

Sei de acentos nobres
 E de ritmos lúcidos, inescapáveis;
 Mas sei, também,
 Que o melro está envolvido
 No que sei.

IX

Quando o melro voou além da vista,
 Demarcou a margem
 De um dentre muitos círculos.

X

Ao avistar os melros
 Voando à luz verde,
 Até pécoras da eufonia
 Gritariam estrídulas.

XI

Ele cruzou sobre Connecticut
 Em um coche de vidro.
 Certa vez, tomou-lhe um medo,
 Pois equivocou
 A sombra de sua carruagem
 Por um melro.

XII

O rio está se movendo.
 O melro deve estar voando.

XIII

Anoitecia a tarde inteira.
 Nevava
 E iria nevar.
 O melro pousado
 Nos galhos do cedro.

VIII

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

IX

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

X

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

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.

XII

The river is moving.
 The blackbird must be flying.

XIII

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

Nota

Publicado pela primeira vez em 1917, é considerado um dos mais importantes poemas de Wallace Stevens.¹⁷¹ Nesta Nota, partiremos do posicionamento do próprio poeta, expresso em carta (*Letters*, p. 251), de que “esse grupo de poemas não visa ser uma coleção de epigramas ou de ideias, mas de sensações”. Mais de uma vez já foi mencionado nesta Tese o modo lacônico e talvez pouco prestativo que Stevens “explica” seus poemas, e assim parece se estabelecer a crítica perante esse(s) poema(s) e essa “explicação” do autor: muito se explora acerca das ideias, filosofias e proposições que estariam sendo postas em jogo por Stevens¹⁷². E talvez seja esse mesmo o caso. Aqui, no entanto, tentaremos focar em nossa leitura inicial (o nosso “Eu pergunto ao passarinho”, como o fez Belchior na canção que facilmente poderia incluir esta ave negra ao lado do *Raven* de Poe, do próprio *Blackbird* de Paul McCartney e do *Assum Preto* de Luiz Gonzaga) e na tradução que a ela se sucedeu e que almejou cristalizá-la em português.

De início, gostaríamos de brevemente fugir a esse empenho e apontar duas posições contrastantes e que motivaram nosso emprego dos parênteses indicando potencial pluralização no parágrafo acima. De um lado, temos o posicionamento melhor retratado na leitura de Helen Vendler (1967, p. 75-7), que, ao vagar livremente pelas seções numeradas do poema e tratar o *blackbird* no singular (como apresentado no título do poema) vê nele uma unidade, uma concretude una; já B. J. Leggett (1992) foge do que ele gosta de chamar de “leitura formalista” e aposta na ideia de considerá-lo um conjunto de estilhaços aforísticos que, a partir desta forma, trabalhariam melhor e mais completamente a ideia de perspectivismo rumo ao qual “Of the Surface of Things” teria

¹⁷¹ Seu alcance, influência e importância podem ser demonstrados, por exemplo, num caráter não acadêmico, ao se averiguar a grande quantidade de resultados, em sites de buscas, quando se procura pela frase “Thirteen ways of” ou “Thirteen ways of looking” enquanto excluindo-se todas as ocorrências de “blackbird”.

¹⁷² Beverly Maeder (1999 e SERIO, 2007), por exemplo, faz uma leitura que vê no poema um desejo de criação de um novo campo linguístico para a exploração especulativa (1999), trabalhando os símbolos e linguagem empregados por Stevens; Robert Buttel salienta a característica cubista exposta já no título do poema, que incorpora a unidade e a estase à diversos pontos de vista possíveis de um objeto (ou sujeito) observado ao longo do tempo (1967); B. J. Leggett vê no emprego de aforismos uma aproximação com Nietzsche, defendendo que essa forma de se escrever é um modo de apontar para uma multiplicidade de sentidos sem desacreditar ou trivializar nenhuma representação em particular.

apenas apontado de maneira indireta, mas que aqui estaria melhor representado. Para o autor (1992, p. 171),

nem estilo nem convenção (tamanho de estrofes ou versos, ritmo, etc.) nem “tema” unem essas passagens em algo que se aproxime de um pensamento ou sentimento contínuo e coerente, embora inúmeras análises da *New Criticism* tenham operando sob o pressuposto de que um poema importante escrito por um poeta de grande porte deva ter uma coerência formal, levando a leituras que veem nessas estrofes um poema de estrutura mais tradicional.

Assim, a diferença que nos parece basal entre as duas leituras está na função mesmo do(s) *blackbird(s)*: o de Vendler se move quase que livremente entre as seções que compõem o todo, os de Leggett têm nas funções linguísticas que a ave assume algo em constante mudança – a única constante do poema, segundo ele – e o poema não nos permitiria aplicar diretamente o que foi visto ou compreendido em uma estrofe sobre a próxima. Eleanor Cook (2007, p. 75) escapa a essa dualidade mais intensa e vê em “Thirteen Ways” tanto uma “coleção de poemas”, conforme Stevens o pôs em carta, quanto poemas centralizados em “um ou mais” *blackbirds*, defendendo que o poema (como um todo) trabalha relações entre contrários: preto e branco, movimento e fixidez – um poema, em suma, centrado na “interação”, uno e múltiplo. Parece-nos difícil, como tenta defender Leggett, que o Stevens de *Harmonium* abra mão da “forma” – uma vez que se trata de um poeta que insistentemente trabalha seus poemas como a indissociabilidade entre forma e conteúdo – de modo a querer trabalhar “apenas” ideias, ideias sobre linguagem ou perspectivismo.

O poema é dividido nas treze partes titulares e cada seção/poema traz apenas uma estrofe curta, de versos majoritariamente curtos e, portanto (e pela relação prolífica que os artistas modernos tinham com a arte não-europeia), são bastante comparados ao haikai ou ao tanka, formas poéticas concisas de origem japonesa. Esse grupo de “sensações” – de imagens – propostas por Stevens tem em sua feitura diversos dos engenhos poéticos empregados ao longo de todo o *Harmonium*. A primeira estrofe, uma imagem precisa, traz a simplicidade lexical de, por exemplo, “Theory” e ao mesmo tempo joga com as sempre presentes relações sonoras, conjuntamente com um controle rítmico preciso: os /m/ tônicos de “Among” e “mountains” quase cercam cumes menores nos /n/ e nos mais próximos /t/ e /i/ de “twenty snowy”, que se repetirão em “-tains”. Em português, esse verso também manteve a ordem e imagem diretas, mas com /v/, /n/ e /t/

(ou /d/) apontando para essa forma geológica, que é mais precisamente reconstruída em português nos picos formados pelas tônicas dos anfibracos que formam o verso:

- / - - / - - / -
Em vinte montanhas nevadas,

, visando desenhar, assim, nessa representação, o caractere sino-japonês para “montanha”, ou seja, 山.

Ainda em questões rítmicas, é possível já ver uma diferenciação entre o título e essa primeira estrofe. Enquanto o título em inglês segue uma lógica trocaica incomum a Stevens, sua primeira estrofe retorna a seus mais comuns jambos, se alongando em dátilos:

- / - / - /
The only moving thing
- - / - - / -
Was the eye of the blackbird.

Em português, essa inversão está mais aparente na distinção entre os dátilos do título e os anapestos (um pé formado por uma sílaba tônica e duas átonas e um pé formado por duas sílabas átonas e uma sílaba tônica, respectivamente) do último verso da parte I:

/ - - / - - / - - / -
Treze Maneiras de Olhar para um Melro

e

- - / - - / -
Era o olho do melro.

As relações sonoras, presentes, como vimos, na primeira seção, são mais fortes e estruturais na segunda, e elas motivaram a alteração semântica mais notável de toda a tradução. Em inglês temos:

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

Aqui temos uma expressão idiomática, mas alterada: originalmente diz-se, quando se está em dúvida, indeciso e incapaz de tomar uma decisão, que se está “of two minds”: “to be of two minds”, algo como “estar dividido [entre X e Y]”, por exemplo. Assim o leu também Paulo Henriques Britto, quando traduziu este primeiro verso por “Eu estava entre três opções” (STEVENS, 2017, p. 69). O que parece se sobressair nessa segunda seção, no entanto, está no jogo de semelhanças e mudanças nas palavras que designam a quantidade anômala das “opções”, ou seja, “three [minds]”, a árvore (“tree”) e a asserção inequívoca da presença dos *blackbirds*, “there [are]”; ora move-se uma letra, o R, como entre “three” e “there”, ora retira-se o H, como em “tree”. Assim, para recriar essa seção, optamos pela centralização do elemento TRE, presente igualmente na designação numérica do primeiro verso: “Eu estava dividido em TRÊs”¹⁷³. Com isso, a tradução de “tree” teve de alterar o significado imediato da palavra, que seria “árvore”; manteve-se a ideia de flora, mas deslocou-se a imagem e a altura da planta em questão, e a árvore, na tradução, tornou-se vários “TREvos”. Não mais pousados no alto, mas prostrados ou caminhando sobre a relva, os melros agora caminham “enTRE” esses trevos, e a estrofe encontra-se traduzida como se segue:

Eu estava dividido em três,
Como os trevos
Entre os quais estão três melros.

Stevens também faz uso de paralelismo, como o fez noutros poemas, como “Anecdote of Men by the Thousand”, “Infanta Marina” ou “The Wind Shifts”, aqui, de forma tão direta quanto:

<p>A man and a woman Are one. A man and a woman and a blackbird Are one.</p>	<p>.....</p>	<p>Um homem e uma mulher São um. Um homem e uma mulher e um melro São um.</p>
--	--------------	---

Parece inescapável traduzir essa estrofe com e a partir do paralelismo de Stevens, mas essa seção nos traz outra característica do autor: a alusão, o eco que retrabalha outra obra ou autor(a). Neste caso, temos mais uma vez a referência bíblica, como já pudemos observar, por exemplo, em “Valley Candle”, “Of Heaven Considered

¹⁷³ Como é possível observar, esse elemento está também no poema em inglês (“ThREe”, “TREe”, “TheRE”), fazendo da tradução algo dum palimpsesto.

as a Tomb” ou “Peter Quince at the Calvier”. Trata-se de uma passagem do Antigo Testamento, Gênesis 2:24, conforme pode-se ler abaixo:

<i>King James Version</i>	<i>Versão Almeida Corrigida Fiel</i>
²⁴ Therefore shall a man leave his father and his mother, and shall cleave unto his wife: and they shall be one flesh.	²⁴ Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne.

Não se trata do único eco ou alusão deste poema. Eleanor Cook (2007, p. 76) convida os leitores e leitoras a comparar a seção VI com o poema “Frost at Midnight” de Coleridge e B. J. Leggett (1992) relaciona a seção IX e seus círculos com uma passagem da *Aurora* de Nietzsche, que aponta que (NIETZSCHE, 2004, p. 90):

Minha vista, seja forte ou fraca, enxerga apenas a uma certa distância, e neste espaço eu vivo e ajo, a linha deste horizonte é meu destino imediato, pequeno ou grande, a que não posso escapar. Assim, em torno a cada ser há um círculo concêntrico, que lhe é peculiar. (...) É de acordo com esses horizontes, nos quais, como em muros de prisão, nossos sentidos encerram cada um de nós...

Já Beverly Maeder (1999) associa essa mesma seção não com Nietzsche, mas com Ralph Waldo Emerson, que inicia seu ensaio *Circles: An Essay on Spiritual Growth* com “The eye is the first circle; The horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end.”¹⁷⁴ Por fim, temos a seção VII, que parece questionar por que os “homens magros de Haddam” partiriam rumo à Bizâncio de Yeats em busca de aves de ouro se os melros já estariam andando entre eles (os homens parecem, inclusive, ignorar as mulheres que ali também estão). Segue uma estrofe de Yeats acompanhada pela tradução de Augusto de Campos, nas quais sobressaem-se a ave, a cor dourada e a localidade iniciada com a letra H:

Byzantium - William Butler Yeats	Bizâncio – Augusto de Campos (trad.)
Miracle, bird or golden handiwork, More miracle than bird or handiwork, Planted on the starlit golden bough, Can like the cocks of Hades crow, Or, by the moon embittered, scorn aloud In glory of changeless metal	Milagre, artesanato de ouro ou ave, Mais milagre que artesanato ou ave, Plantado em ramo de ouro halo-estrelado, Canta alto, como os galos de Hades, Ou pela luz amargurado infama, Em metal esplendor,

¹⁷⁴ Uma tradução poderia ser: “O olho é o primeiro círculo; o horizonte que ele forma é o segundo; e em toda a natureza essa figura primeva é repetida infinitamente”.

Common bird or petal And all complexities of mire or blood.	Ave comum ou flor, Complexidades naturais de sangue e lama.
--	--

Essa seção VII foi traduzida com uma linguagem diferente das outras, mais antiga/elevada, com o uso do “vós” nas conjugações verbais e com o emprego de grafias antiquadas. Isso se deu quase exclusivamente por causa do primeiro verso: “O thin men of Haddam”. Esse “O” inicial já poderia indicar uma linguagem mais elevada, um chamamento poético antigo, mas, conjuntamente com a localização da ação em “Haddam”, teríamos aqui uma dicção bíblica. Acontece que Haddam não é uma cidade do Oriente Próximo/Médio ou dos tempos de Isaías ou Jesus, mas é uma cidade localizada em Connecticut, nos Estados Unidos, cidadezinha que ainda hoje não ultrapassa a marca de dez mil habitantes. Temos Stevens empregando – desta vez para designar uma localização – um de seus artifícios preferidos, que confessou em carta e já mencionado nesta tese, de que o poeta gosta que as palavras “soem errado”. Dissemos que a opção pelo registro elevado em português se deu “quase exclusivamente” por causa do primeiro verso pois há outra passagem que poderia reforçar tal ideia. Trata-se do início do terceiro verso, “Do you not see how the blackbird”, em que Stevens não emprega o mais usual “don’t you see”, mas o também mais antiquado “do you not”. Essa característica, no entanto, se empregada solitariamente, talvez não rendesse à estrofe tal aura arcaica ou elevada. Em português, além do uso da conjugação verbal em “vós”, da manutenção do chamamento inicial (“Ó”) e da cidade de denominação um tanto bíblica, empregamos uma variação – hoje antiquada – para a tradução da palavra “golden”: ao invés de “douradas”, optou-se por “doiradas”. Vale observar que Paulo Henriques Britto trouxe uma leitura semelhante e a expôs em comentário, empregando em sua tradução um linguajar igualmente antiquado/elevado para essa estrofe (STEVENS, 2017, p. 71 e p. 295-6).

Este poema também foi o responsável por nos fazer perceber que Stevens parece também considerar, em sua poética, a fisicalidade das palavras, as letras em si, em sua materialidade. Algo semelhante ao que o poeta fez, por exemplo, em “Stars at Tallapoosa” ou nos jogos anagramáticos de “To the One of Fictive Music” ou de “Architecture” encontra-se também no uso de diversas letras de tipografia alongada ou de tipografia que se afunila (I, l, f, ll, d, th, w) para desenhar na própria página os sincelos que estão dependurados na parte superior da janela retratada na seção VI; aqui, mais que nos outros exemplos, a fisicalidade das letras ajuda a trabalhar a própria imagem. Desta

estrofe, ressaltamos também a manutenção da palavra “barbaric” em “barbárico”, que traz o elemento “brrr”, uma onomatopeia para o frio, que, como observamos no primeiro Capítulo desta Tese, é dicionarizada pelo *Oxford English Dictionary*.

As poucas rimas desse poema foram recriadas em português. Estão nos versos da seção XII, entre “movendo” e “voando”, que traduzem diretamente “moving” e “flying”, rimas em gerúndio também presentes em “Peter Quince at the Clavier”, e na seção V, entre “inflections” e “innuendoes”, que foram traduzidos por “inflexões” e “insinuações” (levando a uma quase rima com “depois” no último verso dessa parte). Há de se notar que a seção V também está baseada num inteligente emprego de paralelismo, no qual as “inflexões” parecem estar para o assovio do melro assim como as “insinuações” estão para o “logo depois”, seção que para Helen Vendler (1969, p. 75) parece resumir o poema como um todo, formado ele próprio por melodias (o assovio) e pelas insinuações do que é deixado de fora da imagem direta (o silêncio após o assovio). Curiosamente, a voz desta seção está, ela sim, “of two minds” ao apontar não saber o que preferir em seu primeiro verso (“I do not know which to prefer” e “Não sei o que prefiro”).

Temos, ademais, neste poema recheado de preposições, um emprego proposicional de uso incomum, como aquele já visto no poema que abre a coleção: “Earthy Anecdote”. Lá, como observou Cook (2007, p. 31), Stevens escreveu que os “bucks went clattering / *Over* Oklahoma” (grifos nossos), e essa preposição traria uma distorção que distanciaria o poema de uma narrativa realista. Aqui, na seção XI, novamente Stevens emprega uma preposição um tanto deslocada. Temos, no primeiro verso dessa estrofe, “He rode over Connecticut”, enquanto o mais comum seria empregar as preposições “through” ou “across” (COOK, 2007, p. 77). Esse estranhamento foi transposto ao português, mas numa revisão posterior. Enquanto anteriormente lia-se o mais comum “Ele cruzou Connecticut” – mudando para uma aliteração em /k/ o que era uma assonância entre “rode” e “over” – alteramos essa solução, adicionamos uma preposição e o verso resultou em “Ele cruzou sobre Connecticut”. Num poema de mudanças de pontos de vista, essa preposição pode levar quem lê o poema a crer que o “ele” que inicia a estrofe pode ser o próprio melro, não uma terceira personagem; ao continuar com a leitura, no entanto, percebe-se o equívoco e ressalta-se o uso incomum da preposição, adicionando camadas à leitura.

Por fim, temos o jogo de tempos verbais presente na seção final. A presença de “it was snowing” no segundo verso, empregando o verbo “snowing”, faz

parecer com que o poeta esteja estabelecendo um paralelismo entre esse verbo e o substantivo “evening”, no primeiro verso, fazendo deste substantivo um verbo em potencial (por ser terminado em -ing). Algo semelhante pode ser lido no penúltimo verso de “The Snow Man” (“And, nothing himself, beholds”), no qual “nothing” parece querer ser lido como um verbo no gerúndio, e a voz estaria “tornando-se um nada”. Em português, a solução resultou diferente e criou-se um breve jogo de tempos verbais. Temos, de um lado, o pretérito imperfeito de “anoitecia” e “nevava” e, de outro, o futuro do pretérito de “iria nevar”. Entre eles, entre essa movimentação temporal, temos a imobilidade incrustada no particípio da ação do melro, que não “pousou” (que seria outra possibilidade viável para “The blackbird sat”), mas “[estava] pousado” nos galhos do cedro, uma forma que imediatamente parece menos imponente, menos urgente que o corvo de Poe pousado sobre o pálido busto de Palas, mas cuja perenidade imóvel remete, por contraste, à própria passagem do tempo, à efemeridade do tempo e ao nosso “desespero perante a morte”, como definiu Helen Vendler (1969, p. 77) essa estrofe derradeira.

Anexo à Nota de “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”

Conforme indicado na Nota ao poema “The Cuban Doctor”, segue o poema “Thirteen Ways of Looking at Blackbird” da poeta jamaicana radicada no Canadá Olive Senior, que retrabalha o poema de Stevens e problematiza, a partir disso, o insidioso racismo do poeta estadunidense.

Thirteen Ways of Looking at Blackbird

I

The ship
trips
into sight of island. Blackbird
is all eyes. Vows nothing but sunlight
will ever hold him now.

II

Survivor of the crossing, Blackbird
the lucky one in three, moves
his eyes and weary
limbs. Finds his wings clipped.
Palm trees gaze and swoon.

III

Swept like the leaves on autumn wind,
Blackbird is bought and sold and bought
again, whirled into waving fields
of sugar cane.

IV

Blackbird no longer knows
if he is man or woman or bird or simply is.
Or if among the sugar cane he is
sprouting.

V

Blackbird’s voice has turned rusty.
The voice of the field mice
is thin and squeaky.
I do not know which to prefer.

VI

Blackbird traces in the shadow not cast
the indecipherable past.

VII

Blackbird finds thrilling
 the drum beats drilling
 the feet of
 men of women into
 utterance.

VIII

To Blackbird rhythm
 is inescapable
 Fired to heights alchemical
 the immortal bird consumed

Charlie Parker

wired.

IX

Blackbird once again
 Attempts flight. Crashes into
 the circle's contracting edge.

X

Even the sight of the whip makes
 Blackbird cry out sharply.
 No euphony.

XI

Pierced by fear, Massa and all his generation
 mistake Blackbird for the long shadow.

XII

Blackbird strips to reduce gravity's pull
 readying for flight again. Fate hauls him in
 to another impetus.

XIII

In the dark
 out of the sun
 Blackbird sits
 among shavings
 from cedar coffins.

Rebuscado Nômade

Assim como o vasto orvalho da Flórida
 Faz surgir
 A palmeira de folhas largas
 E vinha verde em fúria de vida,

Assim como o vasto orvalho da Flórida
 Faz surgir cântico e cântico
 Daquele que contempla,
 Contemplando estas beiras verdes
 E beiras louras de beiras verdes,

E benditas manhãs,
 Fomento ao olho do jovem jacaré,
 E cores corisco
 Assim, em mim, vêm desferir-se
 Formas, fogos e os flocos de fogos.

Nomad Exquisite

As the immense dew of Florida
 Brings forth
 The big-finned palm
 And green vine angering for life,

As the immense dew of Florida
 Brings forth hymn and hymn
 From the beholder,
 Beholding all these green sides
 And gold sides of green sides,

And blessed mornings,
 Meet for the eye of the young alligator,
 And lightning colors
 So, in me, come flinging
 Forms, flames, and the flakes of flames.

Nota

Um poema de potências. Flórida retorna às páginas de *Harmonium*, mas, em sua derradeira aparição, não mais como substituto do corpo feminino, e é a vegetação e vida exuberante dessa cena tropical que age como pujança e vida para a imaginação/produção artística, e a musa floridense provém um orvalho que nutre e faz vicejar a natureza, os cânticos do contemplador que lá está e também a voz do poeta, que é tomado por “Forms, flames, and the flakes of flames”, como se num quadro de Gauguin ou Matisse. Seu título traz algumas considerações. Primeiro, essa configuração vocabular curiosa, que soa mais como uma coleção de sons do que duas palavras que visam um significado ou imagem diretas. Mas esse véu sonoro traz, claro, ideias. Eleanor Cook (2007, p. 77) o define como uma persona de Stevens que vaga (“nômade”) e empreende buscas (“quests”): em “exquisite”, assim, estão em jogo tanto seu significado mais comum de “primoroso”, “requintado”, “sofisticado”, ou mesmo de “dandy”, quanto seu sentido etimológico (algo como “cuidadosamente selecionado”; *ex-*, “fora”, *quaerere*, “buscar”). Temos dois elementos, portanto, móveis, um que vaga e um que busca. Ao mesmo tempo, há uma aparente inversão da adjetivação (costumeiramente, em inglês, tende-se a posicionar o adjetivo antes do substantivo, ao contrário do português). Isso causa um estranhamento e somos levados a perceber que qualquer uma das palavras pode ser o substantivo e qualquer uma delas pode ser o adjetivo. Pode se tratar de um nômade requintado ou de uma pessoa requintada, um *dandy* (caracterização que já fora atribuída a Stevens), que é nômade¹⁷⁵. Com isso em mente, traduzimos o título por “Rebuscado Nômade”. Ainda que não tão sonoro quanto o título em inglês, ele traz a possibilidade de ambas as palavras serem substantivo ou adjetivo além de carregar o significado tanto comum quanto o etimológico de “exquisite”: “rebuscado” traz em si a “busca”, a “quest”.

A única frase que compõe todo o poema alcança, na combinação de suas três estrofes, catorze versos; além disso, temos, nos dois últimos versos, uma mudança de ponto de vista: enquanto os “As” que abrem as duas primeiras estrofes do poema em inglês estabelecem uma longa símile de referenciais outros, o “So” do penúltimo verso inicia uma seção em primeira pessoa, como pode ser visto em “in me”. Essas características poderiam nos autorizar a interpretar este poema como um soneto um tanto

¹⁷⁵ Como Stevens costumava passar suas férias na Flórida, Ronald Sukenick (1967, p. 222) sugere que possa se tratar de um “turista”, ou seja, o próprio Stevens.

desconstruído, dado que as estrofes não estão em sua configuração usual e não há uma métrica fixa que permeia todo o poema. Ainda assim, tínhamos já certas quebras na forma soneto com, por exemplo, Gerard Manley Hopkins, forma esta que será cada vez mais reformulada, como nos *Sonnets* de Ted Berrigan.

Essa diferenciação entre os “As” e o “So” que inicia o dístico final está construída de uma maneira diferente no poema em português que em Stevens: as duas primeiras ocorrências – os “As” – foram traduzidos pela conjunção comparativa “Assim como”; já o “So” foi traduzido pelo advérbio “Assim”. Deste modo, essas passagens foram aproximadas – relacionadas – em termos lexicais (as três levam o “assim”), mas a ausência do elemento “como” veio a as diferenciar gramatical e estruturalmente no poema.

A partir disso, sobressai-se neste poema, em termos sonoros, os /h/ de “hymn and hymn” (palavra que já apareceu antes no livro em dupla aliterativa, em “hankering for hymns” de “A High-Toned Old Christian Woman”), presentes também nos dois versos seguintes, noutra repetição vocabular: “beholder” e “Beholding”. Em português, esse processo aliterativo foi feito em /k/ (assim como no poema da altiva senhora cristã): “cânticos e cânticos”, “contempla” e “contemplando”. A estrofe segue investindo em repetições e os dois versos seguintes trazem três vezes a palavra “sides”, duas a palavra “green” e a não repetida “gold”. É curioso notar como essa estrofe está inteira baseada na ideia de repetições: além das já mencionadas, seu primeiro verso é uma repetição do verso que inicia o poema. Essas repetições, salvo a repetição dos /g/ entre “gold” e “green”, foram mantidas em português:

Contemplando estas beiras verdes
E beiras louras de beiras verdes,

A cor “gold” foi traduzida pela menos comum “louras” para manter uma regularidade rítmica, evitando o trissílabo “douradas” e desejando manter a relação direta entre substantivo e adjetivo, sem a inserção de uma preposição, como seria o caso de “de ouro” (que, ademais, poderia introduzir uma sonoridade – /dʒ/ – que nos pareceu exógena a esses versos claros e límpidos).

Outra questão vocabular que parece se sobressair está na palavra “meet”, que abre é décimo primeiro verso. Palavra que normalmente tem outras acepções bem mais comuns, parece ter sido empregada aqui com seu significado mais raro de

“apropriado”, “adequado”. Contudo, tentamos manter uma outra relação desta palavra com o jacaré que encerra o verso (“young aligator”, traduzido por “jovem jacaré”). A palavra “meet” é homófona de “meat”, ou seja, “carne”, sendo exatamente a base alimentícia do animal em questão. Para tentar recriar essa ideia, essa relação, optamos pela palavra “fomento”, que traz em si a palavra “fome”, estabelecendo uma associação que remete ao alimentar-se, mas de maneira indireta, e que, por ter o significado de “apoio”, “ajuda” ou “estímulo”, é algo positivo, favorável, “apropriado”. Essa alteração vocabular que fez com que não se empregasse, no poema em português, uma palavra rara, como é o caso de “meet” nessa acepção.

Temos, ademais, no verso final outro exemplo de um verso no qual todas as palavras (principais) de sua composição se iniciam com uma mesma letra. Aqui, sobressaem-se os /f/ de “Forms, flames, and the flakes of flames”, traduzidos pelos mesmos /f/ de “Formas, fogos e os flocos de fogos”. Aventou-se a possibilidade de se privilegiar não apenas os /f/, mas os /fl/ presentes em três das quatro palavras principais, e que retomam os mesmos sons que iniciam “Flórida”, e traduzir o verso por “Formas, flamas e os flocos de flamas”. Pareceu-nos, no entanto, que tal opção causaria uma contorção sobre um verso que em inglês se mostra claro e direto, mesmo considerando o uso raro de “meet”, conforme observado, presente poucos versos acima.

Aproveitando-nos das repetições presentes em todo o poema (que não estão restritas à estrofe mediana, vide o “green” da primeira estrofe e as “flames” do verso final), inserimos mais uma, não vocabular, mas sonora. Trata-se do antepenúltimo verso no qual, se em inglês temos “lightning colors”, em português optamos por empregar uma palavra mais atípica para traduzir a comum “lightning” (que, literalmente significa “raio” ou “relâmpago”) e o verso resultou em “E cores corisco”.

Por fim, vale a pena pincelar duas breves relações deste poema com alguns outros do *Harmonium* de Stevens. O primeiro são as funções que o orvalho assume em seus poemas, entre o vital e o efêmero, desde a imagem do orvalho vicejante deste poema até aquele que está sobre os pés dos homens dançantes da sétima parte de “Sunday Morning”; ou melhor, talvez valesse a pena trilhar essa relação, entre a pujança a efemeridade em Stevens (ver, por exemplo, o poema “The Idea of Order at Key West”, presente em livro posterior). Lembremos que o “imenso orvalho” é empregado num símile que, quando atuante perante o eu-lírico do poema, é algo que faz desferir (“flinging”) coisas também efêmeras, como os “flocos de fogo”. A segunda breve relação pode ser estabelecida entre este poema e outro hino do livro, mais precisamente o “Hymn

from a Watermelon Pavilion”. Lá temos também cores vibrantes, animais, plantas, a prevalência do dia e do solar; e este, posicionado apenas três poema depois daquele, parece fazer cumprir o pedido de “cry hail” que encerrou aquele hino apolíneo.

Chá

Quando a orelha de elefante no parque
Franzia sob o frio,
E as folhas sobre as vias
Corriam como ratos,
A luz de sua vela pousou
Sobre almofadas radiantes,
De sombras-mar e sombras-céu
Como guarda-sóis em Java.

Tea

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

Nota

Some objects are less susceptible to metaphor than others. The whole world is less susceptible to metaphor than a tea-cup is.

Wallace Stevens

Stevens fez questão, quando da ocasião da reedição de *Harmonium*, que viria a ser publicada em 1931, de encerrar seu livro do mesmo modo que o fez em sua edição original. Desta forma, pediu ao seu editor, Alfred A. Knopf, para incluir os novos poemas após “Nomad Exquisite”, adicionando que “após esse material novo o livro deve terminar com os dois poemas da edição original, intitulados A Tea, (...) e To the Roaring Wind” (*Letters*, p. 260). De modo semelhante, Stevens escolheu-os como o últimos poemas de *Harmonium* a constar na seleção de seus poemas feita pela editora Faber & Faber, em 1953.

Um poema de versos livres e seus oito versos são compostos, como acontece com outros poemas, por apenas uma frase. Apesar da clara insistência de Stevens em escolher especificamente esse poema para os finais de *Harmonium* e de sua coleção de poemas posterior, ele é pouco abordado pela crítica. Dentre os nomes mais robustos que tratam da obra de Stevens, apenas Eleanor Cook e Robert Buttel chegam a mencioná-lo. Para Buttel (1967, p. 29-30), trata-se de um poema leve e sagaz, um excelente exercício de compressão, concentração e precisão – Robert Rehder (SERIO, 2007, p. 27) o nomeia entre os poemas que tratam de “momentos de grande percepção” – e sugere que o poema estaria explicitando uma defesa de um mundo civilizado, interno, em oposição ao frio da área exterior. Por fim, considera que já em 1915, data de composição de “Tea”, Stevens já estaria demonstrando sua maestria de todos os recursos poéticos que lhe eram importantes, como domínio da poesia anglófona e francófona do século XIX, imagismo, impressionismo e simbolismo.

Já Cook (1988, p. 112), provavelmente ciente da ausência desse poema nas grandes leituras críticas, aponta que se trata de um poema que pareceria ser leve e de menor grandeza – apenas um exercício imagista de caráter oriental –, mas não seria tão simples assim. Para ela, a “elephant’s-ear” seria do gênero *caladium*, uma planta não nativa das zonas temperadas do Norte e que seria, como os chás, cultivada por suas folhas, mas não para consumo, mas como ornamento. Cook indaga se, levando-se em

consideração os usos da imagem de folhas caídas por Stevens em 1915 e 1916, Stevens não estaria escrevendo um poema a partir do mesmo topos para encerrar o livro, um tipo de *envoi*. O poema apresentaria uma variação estadunidense de uma cerimônia de chá, em que cada detalhe da cena é saboreado. Após percorrer o poema verso a verso, a autora chama atenção para o leve jogo de palavras entre as “shades” e os “umbrellas” do verso final e para o fato de que o poema formaria um círculo, uma vez que *caladium* é uma palavra de origem malaia, ou seja, de Java.

Mais tarde, em seu *Reader's Guide to Wallace Stevens*, de 2007, Eleanor Cook aponta que a “elephant's-ear” pode ser também a planta do gênero *colocasia*, que julgamos ser mais provável. Não só é uma planta que tem origem também no Pacífico Sul (e o *caladium* é originário da América do Sul e Central), como a *colocasia* é conhecida também por “elephant's-ear” e tem espécies cujo nome comum é “Tea Party”, de folhas escuras, pretas e avermelhadas.

No livro de 1923, o poema aparece após “Nomad Exquisite”, que também trabalha a relação entre o ambiente e a imaginação, mas é uma explosão mais iridescente de cores e formas. Outra relação também pode ser estabelecida com outro poema de *Harmonium* que leva a palavra “Tea” em seu título, “Tea at the Palaz of Hoon”. Aqui, no entanto, a ideia parece ser menos focada no solipsismo de Hoon, e a imaginação não necessitaria dos esplendores solitários de palácios internos, mas se mostra suficiente mesmo em tempos inverniais, para uma confortável e aconchegante saleta, possivelmente até para uma congregação amistosa para o chá. É importante considerar, além disso, o forte vínculo que os dois poemas finais estabelecem com os dois principais poemas da abertura; mais especificamente, aqui, como há diálogos importantes entre “Tea” e “Domination of Black”, notadamente de oposição. Como apontado por Cook e já abordado no primeiro Capítulo da presente Tese, os poemas de abertura do livro trabalham como que para deslocar, incomodar leitores e leitoras, e “Domination of Black” é um excelente exemplo disso. A voz do poema, ao lado do fogo, é tomada por um redemoinho tétrico de folhas caídas, o peso da memória a atormenta, o medo é invocado em cada giro das folhas, em cada grito dos pavões e a presença ameaçadora e árdua da cicuta, as “hemlocks”, é onipresente. Ora, em “Tea”, temos as “elephant's-ear”, também plantas venenosas (tanto no caso do *caladium* quanto da *colocasia*), mas elas perderam seu poder de ameaça, estão lá fora, minguadas sob o peso do frio, as folhas caídas não rodopiam num vórtex, mas correm distantes pelas vias como ratos (que não ameaçam como os pavões), externas; enquanto isso, a voz está no ambiente interno, protegida do

frio, o fogo não mais dá cor e vivacidade às ameaças rodopiantes da lembrança, mas ilumina almofadas brilhantes, cria pequenas sombras que remetem a Java. Aqui não há deslocamento, não há incômodo, pelo contrário. Quem está deslocada é a planta do primeiro verso, tropical e aqui sofrendo as intempéries de um frio ao qual não está acostumada; as folhas caídas não revolvem entorno da voz, mas correm sob o vento lá fora, sem qualquer risco. O que se está oferecendo é o oposto, aconchego, acalento, uma xícara de chá.

Em português, a própria *colocasia* também é conhecida como “orelha de elefante”, o que ajuda na precisão da imagem e função da planta. De resto, almejou-se concisão na construção dos versos, que variaram de seis a oito sílabas poéticas, com exceção do primeiro verso que, como no inglês, é mais comprido: as nove sílabas do inglês, com suas quatro tônicas, tornaram-se dez sílabas, com um padrão de acentuação incomum (3, 7, 10). Como costumamos também fazer em todo o processo de tradução, as relações sonoras foram de grande importância para o almejado resultado tradutório, como o “FRanzia sob o FRio” para “shivelled in the park” ou “coRRiam como Ratos” para “Ran like Rats”. Por fim, optou-se por “guarda-sóis” para traduzir as “umbrellas” de Java, ciente de que se trata, de modo mais costumeiro, de “guarda-chuva”. No entanto, as imagens do penúltimo verso e suas “sombras-mar e sombras-céu” parecem evocar mais um clima ensolarado, o que também criaria um contraste com o vento e o frio do ambiente externo do poema.

Ao Vento Uivante

Que sílaba estás buscando,
Vocalissimus,
Nas distâncias do sono?
Confessa-a.

To the Roaring Wind

What syllable are you seeking,
Vocalissimus,
In the distances of sleep?
Speak it.

Nota

*Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em
desprezo.*

Carlos Drummond de Andrade

Para encerrar o livro (as duas edições, tanto a original de 1923 quanto a de 1931), Stevens nos apresenta um poema que talvez pareça caber mais em uma abertura do que em um final: uma invocação, um chamamento a uma musa superlativa (mas no masculino), uma abertura, fechando a obra como o cinema viria a fazer quando a intenção – ao final de um filme – é abrir possibilidades e não apresentar um ponto final, ou seja, um “fade to white” (em outros termos, é curioso notar como a palavra que cria, o verbo, ou Verbo pagão, encerra o livro e não o abre, como o faz no Livro de João, por exemplo). Isso de imediato já contrasta com o poema que inicia o livro, “Earthy Anecdote”, um poema de deslocamento que bastante literalmente termina com o “firecat” fechando seus olhos e dormindo (a palavra final do primeiro poema é “slept”, recuperada em “To the Roaring Wind” na forma do substantivo “sleep”).

Se ao longo do livro temos a presença de sonoridades de uma natureza indômita, como em “Earthy Anecdote”, “Bantams in Pine-Woods”, “Depression Before Spring” ou mesmo “Nomad Exquisite”, em uma demonstração pelo poeta da declaração de Paul Valéry de que o mundo sonoro em que vivemos é, em geral, um todo incoerente e no qual encontramos alguns sons que sugeririam uma possível ordem maior, temos também, por vezes, como nos dois poemas finais e, notadamente, neste, sons naturais que tratam o ouvinte com gentileza e doçura, que permitem que seus leitores e leitoras possam discernir o que o mesmo Valéry chamou de um som mais “inteligível” (GOLDFARB, 2009, p. 121).

Uma palavra que se destaca nos quatro versos do curto poema é “Vocalissimus”, tanto por seu emprego em latim quanto por ter sido empregada solitária no segundo verso, e, apesar disso, fazer com que o verso conte cinco sílabas. Para Eleanor Cook (1988, p. 113), o que está em jogo, além de questões de som e interesses visuais –

ou, como disse o próprio Stevens, “Cito (...) em latim pela sonoridade e visualidade” (*Letters*, p. 133) – seria uma questão de tradução. Não a tradução de latim para o inglês, mas a tradução dos sons do vento para sílabas humanas, todas as traduções de ventos e espíritos (e uma das acepções da latina *spiritus* é exatamente sopro ou vento) que ouvimos em diversos livros, folhas e harmonias. Cook indica também a comparação deste poema com um escrito por Robert Frost, em 1913, intitulado “To the Thawing Wind” (2007, p. 86).

Claro que é possível também ver ressoar o próprio título latino do livro – *Harmonium* – nessa invocação, doando ao texto o mesmo tipo de ar antigo, ou mesmo em busca de algo “atemporal”, que a busca pela harmonia representaria. Ao mesmo tempo, instar ao vento que fale no imperativo com “Speak it” (e o uso do forte anglo-saxão do verso final traz até mais contraste ao superlativo latino de “Vocalissimus”) de certo modo determina um enfoque na superioridade daquilo que, segundo Ezra Pound, pertence ao *domínio da manifestação verbal*. Augusto de Campos, brevemente comentando o poema, chama “Vocalissimus” de um inesperado “relâmpago sonoro” que “atravessa a textura caco-saxônica do poema, por entre as diluídas reverberações latinas de ‘syllable’ e ‘distances’” (CAMPOS, Augusto de, 1997). Campos apresenta sua “intradução” deste poema indicando que visou “recriar, com liberdade icônica e formal e olhos de hoje – ‘olhar digital’, se assim posso dizer – a fulgurante epifania stevensiana”. Ei-la, sob o título de “Ao vento ululante” (CAMPOS, Augusto de, 2006):

Que sílaba procuras
vocalissimus
nas lonjuras do sono
soletra-
a.

Como é possível observar, de início, Augusto emprega letras minúsculas para iniciar seus versos, salvo o primeiro, e mantém todo o soar sibilantes dos /s/, e compõe em bela tecitura sonora a aliteração ao longo dos versos. Há opções quase inescapáveis, como o jogo “síla” e “lissi” de “Vocalissimus”, mas temos a presença de outros engenhos: ainda que se perca alguma relação rímica entre o primeiro e terceiro versos, o poeta a recupera em uma rima completa interna, em que os sons finais de “procuras” ressoam novamente em “lonjuras”, valorizando também o /l/, além dos /s/, ao longo dos versos: “síLaba”, “vocaLissimus”, “Lonjuras” e “soLetra”. Ao fim, temos a

maior influência do fazer poético de Augusto nessa “intradução”: a adição de um quinto verso, composto – em certa oposição ao longuíssimo “Vocalissimus” – apenas pela letra “a”. Isso carrega diversas implicações. Primeiro temos, se posicionarmos esse poema em seu lugar no livro, a primeira letra do alfabeto, solitária, fechando a obra: assim como Stevens traz abertura com esse pequenino poema, Augusto de Campos encerra-o com a letra que abre o alfabeto. Congruentemente, podemos considerar que Augusto posicionou um *alfa* no exato *ômega* do poema (e potencialmente do livro). A opção por “soletra” para “speak it” também se mostra frutífera, pois, apesar de não ser uma tradução mais colada ao aspecto semântico do poema em inglês, ela pode ser lida não apenas como o verbo “soletrar” – quebrando ainda mais a estrutura formativa das palavras que o “sílaba” inicial –, mas também como “só letra”, antecipando a apresentação do “a” solitário no verso adicionado final e apontando, num processo radical de quebra, de lise de palavras e sílabas, o elemento originário e formativo de palavras e, por extensão, de poemas: a letra. É como se o poeta apresentasse aos leitores e leitoras o elemento mais primordial de toda escrita, assim como pintores impressionistas o fazem com a pincelada aparente.

A tradução apresentada aqui seguiu outro rumo e ateu-se aos quatro versos de Stevens. O foco nas relações sonoras se deu no intenso uso de /s/, que só não está presente nas palavras “que” e “do”. Mantiveram-se, além disso, as letras maiúsculas no início de todos os versos, algo constante em toda a poética de Stevens (algo que, além do mais, mantém certa reverência e garante certo uso prosopopáico ao vocativo do segundo verso). Tentou-se também, de certa forma, manter alguma relação sonora na rima vocálica “seeking” e “sleep”. Temos em ambas as palavras o som /i/, mas “seeking” traz toda uma sílaba a mais em seu final em comparação a “sleep”. Em português, optou-se por uma relação também fraca, mas de certo modo presente, em “buscaNDO” e “sONO”. Temos, também, a opção pela palavra “confessa” para encerrar o poema. Além de buscar algo que mantivesse o uso de /s/, como “speak it” o faz, buscou-se uma palavra que mantivesse uma relação mais próxima com as do poema em inglês. Isso se deu a partir da etimologia da palavra, uma vez que “confessa” tem origem na junção do prefixo “con”, ou seja, junto, e “fateri”, admitir, ou “fari”, falar, na raiz protoindo-europeia *bha- (2), falar, contar, dizer.

Por fim, assim como, parece-nos, “Tea” estabelece uma relação com “Domination of Black”, vemos movimento semelhante ocorrendo entre “The Snow Man” e “To the Roaring Wind”. Os dois poemas são compostos apenas por uma frase e em ambos o vento tem um papel preponderante, mas apresenta funções diferentes,

antagônicas até. Em “The Snow Man” temos a “misery in the sound of the wind” que sopra sempre no mesmo lugar (“in the same bare place”) e revela, ao fim, uma total ausência, inclusive a ausência da própria ausência: o “listener” é nada e ele observa o nada que não está lá e o nada que *está/é* lá. Em contrapartida, a voz de “To the Roaring Wind” é uma forma superlativa – no caso vocativo singular masculino, como aponta Cook (2007, p. 86) –, “Vocalissimus”, algo que excede, que ao mesmo tempo fala e engendra fala; algo que ativamente busca, que permite sono e vigília (em oposição à crua exclusividade da vigília de “The Snow Man”); lá temos um “listener”, aqui, alguém que fala, conforme demonstra o imperativo do verso final; aqui não há “bare place”, mas espaços plenos de potência, um convite à fala. Há a proposta de um resgate das palavras e das sílabas do lugar onde se refugiaram – na noite, no sono – para que não se tornem “misery”, ou como indica a epígrafe à esta Nota, “desprezo”.

Capítulo 3 - *Of long, capricious fugues and chorals*

I became interested in doing a poem, which, like most long poems, is merely a collection of short ones, and they went on and on.

Wallace Stevens

But the French say long poems are only written by people who cannot write short ones. I think they are right.

Wallace Stevens

Por fim, conforme já exposto, teremos neste terceiro capítulo os poemas longos de *Harmonium*. Eles, no entanto, não estão ordenados conforme aparecem no livro, mas foram posicionados aqui na ordem em que foram traduzidos. Por coincidência, essa foi a mesma ordem em que foram escritos por Stevens: o poema meditativo acerca da mortalidade e da vida, “Sunday Morning”, em 1915; depois, a reflexão do envelhecimento e do amor, “Le Monocle de Mon Oncle”, escrito em 1918; e por fim, o poema épico-cômico da busca de uma poesia mais verdadeira e mais potente, “The Comedian as the Letter C”, em 1923, o último poema desta Tese e provavelmente o mais desafiador poema do livro, sendo, como é, uma coleção enorme de ininterruptos jogos sonoros que recobrem uma narrativa épico-moderna de difícil compreensão. Já no livro, o primeiro que consta é “Le Monocle de Mon Oncle”, posicionado entre “The Load of Sugar Cane” e “Nuances of a Theme by Williams”, no primeiro terço da obra. Em seguida, temos “The Comedian as the Letter C”, entre “Homunculus et la Belle Etoile” e “From the Misery of Don Joost”. Já “Sunday Morning” foi situado na segunda metade de *Harmonium*, logo depois de “Disillusionment of Ten O’Clock” e antes de “The Virgin Carrying a Lantern”.

Diferentemente do capítulo anterior, composto em sua maioria por Notas de caráter mais breve, os comentários tecidos a partir destes três poemas serão mais robustos, adentrando de modo mais incisivo em questões de feitura, imagens, conteúdo, origens, posicionamentos e discussões propostos pelo autor, ou seja, além dos aspectos formais, as análises aqui presentes trarão também foco sobre os aspectos de conteúdo, algo que até certo ponto não foi o foco do capítulo anterior.

A apresentação do último poema também terá um caráter diferente dos demais. Enquanto “Sunday Morning” e “Le Monocle” têm seus respectivos poemas em inglês posicionados ao seu lado (o fato de serem compostos por estrofes curtas facilita uma leitura comparativa), o “Comedian” tem estrofes longas e a disposição lado a lado dos poemas fez com que muitos versos tiveram de ser quebrados, alterando bastante a mancha que o poema deixa na página e deixando-a sobrecarregada de informação. Desta forma, decidiu-se por imprimir aqui a página contendo apenas o poema em português, seguida por uma página com os versos correspondentes do poema em inglês. Conquanto tenha resultado em uma apresentação aparentemente mais prolongada tradução, essa opção tende a favorecer a leitura e a comparação entre os poemas, ao mesmo tempo em que tende a respeitar a fluência da leitura.

Por fim, compartilharemos aqui uma opinião de Stevens – com seus problemas intactos – acerca da criação de poemas longos, enviada em carta a Harriet Monroe (*Letters*, p. 230):

Sei que as pessoas julgam pelo volume. No entanto, tendo optado por considerar a poesia como uma forma de refúgio, o julgamento das pessoas me é totalmente desimportante. O desejo de escrever um ou dois poemas longos não é uma questão de obsequiar o julgamento das pessoas. Pelo contrário, acho que essa atenção prolongada a um único assunto tem o mesmo resultado que a atenção prolongada a uma senhora tem de acordo com as autoridades. Todo o tipo de favor cai dela. Só que requer uma habilidade na variação da serenata que ocasionalmente faz com que a pessoa se sinta como um guatemalteco quando particularmente queria se sentir como um italiano.¹⁷⁶

¹⁷⁶ “I know that people judge one by volume. However, having elected to regard poetry as a form of retreat, the judgment of people is neither here nor there. The desire to write a long poem or two is not obsequiousness to the judgment of people. On the contrary, I find that this prolonged attention to a single subject has the same result that prolonged attention to a senora has according to the authorities. All manner of favors drop from it. Only it requires a skill in the varying of the serenade that occasionally makes one feel like a Guatemalan when one particularly wants to feel like an Italian.”

Manhã de Domingo

I

Complacências do peignoir, e tardios
 Café e laranjas num assento ao sol,
 E a verde liberdade de uma cacatua
 Mesclam-se à tapeçaria a dissipar
 O sacro silêncio do sacrifício arcaico.
 E sonha, ela, pressentindo a escura
 Intrusão daquela velha catástrofe,
 Qual calmaria escurece em águas-luz.
 Laranjas acres e asas verdes, claras,
 Comparam-se a uma procissão dos mortos,
 Movendo-se pelo amplo mar, sem som.
 O dia é como um amplo mar, sem som,
 Doando passagem a seus pés sonhosos
 Sobre o oceano, à plácida Palestina,
 O domínio do sangue e do sepulcro.

II

Por que ofertaria seus bens aos mortos?
 O que é o divino se ele se cumpre
 Apenas em sombras mudas e sonhos?
 Não teria ela, nos confortos do sol,
 Na fruta acre ou em asas claras, ou ainda
 Em qualquer bálsamo ou beleza da terra,
 Algo a ser amado como a ideia do Céu?
 O divino deve habitar o íntimo:
 Paixões da chuva, ou neve caindo;
 Penas da solidão, ou o incontido
 Júbilo das florestas em flor; bravias
 Emoções nas vias úmidas de outono;
 Tudo agonias e alegrias, lembrando
 A rama do verão e o galho do inverno.
 São essas as medidas de sua alma.

III

Jove nas nuvens teve parto inumano.
 Sem mãe que o aleitasse ou doce terra a dar
 Amplos maneirismos à sua mente mítica.
 Movia-se entre nós, rei murmurante,
 Magnífico, movia-se entre broncos,
 Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
 Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
 Que até os broncos o discerniram, num astro.
 Nosso sangue há de falhar? Ou virá a ser

Sunday Morning

I

Complacencies of the peignoir, and late
 Coffee and oranges in a sunny chair,
 And the green freedom of a cockatoo
 Upon a rug mingle to dissipate
 The holy hush of ancient sacrifice.
 She dreams a little, and she feels the dark
 Encroachment of that old catastrophe,
 As a calm darkens among water-lights.
 The pungent oranges and bright, green wings
 Seem things in some procession of the dead,
 Winding across wide water, without sound.
 The day is like wide water, without sound,
 Stilled for the passing of her dreaming feet
 Over the seas, to silent Palestine,
 Dominion of the blood and sepulchre.

II

Why should she give her bounty to the dead?
 What is divinity if it can come
 Only in silent shadows and in dreams?
 Shall she not find in comforts of the sun,
 In pungent fruit and bright, green wings, or else
 In any balm or beauty of the earth,
 Things to be cherished like the thought of
 heaven?
 Divinity must live within herself:
 Passions of rain, or moods in falling snow;
 Grievings in loneliness, or unsubdued
 Elations when the forest blooms; gusty
 Emotions on wet roads on autumn nights;
 All pleasures and all pains, remembering
 The bough of summer and the winter branch.
 These are the measures destined for her soul.

III

Jove in the clouds had his inhuman birth.
 No mother suckled him, no sweet land gave
 Large-mannered motions to his mythy mind.
 He moved among us, as a muttering king,
 Magnificent, would move among his hinds,
 Until our blood, commingling, virginal,
 With heaven, brought such requital to desire
 The very hinds discerned it, in a star.
 Shall our blood fail? Or shall it come to be

O sangue do paraíso? E a terra,
 Ser todo paraíso que nos cabe?
 O céu seria, então, mais amigável,
 Uma parte trabalho e uma parte dor,
 Segundo em glória ao amor duradouro,
 Não esse divisório e indiferente azul.

IV

Diz ela: “Me alegra que aves despertas,
 Antes de voar, testem a realidade
 Do prado enevoadado em doces inquéritos;
 Mas quando se vão, e seus prados cálidos
 Não regressam, onde será o paraíso?”
 Não há qualquer sombra de profecia,
 Nem a velha quimera do sepulcro,
 Ou subterrâneo dourado, ou ilha
 Melódica, em que almas os levam ao lar,
 Nem sul visionário ou palmeira turva,
 Longe, no cerro do céu, que perdue
 Como dura o verde de abril; ou durará
 Como sua lembrança de aves despertas,
 Ou seu anseio por junho e o poente, com
 Sua consumação nas asas de andorinhas.

V

Diz ela: “Mas mesmo alegre ainda sinto
 Falta de algum êxtase imperecível.”
 A morte é a mãe da beleza; e é ela,
 Só ela, que dá ensejo a nossos sonhos
 E desejos. Ainda que verta as folhas
 Da desolação total em nossas trilhas,
 Trilhas de uma mágoa amarga, as muitas trilhas
 Em que o triunfo ressoou rouco, ou o amor
 Lançou sussurros com algo de ternura,
 Ela faz o salgueiro fremer ao sol
 Para as damas que se sentam e admiram
 A campina, abdicando-se a seus pés.
 Faz moços empilharem peras e pêssegos
 Num prato esquecido. As damas comem
 E movem-se ardentes nas folhas soltas.

VI

No paraíso não há morte e mudança?
 O fruto, maduro, não cai? Ou galhos
 Pendem sempre fartos no céu perfeito,
 Eternos, mas ainda afins à terra efêmera,
 Com rios, como os nossos, que correm a mares

The blood of paradise? And shall the earth
 Seem all of paradise that we shall know?
 The sky will be much friendlier then than now,
 A part of labor and a part of pain,
 And next in glory to enduring love,
 Not this dividing and indifferent blue.

IV

She says, “I am content when wakened birds,
 Before they fly, test the reality
 Of misty fields, by their sweet questionings;
 But when the birds are gone, and their warm field:
 Return no more, where, then, is paradise?”
 There is not any haunt of prophecy,
 Nor any old chimera of the grave,
 Neither the golden underground, nor isle
 Melodious, where spirits gat them home,
 Nor visionary south, nor cloudy palm
 Remote on heaven’s hill, that has endured
 As April’s green endures; or will endure
 Like her remembrance of awakened birds,
 Or her desire for June and evening, tipped
 By the consummation of the swallow’s wings.

V

She says, “But in contentment I still feel
 The need of some imperishable bliss.”
 Death is the mother of beauty; hence from her,
 Alone, shall come fulfilment to our dreams
 And our desires. Although she strews the leaves
 Of sure obliteration on our paths,
 The path sick sorrow took, the many paths
 Where triumph rang its brassy phrase, or love
 Whispered a little out of tenderness,
 She makes the willow shiver in the sun
 For maidens who were wont to sit and gaze
 Upon the grass, relinquished to their feet.
 She causes boys to pile new plums and pears
 On disregarded plate. The maidens taste
 And stray impassioned in the littering leaves.

VI

Is there no change of death in paradise?
 Does ripe fruit never fall? Or do the boughs
 Hang always heavy in that perfect sky,
 Unchanging, yet so like our perishing earth,
 With rivers like our own that seek for seas
 They never find, the same receding shores

Inalcançáveis, as mesmas enseadas
 Que nunca se tocam num choque difuso?
 Por que dispor a pera à beira-rio
 Ou aromar a beira-mar com pêssego?
 Lástima se lá trajassem nossas cores,
 Os fios sedosos de nossos crepúsculos,
 E arpejassem nossas liras insípidas!
 A morte é a mãe da beleza, mística,
 Em cujo colo candente imaginamos
 As nossas mães terrenas, em vigília.

VII

Dúcteis e ruidosos, homens em roda,
 Num alvor do verão, entoarão báquicos
 Sua exaltada devoção ao sol,
 Não como um deus, mas como um deus devir,
 Desnudo, como um princípio selvagem.
 Seu cântico o cântico do paraíso,
 Oriundo do sangue, voltando ao céu;
 E em seu cântico entrarão, voz a voz,
 O lago dos ventos, dele o deleite,
 Bosques – quais serafins – e montes ecoantes,
 Todos em coro por eras e eras.
 Conhecerão bem a união celeste
 De homens mortais e do alvor do verão.
 E de onde vieram e para onde irão
 Estará manifesto no orvalho a seus pés.

VIII

Ela ouve, daquele mar sem som,
 Um clamor, “A tumba na Palestina
 Não é um pórtico de almas adiadas,
 É a cova de Jesus, onde jazeu.”
 Vivemos em um velho caos do sol,
 Ou velha dependência de dia e noite,
 Ou insulamento, sem guarida, livre,
 Daquele amplo mar, inescapável.
 Corças cruzam montanhas, e as codornas
 Trinam ao redor cantos espontâneos;
 Frutos doces maduram na natureza;
 E, naquele isolamento do céu,
 Ao entardecer, casuais pombos fazem,
 Em mergulhos, ondulações ambíguas,
 Entregues às trevas, em asas estendidas.

That never touch with inarticulate pang?
 Why set the pear upon those river-banks
 Or spice the shores with odors of the plum?
 Alas, that they should wear our colors there,
 The silken weavings of our afternoons,
 And pick the strings of our insipid lutes!
 Death is the mother of beauty, mystical,
 Within whose burning bosom we devise
 Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

VII

Supple and turbulent, a ring of men
 Shall chant in orgy on a summer morn
 Their boisterous devotion to the sun,
 Not as a god, but as a god might be,
 Naked among them, like a savage source.
 Their chant shall be a chant of paradise,
 Out of their blood, returning to the sky;
 And in their chant shall enter, voice by voice,
 The windy lake wherein their lord delights,
 The trees, like serafin, and echoing hills,
 That choir among themselves long afterward.
 They shall know well the heavenly fellowship
 Of men that perish and of summer morn.
 And whence they came and whither they shall go
 The dew upon their feet shall manifest.

VIII

She hears, upon that water without sound,
 A voice that cries, “The tomb in Palestine
 Is not the porch of spirits lingering.
 It is the grave of Jesus, where he lay.”
 We live in an old chaos of the sun,
 Or old dependency of day and night,
 Or island solitude, unsponsored, free,
 Of that wide water, inescapable.
 Deer walk upon our mountains, and the quail
 Whistle about us their spontaneous cries;
 Sweet berries ripen in the wilderness;
 And, in the isolation of the sky,
 At evening, casual flocks of pigeons make
 Ambiguous undulations as they sink,
 Downward to darkness, on extended wings.

[T]he greatest American poem of the twentieth century and certainly one of the greatest contemplative poems in English.

Yvor Winters

At the head of the class, at the head of the book, stands "Sunday Morning" (...) of an almost incomparable richness of rhythm and texture.

Frank Kermode

*Ah, minha alma. Não aspire à vida imortal.
Respire o campo possível*

Píndaro

The people, not the priests, made the gods.

Wallace Stevens

Beleza e dificuldade integram uma hermética congruência nesses versos de 1915, como costuma acontecer na poesia de Stevens. Criado logo no vértice da virada para uma poesia mais madura pelo autor¹⁷⁷ – é o mesmo ano de escrita de “Peter Quince at the Clavier”, por exemplo –, o avançar da idade e a intensificação da 1ª Guerra Mundial talvez possam ter acirrado a urgência das disposições filosóficas abordadas no poema: o sentido da morte (e consequentemente da vida) e uma saída para a existência num mundo pós-religioso, em que a morte de Deus já havia sido decretada. Em outras palavras, as tensões que existem entre a idealização de um pós-vida paradisíaco e o fato de que nossa existência na terra é transitória.

A sós, em sua casa e cercada pela monotonia de sua residência (e *ennui* participa ativamente da criação de outros poemas dessa coleção, como “Banal Sojourn”), uma personagem feminina traça um diálogo poético-meditativo com um narrador em busca de relações sistemáticas que possam substituir o cristianismo de sua juventude (tido como vazio e já incapaz de prover respostas), quando acompanhar os cultos aos domingos era uma obrigação moral e social; segue-se, a partir disso, um discurso quase filosófico, uma meditação mediada pelo tédio (um tédio, diríamos, de aspecto anti-kierkegaardiano). Stevens, em correspondências pessoais, viria a definir o poema como sendo “simplesmente uma expressão de paganismo” (*Letters*, p. 250); mais tarde, em carta endereçada a Hi Simmons, concorda com o crítico quando este havia sugerido que o

¹⁷⁷ Conforme exposto no Capítulo I da presente Tese.

poema tratava de “uma religião naturalística como um substituto para o sobrenaturalismo”¹⁷⁸ (*Letters*, p. 464).

A primeira publicação de “Sunday Morning” – com esse título – não se deu com o lançamento do livro, mas oito anos antes, na revista *Poetry*, publicação editada por Harriet Monroe, que logo de início se mostrou ávida por publicar a poesia de Stevens. Digo “com esse título” porque o poema sofreu diversos cortes editoriais por Monroe; Stevens, diferentemente de posturas mais férreas tomadas por outros e outras poetas, concordou de início com as alterações propostas – fato que não o impediria, anos depois, de publicar as estrofes completas em sua ordem “original”: conforme ordenadas aqui. Desta forma, durante oito anos, de 1915 a 1923, o poema “Sunday Morning” não era composto por oito estrofes, mas por cinco. Além dos cortes, Monroe propôs igualmente a alteração do ordenamento das partes. Lia-se em sua revista, portanto, o poema com a seguinte configuração de estrofes (utilizando a numeração presente): I, VIII, IV, V, VII.

Fica-nos que Monroe abdicou de excelentes imagens e efeitos poéticos (a belíssima segunda metade da estrofe II e os quatro versos finais da terceira, por exemplo) visando valorizar, boa editora que era, concisão e alguma fluência. Assim temos a aproximação das “wings” da “cockatoo” (estrofe I) com as “extended wings” do “casual flock of pigeons” (estrofe VIII), de certa maneira encurtando a oposição entre as duas e quebrando com rima no dístico final do poema (agora posicionada na segunda estrofe), mas aproximando as duas ocorrências da “Palestine” e da “wide water”, o que pareceu-nos ser o motivador de tal alteração. Ademais, as duas estrofes que se encerram com a palavra “wings” estão seguidas, ao invés de estarem precisamente na metade (IV) e no final (VIII) do poema. De qualquer maneira, a versão de Harriet Monroe impressa na revista mantém o foco de questionamento espiritual e religioso, mas certas relações internas, ecos e legitimações dentro do embate “realidade transitória” e “paraíso estático” se perdem, deixando o poema, sim, mais conciso, mas menos orgânico e fechado.

Por fim, temos a escolha a estrofe VII para finalizar o poema. Isso, de início, quebraria com uma característica do poema e um aspecto que a poesia de Stevens carrega em geral (algo que à época tenha sido talvez impossível de prever por parte de Monroe, considerando que se trata dos primórdios da produção do poeta): a de costumeiramente não tomar lados muito bem definidos; apostar mais em questionamentos

¹⁷⁸ Ainda assim, é importante lembrar que Stevens raramente tecia comentários úteis ou particularmente iluminadores acerca de suas criações poéticas. As extensivas trocas com Hi Simmons e os posicionamentos do poeta lá registrados devem sempre ser submetidos a algum nível de escrutínio.

precisos e suas consequências lógicas e menos em sua resolução. Se temos na estrofe VII uma (controversa e dúbia) resolução mirando um certo ideal selvagem de Emerson ou representando o “friendly and flowing savage (...) waiting for civilization, or past it and mastering it” de Whitman¹⁷⁹, a oitava estrofe traz novamente a dubiedade e ambiguidade (traz, inclusive, a palavra em si). É essa ambiguidade que finaliza o poema de Stevens e que, portanto, serve como chave para a leitura de sua totalidade: onde esperamos resolução e posicionamento, lemos potencialidades, pluralidade, ironia, ambiguidade.

É por isso que, na versão de Stevens, o poema não se encerra apenas na celebração pós-civilizatória do sol como um “god might be”, doando-lhe característica de finalidade da exploração lógica do argumento e mostrando abertamente uma resolução às tensões apresentadas. O processo de negação de Stevens vai além da rejeição de Zeus/Jove ou de Jesus e não para em uma afirmação dos homens dançando em círculo. O poema prossegue e encerra com os pombos – em movimentos ambíguos – entregando-se à escuridão de bom grado: “on extended wings” (e não ao sol, que agora tornou-se parte do “old chaos”)¹⁸⁰. Essa falta de resolução – que escapou à editoração de Monroe – é, ao fim e ao cabo, extremamente moderna.

Voltando ao poema apresentado aqui, é importante destacar as peculiaridades de seu título. De um lado, Eleanor Cook (2007, p. 64) aponta para a potencialidade de um jogo engendrado pelo poeta, em que dois sentidos para a palavra “sunday” são acionados: trata-se ao mesmo tempo do dia cristão de adoração por excelência – e nas línguas latinas esse sentido é bastante claro em sua etimologia, *dies Dominicus*, o “dia do Senhor” – e do “dia do Sol” (“sun” - Sol; “day” - dia), que remonta à atribuição aos dias da semana de nomes de deuses teutônicos, uma assimilação sobre a atribuição romana a seus próprios deuses. O *dies Solis* romano pré-cristão tornou-se, portanto, *Sonntag* em alemão e *Sunnandæg* em anglo-saxão, ambos, literalmente, “dia do Sol”. Essa potencialidade é explorada dentro do poema notadamente no embate anticlerical centrado no cristianismo e a estrofe VII (e sua “boisterous devotion to the

¹⁷⁹ Excerto da seção 39 de *Song of Myself*.

¹⁸⁰ John Timberman Newcomb (1992) propõe algo semelhante, mas suas críticas às mudanças de Monroe são bem mais pesadas e ácidas, chegando a nomear as alterações presentes na revista *Poetry* de “carnificina editorial”. O autor aponta que provavelmente teria sido incompreensível para Monroe que o poema terminasse em um tom tão anticlimático (em que a tumba de Jesus se torna apenas uma caverna e a terra é meramente um local em que os humanos vivem e morrem, no caos) em oposição à afirmação do divino-humano da sétima estrofe.

sun”), mas já antecipado na “sunny chair” da primeira estrofe, em que o sol conforta a personagem feminina em suas divagações.

Por outro lado, se o propósito do título é indicar uma chave de leitura (a personagem não está no culto mesmo sendo domingo de manhã e a discussão proposta por ela é, portanto, diretamente religiosa), ele se configura também como um interpretante cultural, ou seja, algo definido temporal, espacial e socialmente, cuja decodificação pode não ser imediatamente extrapolada a outras culturas. Se talvez nos Estados Unidos da década de 1910 essa ligação se mostrasse mais direta, com o passar do tempo a força de tal sugestão parece-nos, no mínimo, arrefecida. A tradução do título deve ao menos ponderar sobre tal aspecto cultural. Se inicialmente, ao observarmos o título proposto por Stevens, pensamos diretamente nas possibilidades tradutórias “Manhã de Domingo” e em sua ordenação invertida “Domingo de Manhã”, teríamos a possibilidade, considerando-se o exposto acima, de traduzir “Sunday Morning” por “Manhã Dominical”, aproveitando-nos que a palavra “sunday” carrega consigo tal acepção (é o que ocorre, por exemplo, com “Sunday School”, que em português é comumente chamada de “Escola Dominical”). Se essa opção, por um lado, direciona a leitura à uma visão religiosa e estabelece para quem lê o tema dos versos que se seguirão, por outro traz um maior peso às palavras, perdendo-se a simplicidade dos vocábulos e o caráter prosaico e elementar de “Sunday Morning” como um mero situar-se. Como pôde ser visto, privilegiou-se o aspecto mais direto e simples do título em inglês, optando por “Manhã de Domingo”, como o fizeram também Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017) e Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006).

Outro aspecto que se sobressai logo de início no poema, na primeira palavra do sexto verso, é a designação feminina da personagem pensativa retratada, “*She* dreams a little (...)”. A mesma escolha de protagonista feminina acontece em outro importante poema do mesmo ano, o já mencionado “Peter Quince at the Clavier”, que parte da história bíblica de Susana e os anciãos. Aqui, claro, a Bíblia também cumpre papel importante, mas vista pelo lado de fora, a partir de um posicionamento crítico e questionador, anticredo, anti-institucional. Para Helen Vendler (SERIO, 2007, p. 135), de modo a adentrar tal temática, Stevens teria empregado o estratagema de escrever de si mesmo na terceira pessoa, não no masculino, mas a partir de uma *persona* feminina para tecer reflexões que seriam tidas como pouco masculinas, não viris o suficiente para serem emitidas por um pronome masculino, e exemplifica essa leitura citando o verso “Divinity must live within herself”.

Há posicionamento mais críticos ao poeta neste quesito. Mark Halliday (1991, p. 64-65) aponta que mesmo se não considerarmos que a relação de Stevens com a personagem seja condescendente – como o próprio autor considera possível – o poeta parece relutante em admitir que as austeras reflexões da personagem tenham alguma conexão com sua feminilidade: “Essas não são essencialmente as meditações de uma mulher sobre religião e o sentido da vida. São as meditações de qualquer pessoa”¹⁸¹ teria escrito o poeta em correspondência de 1928. Desta forma, aponta Halliday, no mundo da poesia de Stevens, uma mulher crível e verossímil com tamanhos questionamentos em sua mente seria algo impensável, intolerável. O autor considera, baseando-se em toda a produção poética de Stevens, que os leitores do poeta têm mais chances de se sentirem representados, de serem oferecidos uma imagem complexa de si mesmos, que suas leitoras. São os leitores que têm mais possibilidades de se descobrirem nas páginas escritas por Stevens, na imagem de um ser humano de importância mais central, mesmo que as caracterizações não sejam muito profundamente elaboradas. O leitor pode se identificar com o marinheiro de “Desilusão às Dez Horas” enquanto “Apanha tigres / No céu vermelho” ou com os poemas da Flórida de *Harmonium*. O humano solitário em seus poemas são normalmente personagens masculinos, e o feminino é consistentemente associado à posição de ser observado, ser olhado, em oposição a ser aquela que observa, que olha (e as respostas de “Sunday Morning” são fornecidas por uma voz costumeiramente tida como a do próprio Stevens – apesar de essa visão poder ser algo problemática – ou ao menos masculina). Desta forma, Halliday considera que não há espaço para a subjetividade feminina no mundo de um poeta que escreve: “Um poeta olha para o mundo como um homem olha para uma mulher” (STEVENS, 1957, p. 165). O feminino assumiria então apenas a posição de um meio, uma via que facilitaria a presença e o bem-estar do masculino no mundo.

Paralelamente, em um artigo que busca se distanciar das críticas psicologizantes baseadas nas biografias de Stevens, Jacqueline Brogan (1988, p. 108) faz uma notável comparação entre as personagens masculinas e femininas em *Harmonium*. A professora e crítica confronta as personagens que, segundo ela, são as mais famosas dentre os poemas longos de Stevens: a complacente mulher de “Sunday Morning” e o viajante de “The Comedian as the Letter C”. Crispin, o herói do “Comedian”, se aventura em uma longa jornada, prática e poética, enquanto toda a ação de “Sunday Morning” se

¹⁸¹ “This is not essentially a woman’s meditation on religion and the meaning of life. It is anybody’s meditation.” (HALLIDAY, 1991, p. 65)

passa com a mulher sentada em sua varanda. Para Brogan, as personagens femininas de Stevens raramente falam e mais raramente ainda se movimentam, tornando-se apenas figuras, receptáculos vazios para a ruminação, escritura e descrição masculinas. Aqui, Anca Rosu (1995, p. 102), que concorda e até cita Jacqueline Brogan quanto à caracterização do feminino em “Sunday Morning”, chama atenção para as partes meditativas do poema, que, por muito tempo (a começar por Yvor Winters) foram consideradas parte dos próprios pensamentos da personagem feminina. Rosu continua, argumentando que, apesar da presença do narrador como uma *persona* diferente ser bem disfarçada no poema, os próprios pressupostos dos críticos quanto à linguagem poderiam justificar a interpretação de que seria a própria mulher quem responde aos questionamentos apresentados entre aspas. Para a autora, é “bastante claro” que o poema não é formado pelas meditações apenas da mulher. Pelo contrário, seus pensamentos e sentimentos não estariam expressos no poema, mas são analisados como parte do desenvolvimento de um tema maior. Voltando às observações de Brogan, a autora não defende que as caracterizações de Stevens quanto ao feminino tenham se mantido imutáveis em sua poesia (1988, p. 115-6). No fim de sua análise, a autora aponta como o poeta cresceu e se desenvolveu no tratamento das ideias acerca do masculino e do feminino e que, apesar de alguns poemas, é completamente compreensível o porquê de mulheres serem instigadas por sua potente poesia¹⁸².

Essas considerações, ainda mais quando abordam a poética geral de Stevens, parecem-nos precisas e necessárias. Isso exposto, e tratando agora do caso específico de “Sunday Morning”, gostaríamos de apresentar outra possível “origem” da voz feminina neste poema (não em contraste com o exposto, mas em adição a). Trata-se do poema “Some keep the Sabbath going to Church”, de Emily Dickinson, ao qual foi estipulada a numeração de 236. Eis Dickinson:

Some keep the Sabbath going to Church – I keep it, staying at Home – With a Bobolink for a Chorister – And an Orchard, for a Dome –	Alguns guardam o Sabbath indo à Igreja – Eu o guardo em minha Casa – A Cotovia é meu Corista – E um Pomar minhas Arcadas –
Some keep the Sabbath in Surplice – I, just wear my Wings – And instead of tolling the Bell, for Church, Our little Sexton – sings.	Alguns guardam o Sabbath de Túnica – Eu trajo minhas Penas – Ao invés de na Igreja, ouvir os Sinos, Nosso Sacristão – gorjeia.

¹⁸² Até cita, ao final, que conhece pessoalmente uma poeta feminista que “lê Stevens em segredo” e que a própria Helen Vendler já confessou que Stevens escreveu poemas que ela própria gostaria de ter escrito.

God preaches, a noted Clergyman – And the sermon is never long, So instead of getting to Heaven, at last – I'm going, all along.	Deus prega, um Clérigo notável – E o sermão nunca demora, Ao invés de ir ao Céu, por fim – Vou-me indo, vida afora. ¹⁸³
---	---

Não é difícil notar que se trata da mesma temática. A personagem (feminina, como costumam sê-lo as vozes na obra de Dickinson) abertamente fala que não vai à igreja nos dias sagrados e de adoração. Pelo contrário, fica em seu jardim, acompanhada dos pássaros que até lá voam e das plantas de seu quintal. Na segunda estrofe, a personagem se identifica ainda mais com os pássaros e põe-se como trajando asas em contraposição às vestes ritualísticas e eclesiásticas que serão usadas no templo. Em sua casa, também, não ouvirá os sinos do culto, mas sim o canto dos pássaros. Por fim, na última estrofe, temos os reconhecimentos de que o clérigo e a palavra deste não são ruins, trata-se de clérigo e palavra notáveis; o culto, por sua vez, não é longo. Mesmo assim, decide abrir mão disso (por menor que seja o esforço envolvido), e conseqüentemente abrir mão do paraíso (da eternidade), se apenas for para ter mais chances de aproveitar a vida cercada pelas frutas e pelo canto dos pássaros: ao invés de se preocupar com o pós-vida, decide levar a vida, vivê-la.

Além da temática, é possível identificar outros elementos em comum entre os dois poemas. Em ambos temos pássaros como partes constitutivas e basais. De um lado o “bobolink”, cujo nome em língua portuguesa é “triste-pia”¹⁸⁴, e de outro a “cockatoo” na abertura do poema, as “swallows” da quarta parte e os “pigeons” da estrofe final. A parte IV, inclusive, traz o canto dos pássaros, assim como Dickinson ouve o canto do pássaro-corista-sacristão em detrimento dos sinos (nesse assunto, seria o “dark encroachment” que acomete a personagem de Stevens o dobrar, à distância, dos sinos da igreja, anunciando a adoração à “old catastrophe”?). Ademais, a vestimenta também é apresentada como fator importante. Se na poeta temos a menção à “surplice”

¹⁸³ Tradução nossa.

¹⁸⁴ O que pode causar algum estranhamento, já que seu canto é descrito no livro *Field Book of Wild Birds and their Music*, escrito por Ferdinand Schuyler Mathews (1905), como “um tipo de pirotecnia musical... é uma canção-fantasia louca, audaciosa, uma explosão concentrada e irreprimível de alegria”. O nome “triste-pia” nos traz outra impressão. Para a tradução, optou-se por substituir o pássaro pela cotovia, também presente na América do Norte e com nome e canto mais associados à felicidade (assim como a curiosa sonoridade da palavra “bobolink” em língua inglesa).

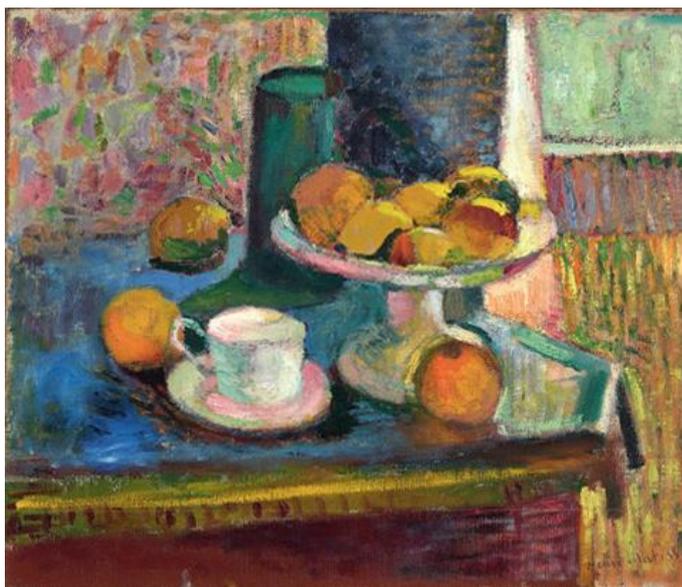
(literalmente: “sobrepeliz”; a tradução optou por outra vestimenta eclesiástica) e ao vestir-se das asas dos pássaros, em Stevens temos a definição da roupa da mulher complacente, um penhoar (pouco afeito ao ambiente da igreja). As laranjas, “pungent fruit” do poeta, e as frutas imutáveis e não-naturais da parte VI aparecem em sua forma natural, não colhidas, mas ainda em suas respectivas árvores, postas como o pomar que protege a personagem do sol.

Mesmo as asas (“wings”) dos pássaros assumem posicionamentos importantes. Em Dickinson, encontram-se no final do sexto verso em um poema de doze versos; ou seja, precisamente na metade. O exato paralelo disso acontece em “Sunday Morning”. As asas, já mencionadas na “cockatoo” e presentes na abertura do poema, retornam apenas no final da quarta parte, ou seja, na metade do poema, aparecendo

novamente no dístico final, constituindo a última palavra de todo “Sunday Morning”.

Isso, é claro, não foi trazido para concluir-se que Dickinson seja a única grande influência de Stevens para esse poema (embora sua presença em forma de ecos não nos pareça improvável). Inclusive, três dos maiores nomes que ajudaram a cimentar a posição de Stevens no cânone literário dos Estados Unidos – Harold Bloom, Helen Vendler e Frank Kermode – sequer mencionam a poeta quando tratam deste poema (outra importante crítica, Eleanor Cook, igualmente não nomeia a poeta de Amherst quando aborda este poema). Harold Bloom, em sua obra mais importante acerca da poesia de Stevens, *The Poems of our Climate*, abre o capítulo que trata de *Harmonium* (1977, p. 27) pontuando exatamente a posição de “Sunday Morning” tanto nessa obra quanto na poética completa do autor: após distingui-lo como o poema mais famoso da produção de Stevens (apesar de o próprio crítico considerar que há poema mais fortes na obra de estreia do autor), justifica sua atenção inicial a esses versos porque “Stevens frequentemente reescreverá ‘Sunday Morning’ em sua poesia posterior”.

coffee and oranges in a sunny chair...



Henri Matisse, *Comptoir de pommes et oranges*
1899, óleo sobre tela
Baltimore Museum of Art, Baltimore,
Maryland, Estados Unidos

Utilizando suas próprias classificações, o autor distingue “Sunday Morning” como o verdadeiro *clinamen* de Stevens, seu primeiro e fabuloso desvio das influências de seus predecessores. Bloom trata a mulher do poema como a primeira musa de Stevens; a mesma relação que Tennyson teria com sua Mariana. Assim, não é acidental para o crítico que “Sunday Morning”, com todos seus toques keatsianos, wordsworthianos, e mesmo contando com algo reprimido de Whitman, seja o poema mais tennysonianiano de Stevens, seguindo bastante a intensidade elegíaca de “Tears, Idle Tears” e talvez de “Tithonus”. Para Bloom, a personagem de Stevens sofre de religiosidade reprimida; Mariana sofre de sexualidade reprimida. Ainda assim, ambas estariam à espera de efetivações e respostas para as quais não estariam preparadas.¹⁸⁵

Bloom, novamente trabalhando com suas categorias românticas e com foco bastante acentuado em sua relação com a arte estadunidense – como a relação dialética de Coleridge-Wordsworth de *ethos*, *logos* e *pathos* e sua modificação estadunidense/emersoniana em Destino (“Fate”), Liberdade (“Freedom”) e Poder (“Power”) – propõe que o poema trabalha com a alternância dialética entre Destino e Poder (ou *ethos* e *pathos* estadunidenses). Assim, Bloom destaca a estrofe I como exemplo de “Destino”/*ethos* estadunidense. Primeiro, o autor destaca a ironia de se dizer o contrário do que está acontecendo: o odor das laranjas e a cor da cacatua não dissipam o “holy hush of ancient sacrifice”, mas levam a mulher a sonhar e percorrer a “wide water”, emulando Jesus, até chegar à sua tumba na Palestina. A imagem da “wide water” retorna na estrofe final, quando – segundo Bloom – uma terceira voz, que não é nem o poeta nem a mulher, aponta para a mortalidade sem ressurreição de Cristo. Aqui, a água, inescapável e silenciosa, não é muito distinguível da procissão de mortos que a atravessa, tornando-se, ironicamente, um tropo de nossa liberdade, ainda que uma liberdade caótica e sem guarida divina (“unsponsored”).

A imagem da água no poema também chamou a atenção de outros dois críticos. Trata-se de Yvor Winters e R. P. Blackmur, dois expoentes da crítica de Stevens, mas detentores de posturas bastante distintas uma da outra (HOBBSBAUM, 2011). De um lado temos Blackmur, cuja crítica se apoia numa abordagem que privilegia a tessitura poética, preocupado com a linguagem empregada por Stevens. O autor vê o uso das imagens envolvendo água no poema como tendo a função de transição, ocupando o lugar

¹⁸⁵ Ainda que considere ser o poema mais afeito à Tennyson, uma citação do próprio Bloom (1977, p. 28) parece-nos indicar a prevalência de Keats: “Em ‘Sunday Morning’, [Stevens] parte do mesmo ponto que Keats: Deus e os deuses estão mortos, bastante mortos, mas o Sublime, ainda assim, se mantém vivo”.

de uma lógica mais explícita e que põe em contato elementos contrastantes. Assim, a água aproxima e junta as “complacencies of the peignoir” e o sentimento cristão mais “apropriado” ao dia de adoração. Para Blackmur,

a partir de sua semiconsciência, [a mulher] sente mais a ‘velha catástrofe’ se fundindo com seu entorno, de modo sutil porém profundo, alterando-o como a ‘calm darkens among water lights’. O sentimento é sombrio em sua mente, e escurece, altera todo o dia. As laranjas e a tapeçaria e o dia, todos possuem a qualidade de ‘wide water, without sound’, e todos seus pensamentos, tão carregados, se voltam à Crucificação.

Por outro lado, para Yvor Winters, um crítico mais preocupado com as ideias e a natureza dos temas propostos por Stevens, a imagem da água “without sound” e “inescapable” não é apenas uma imagem que representa o espaço infinito, mas, estabelecida na primeira estrofe, representa um estado mental, um tipo de beleza reluzente e vazia, sobre a qual os pensamentos acerca da morte podem subitamente trazer escuridão. O curioso aqui é que, mesmo partindo de visões críticas distintas, ambos se concentraram na imagem das águas – algo que não acontece em grande parte das críticas expostas sobre o poema – e os dois se aproximaram em sua leitura dessa imagem. Isso se torna mais notável quando observamos as críticas absolutamente contrastantes tecidas por eles em relação a outro poema do mesmo livro, “The Comedian as the Letter C”.

Retornando aos posicionamentos defendidos por Harold Bloom (1977, p. 29), de que o poema estaria estruturado na relação entre *ethos*, *logos* e *páthos*/Destino, Liberdade e Poder, respectivamente, o crítico aponta que Stevens, no poema, fala como se estivesse ensinando sua musa interior; ainda assim, ela também o instrui, especialmente nas estrofes IV e V. Para Bloom, os ensinamentos da personagem apontam para a necessidade de um *ethos*, uma ideia permanente de Éden, uma felicidade imorredoura. Em contraposição, o narrador/Stevens faz um elogio ao *páthos* estadunidense de Poder: paixões, prazeres e dores, memória e desejo imorredouro. Ela seria, portanto, aqui e em suas “aparições” na poesia mais tardia do autor, uma reducionista em busca da “First Idea”¹⁸⁶ (que aqui será traduzida por “ideia primeva”).

Um ano antes, Bloom (1976) já havia estabelecido uma conexão entre o que Stevens entende por “Ideia Primeva” e o conceito de falácia patética (“pathetic

¹⁸⁶ Em carta a Henry Church, escrita em 1942, Stevens explica sua noção de “First Idea”: “Se você tirar o acúmulo de verniz e poeira de gerações de uma fotografia, você a vê em sua ideia primeva. Se você pensar no mundo sem seu verniz e sua poeira, você é um pensador da ideia primeva.” (*Letters*, p. 426-7)

fallacy”), que é a atribuição de sentimentos e respostas humanos a coisas inanimadas ou a animais. Para Bloom, a ideia primeva de Stevens é aquilo de que o poeta se vale para destruir falácias patéticas e ser um poeta (e, adicionaríamos, ver o mundo caeiramente). Isso é observável em outros poemas de *Harmonium*, como em “Nuances of a Theme by Williams” e a identificação com a “mind of winter” em “The Snow Man” para que não se impute a “misery” humana ao “sound of the wind” ou ao “sound of a few leaves”¹⁸⁷.

Retornando a “Sunday Morning”, Bloom defende que as ideias propostas por Stevens se movem com facilidade pelos versos e são de fato convincentes. No entanto, diz o crítico, apesar de Stevens ser movido pelas ideias, ele próprio não estaria sendo persuadido por elas. As afirmações constantes no poema, embora eloquentes e até Sublimes – a maiúscula é do próprio autor (BLOOM, 1977, p. 29) –, seriam derivativas mais que próprias. Assim, seria possível observar Keats nas estrofes II e III, Wordsworth e Tennyson nas estrofes IV e V, Whitman na VI e VII, com o retorno de Wordsworth no final da VII e Keats encerrando a estrofe oitava. Para Bloom, “Sunday Morning”, “Le Monocle de Mon Oncle” e diversos outros poemas posteriores de Stevens são eternas revisões da ode “Intimations”, de Wordsworth, uma linhagem bastante abrangente da poesia estadunidense e inglesa.

Como relação dialética entre Destino e Poder (*ethos* e *pathos* estadunidenses), o poema, segundo Bloom, seguiria as seguintes divisões (1977, p. 30):

Estrofe I: *ethos*/Destino – contrários e contradições entre o secular e o sagrado, criando imagens de presença e ausência da visão religiosa;

Estrofe II: *pathos*/Poder – definição e divisão entre o humano (ou natural) e o divino, levando a imagens de “todos os prazeres e todas as dores”, de visões do verão e do inverno como sinédoques do divino tornado humano;

Estrofe III: *ethos*/Destino – relação de causa e efeito espacial do Destino dos nossos desejos terrenos e realizações paradisíacas, o que leva a imagens metonímicas do vazio tanto no céu quanto de nossos desejos;

Estrofe IV: *pathos*/Poder – comparações de imagens paradisíacas com imagens terrenas, levando a uma visão Sublime da experiência natural;

Estrofes V e VI: *ethos*/Destino finais – tópicos de Semelhança e Dissimilaridade entre a mudança natural e a estase do eterno, levando a metáforas de horizontes e litorais, imagens do que está dentro tentando coincidir com o que está fora;

Estrofes VII e VIII: *pathos*/Poder finais – Antecedentes e Consequentes, ou efeitos temporais que revertem as causas, entre

¹⁸⁷ Para a tradução de “The Snow Man”, ver página 89.

mortalidade e imortalidade, levando a imagens metalépticas de dançantes introjetando o caráter primitivo das origens, pássaros mergulhando na escuridão, projetando o atraso de nosso fim.

Assim, a ideia de Harold Bloom é de que a crítica, ou a busca pelo conhecimento, deve ser efetivada a partir do *logos*/Liberdade, que é a síntese dialética do embate entre Destino e Poder. No final das contas, o que Bloom está se propondo a fazer aqui é comprovar uma proposição própria: a de que a poesia de Stevens segue, de modo bastante fiel, o modelo de Wordsworth de poema-crise, mas a partir do viés emersoniano/whitmaniano. O crítico aqui, portanto, parece ler Stevens apenas a partir dessas lentes, fazendo dele um poeta que se presta a fechar e reafirmar tal lógica, o que talvez o posicione mais próximo da prescrição do que da descrição.

Frank Kermode, crítico britânico e também estudioso de Wallace Stevens, teve um papel igualmente importante na disseminação da poesia de Stevens, tanto na Inglaterra como dentro da crítica literária em geral. Curiosamente, o próprio Kermode brevemente resenhou *The Poems of our Climate* logo em seu lançamento. Em artigo publicado pelo *The New York Times* (1977), Kermode estende tanto elogios quanto certas críticas a Bloom; elogia algumas leituras, elegendo-as como o novo ponto de partida para leituras posteriores (como a leitura de Bloom de “The Comedian as the Letter C”), e aponta possíveis enganos em outras. Kermode ainda traz à tona a insistente dependência de Bloom de seu vocabulário e caixa de ferramentas teóricas que fazem com que leitores que não tiveram acesso às obras anteriores do autor se sintam um tanto perdidos (vocabulário como *aporia*, *clinamen*, *crisis*, *kenosis*, metalepse, *Nachträglichkeit*, *tessera*, entre outras que Kermode cita ao mesmo tempo em que pede, jocosamente, por um glossário). Para o britânico, os pontos luminosos da obra são os momentos em que Bloom se desarma de suas teorias e léxico “hediondo” – um “embrulho detestável” – e adentra os poemas em si. Apesar da “paixão quase egoísta” por poesia e da dificuldade que o livro de Bloom apresenta para os leitores, Kermode encerra sua resenha com a pergunta “Quem melhor comenta a obra de Stevens?” e logo responde, com os mesmos dois gumes do restante do texto: “Harold Bloom, infelizmente!”

Mas continuemos, um instante, em Frank Kermode. Como já mencionado, o crítico britânico é um grande nome no processo de disseminação e canonização de Stevens na poesia estadunidense do século XX. Tal caminho teve início em uma obra publicada apenas seis anos após a morte de Stevens, homônima do poeta em questão, em que Kermode passeia com facilidade pelos mais diversos poemas e temas propostos por

Stevens ao longo de toda sua produção. Para tratar de “Sunday Morning”, chama atenção ao caráter meditativo do poema (caráter que será mais comum na produção final de Stevens) e expõe esse poema inicial como um dos melhores poemas meditativos do autor e o melhor poema de *Harmonium*. Para Kermode, “Sunday Morning” seria a versão hedonista de “Elegy Written in a Country Churchyard”, escrito em 1750 por Thomas Gray e publicado no ano seguinte; ademais, o crítico defende que o poema ilustra dois adágios posteriores de Stevens: “A sabedoria nada mais demanda” e “Abandonada a crença em Deus, a poesia é a essência que ocupa tal lugar como redenção da vida”¹⁸⁸. Kermode, diferentemente de Yvor Winters e Randal Jarrell – a quem chamou de críticos “hostis” (KERMODE, 1960, p. 48) –, prefere o Stevens dos poemas posteriores, notadamente os da década de 40 em diante, como “Notes Towards a Supreme Fiction”. Seu comentário acerca de “Sunday Morning”, que não chega a ser uma exploração estrofe a estrofe, é curta e apenas uma reformulação prosaica do que está escrito no poema. Seria, portanto, desnecessário reproduzi-lo aqui.

Um poema de *Götterdämmerung*. Assim Helen Vendler (1969, p. 55) descreve – na mais condensada das frases – “Sunday Morning”. Com este poema, juntamente com os outros dois poemas longos do livro, a autora destaca que Stevens era capaz de demonstrar seus “extremos intratáveis”; cita, então, uma passagem de uma palestra proferida pelo poeta em 1951 no Mount Holyke College que reproduzimos aqui (1969, p. 55):

Ver os deuses se dissiparem em pleno ar e se dissolverem como nuvens é uma das mais formidáveis experiências humanas. Não é como se tivessem partido para além do horizonte para desaparecerem por um tempo; nem como se tivessem sido superados por outros deuses mais poderosos e de conhecimento mais profundo. Simplesmente tornaram-se nada. Considerando que sempre partilhamos de tudo o que há com eles e sempre fomos dotados de sua força e, certamente, de todo seu conhecimento, compartilhamos igualmente essa experiência de aniquilação. Tratou-se da aniquilação deles, não a nossa, e mesmo assim isso nos deixou com um sentimento que, em alguma medida, nós, também, fomos aniquilados.

A partir disso, Vendler declara que seria, portanto, a própria aniquilação de Stevens sendo velada no poema; e apesar das ideias e de algum vocabulário, a autora

¹⁸⁸ “Wisdom asks nothing more” e “After one has abandoned a belief in God, poetry is that essence which takes its place as life’s redemption”. Uma tradução alternativa ao primeiro adágio poderia ser “A sabedoria é intransitiva”.

defende que Stevens não possuiria uma verve nietzscheana (há, neste caso, controvérsias, como veremos abaixo). O que há, segundo ela, é um poema quase todo elegíaco e, quando não elegíaco, seria ao menos “outonal”, lembrando a passagem da “rama do verão e galho do inverno” em que as paixões são cercadas por movimentações taciturnas da alma.

Para a autora, a troca dialógica presente no poema se dá entre a mulher, que protesta e lamenta suas necessidades pessoais (“But in contentment I still feel / The need of some imperishable bliss”) e o preceptor, uma voz do sepulcro, que leva um tom comedido e de pesar que age corrigindo os posicionamentos da personagem feminina. Trata-se de uma voz mais velha, sem corpo e de sabedoria fantasmagórica, alguém que já abandonou há tempos os sabores de frutas outonais (as “plums” e “pears” da quinta estrofe) (VENDLER, 1969, p 56-58).

Essa voz, chamada pela autora de “cadavérica”, existiria ao redor dos desejos da mulher, em um estado de perfeição resignada. Assim, algum resquício de afirmação e reivindicação da vida existiriam na própria mulher (que Vendler considera ser a voz pré-sepulcro do próprio poeta, posição que diverge dos críticos mencionados acima), mas a voz externa teria abandonado qualquer compromisso com a realidade carnal e trabalha apenas com finalidades desanimadoras e funéreas. Não haveria no poema qualquer traço de vontade suicida ou de desistência, mas a voz teria decidido prolongar sua vida póstuma, demorar-se neste crepúsculo dos deuses e viver em um tipo de animação suspensa. Isto pode ser observado, segundo a autora, no final do poema e na cadência e sintaxe empregados por Stevens que indicariam tal adiamento/relutância/suspensão em diversas pausas:

And,
 in the isolation of the sky,
 at evening,
 casual flocks of pigeons make ambiguous undulations
 as they sink,
 downward to darkness,
 on extended wings.

A oração final estaria flutuando em seu próprio equilíbrio, consciente de sua direção inevitável, mas sem pressa alguma para chegar em tal destino; o olho observando as ondulações, mas deliberadamente – frase a frase – aguardando para posicioná-las no tempo e no espaço antes de dar-lhes nome e posicionamento na sentença

final. Mais tarde, revisitando o tema, Vendler (1980) retrabalharia o desenho dos versos finais, indicando que a coerção da cadência forçaria a paisagem inocente a representar uma entropia bastante afeita a Stevens:

And,
 In the isolation of the sky,
 At evening,
 casual flocks of pigeons
 make
 Ambiguous undulations as they sink
 Downward to darkness,
 on extended
 wings.

É na última estrofe de “Sunday Morning” que o interesse e a leitura Vendler mais recaem. Nela, a autora observa uma forte relação com o poema “To Autumn”, de Keats; poema que Stevens retrabalharia diversas vezes em sua poética e do qual, segundo Vendler (1980), Stevens seria o melhor leitor. Esse retrabalhar de uma mesma obra, por vias diversas e com finalidades por vezes também diversas, é mais evidente no mundo da pintura, através das experimentações radicais a partir de formas clássicas, como pode ser observado na pintura do século XX. “Stevens é moderno assim como Cézanne é moderno”, pontua com precisão a autora; ambos mantêm o uso das formas herdadas, são relativamente clássicos na disposição de seus materiais e se inserem na tradição da arte ocidental. Stevens aqui o faz a partir do poeta inglês, nunca escondendo ou esquecendo sua fonte inspiradora.

E o primeiro emprego relevante da ode de Keats por Stevens teria se dado exatamente na estrofe final de “Sunday Morning”: trata-se, na visão da autora, de uma reescrita da parte final de “To Autumn”. Primeiramente, vejamos a estrofe final de Keats e duas de suas traduções para o português (empreendidas, respectivamente, por Alberto Marsicano em colaboração com o professor John Milton e, em seguida, por Péricles Eugênio da Silva Ramos):

III

*Where are the songs of Spring? Ay, where are they?
 Think not of them, thou hast thy music too, –
 While barred clouds bloom the soft-dying day,
 And touch the stubble-plains with rosy hue;*

*Then in a wailful choir the small gnats mourn
 Among the river shallows, borne aloft
 Or sinking as the light wind lives or dies;
 And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;
 Hedge-crickets sing; and now with treble soft
 The red-breast whistles from a garden-croft;
 And gathering swallows twitter in the skies.*

III

Onde estão as canções da Primavera? Sim, onde estão?
 Não penses nelas, tens tuas músicas também
 Nuvens como estrias brotam no dia que suave se esvai,
 E tangem com rósea cor os restos dos campos desnudos;
 Num coro-lamento pranteiam os mosquitos
 Entre os salgueiros do rio, no alto
 Ou imersos quando a tênue brisa vive ou fenece;
 E grandes carneiros berram no riacho das montanhas
 Grilos cantam; e agora com suave trinado
 O papo roxo sibila do jardim,
 Andorinhas gorjeiam nos céus.

III

Onde as canções da primavera? Onde é que estão?
 Não penses nelas, também tens a tua música.
 Nuvens estriadas floram o cair do dia,
 Tocando de cor rósea as jeiras não semeadas
 Então em coro os mosquitinhos se lamentam
 Entre os chorões do rio, cujos ramos sobem
 Ou descem, quando vive ou morre o vento leve;
 E da orla das colinas balem os cordeiros;
 Zinem grilos na sebe; e com um dulçor agudo
 Pia o pisco-de-peito-ruivo num quintal
 E em bando as andorinhas chilram pelos céus.

Os dois poetas utilizam orações sucessivas com a presença de animais (“gnats”, “lambs”, “crickets”, “redbreasts” e “swallows” de um lado; de outro, “deer”, “quail” e “pigeons”), os versos finais de ambos retratam pássaros nos céus (“gathering swallows” e o “flock of pigeons”), ambos trazem a sonoridades de pássaros e o entardecer de Keats se torna o começo da noite em Stevens. O posicionamento de Stevens, no entanto, se dobra mais a um falar religioso, mais afeito à poesia estadunidense (VENDLER, 1980, p. 173) e, como poeta moderno, oferece a quem lê uma diversidade maior de doutrinas: nós viveríamos em um velho caos, ou em um sistema de dependência mútua, ou em isolamento, que por sua vez pode ser solitário (“unsponsored”) ou livre (“free”); todos, de qualquer forma, inescapáveis. A esse excerto segue-se a presença dos

animais e plantas (de origem selvagem e natural, ao invés dos elementos mais domésticos de Keats e da estrofe de abertura do poema). As características que categorizam esses elementos remetem à listagem anterior: as “quails” soltam gritos espontâneos, “spontaneous”, cujo som remete a “unsponsored”; a “isolation” dos “pigeons” retoma a “island solitude” anterior; o “chaos” do sol ecoa na revoada “casual” dos pombos. No final, o movimento dos pombos no céu é tido como ambíguo pelo poeta (que busca algum significado) e as escolhas doutrinárias se esvoaçam em mistério. Ainda assim, enquanto as certezas metafísicas continuam inalcançáveis, o que se mantém certa é a verdade da existência. O movimento final, seja ele definido como caos, dependência, isolamento, liberdade ou ausência de guarida, é um movimento “downward to darkness” (traduzido como “entregue às trevas”). Aqui Vendler retoma um verso central de um dos poemas mais importantes de Stevens, “The Emperor of Ice-Cream”, e diz que, no final de “Sunday Morning”, *ser* é o final de *parecer*¹⁸⁹. E a única certeza que se mantém além das questões metafísicas é a morte (VENDLER, 1980, p. 174).

O estilo de fraseamento seria também derivado da ode de Keats. Vendler aponta que a estratégia de imitar o aspecto aleatório das “gnats” (mosquitos) e do vento outonais estaria presente nas formulações ascendentes e descendentes de “born aloft or sinking” e “as the light wind lives or dies”. Já em Stevens, esse engenho teria se transmutado na imitação de decadência e declínio da frase final (os últimos quatro versos). Além disso, o controle do comprimento das orações também adviria do poeta britânico. Vendler aponta que, em Keats, os versos finais são compostos por uma oração longa sobre os “gnats”, uma sequência de orações cada vez menores, chegando à curtíssima “Hedge-cricket sing”, se alongando desde aí até o final do poema. Stevens teria revertido essa ordenação retórica de Keats, trazendo orações curtas seguidas por uma bem mais longa, o que, segundo a autora, resultaria em uma maior intensidade do clímax do poema, com maior páthos, mas com perda em termos de estoicismo e de descrição da mensagem veiculada. Assim, Stevens teria empregado o modo de escrita de Keats neste poema – os animais, os tipos de oração, alguns elementos, a dicção, e até o cenário de final do dia – sem recuperar o argumento estilístico essencial de Keats contra a nostalgia, mas com uma maior opulência musical e adicionando (e, complementaríamos, logo retirando) dimensões metafísicas à fisicalidade do cenário. Isso, claro, deve ser considerado e apresentado conjuntamente com a dificuldade de leitura que o poema de Stevens propõe.

¹⁸⁹ Para a tradução e comentário de “The Emperor of Ice-Cream”, remeter à página 255.

Jonathan Bate (2002) considera Helen Vendler a crítica mais sensível de Stevens e retoma o posicionamento de que o final de “Sunday Morning” é uma imitação de Keats. Stevens substitui o ajuntamento de andorinhas proposto por Keats por pássaros mais urbanos, pombos casuais, e retoma um posicionamento de Vendler: de que a introdução de formas mais selvagens para substituir as mais domésticas de Keats garante à reescritura um tom mais norte-americano. Jonathan Bate vai além e aponta que Stevens reescreve não apenas Keats, mas revisa e redireciona a tradição puritana da Nova Inglaterra, em que uma investida rumo ao selvagem se torna uma estrada em direção a deus. A mulher no poema não vai à igreja em seu domingo de manhã. Ao invés disso, come frutas e bebe seu café num café da manhã tardio; ao invés do pombo/espírito santo (a “dove” em inglês, não “pigeon”,) temos a imagem de uma cacatua.

Na primeira estrofe, uma cacatua no lugar do espírito santo. Na segunda, a negação da transcendência. Para Stevens, a realização do espiritual não se dá nem em observar os formalismos religiosos nem na contemplação do futuro, mas nos “conforts of the sun” e na “beauty of the earth”. Para compreendê-lo mais completamente, Bate defende que devemos aceitar a real presença do sol ao mesmo tempo que aceitamos que o poema pode apenas nos apresentar uma imagem costurada de uma cacatua, não a cacatua em si (o autor defende que a cacatua estaria bordada na tapeçaria, de modo semelhante aos “embroidered fantails” de “The Emperor of Ice-Cream”).

Assim como em “To Autumn” Keats desiste de sua busca por transcendência – algo que o perturbou em suas odes anteriores –, Stevens se recusa a traduzir as formas da natureza em aspectos divinos. Seu céu não é o domínio de Jove; é um “dividing and indiferente blue”. O azul do céu é indiferente a nós; não há nada acima do céu. As andorinhas de Keats retomam seu voo na quarta estrofe de Stevens e sua passagem representa o retorno de um ciclo de estações do mundo biológico. Suas asas arqueiam na “consumação” das estações, o substantivo aqui sendo empregado para evocar a morte: o *consummatum est* de Jesus na cruz e a “consummation devoutly to be wished” de Hamlet. Assim, na quinta e sexta estrofes, as seguintes, Stevens escreve “Death is the mother of beauty”. Seu poema é uma celebração das coisas que são valiosas por serem mortais, frágeis, passageiras. “Sunday Morning” seria então sobre aprender a deixar de lado as vontades e volições das velhas religiões e também as disposições mentais transcendentais que, no fim das contas, buscam a conquista do espaço e do tempo, o domínio do clima, da interrupção do relógio que conta os segundos até nossas mortes. O poema termina com imagens de uma vivência que se contenta em viver na ilha-terra,

com a aceitação da biologia, da contingência, do caos. Respeitar o tempo e o clima podem ser os meios pelos quais seria possível viver e morrer de maneira elegante.

Ainda tratando da última estrofe, o já mencionado Frank Kermode também a destaca como a mais notável de todo o poema (1960, p. 43). Para ele, a “water without sound” da abertura (“wide water”) e que é retomada na oitava estrofe não seria algo a ser cruzado, mas é exatamente o elemento que preserva a “island solitude”, que garante nosso distanciamento do sol, da luz e da sombra: eis nossa condição. Nossas alegrias, sob tal égide, seriam os elementos apresentados a partir do nono verso (“Deer walk upon our mountains...”). Para Kermode, essa estrofe, isolada, traz tamanha qualidade poética que chamar Stevens de o maior mestre do *blank verse* do século XX seria uma declaração insuficiente. Ainda assim, grande parte de sua beleza vem do modo como a estrofe está amarrada ao restante do poema como um todo: o argumento avança e o poema se volta, narcisisticamente, a si mesmo. Algumas imagens, como o canto dos pássaros, terão sua potência aumentada ao longo do desenvolvimento poético de Stevens em suas obras posteriores. Outras já se encontram em sua forma final aqui, como as “berries” que amadurecem e a natureza em sua forma selvagem. São imagens especificamente terrenas, não paradisíacas. O céu é isolado porque estaríamos sempre ligados à nossa ilha; os pássaros se entregam às trevas, mas com um movimento ambíguo, pleno de diferentes sentidos quanto à morte humana; as asas, reminiscentes da quarta estrofe (mas já presentes nas duas que abrem o poema), agora estão estendidas como em um gesto de equilíbrio, em um ambiente em que impera uma relação ambivalente de controle e abdicação.

Outra autora de grande destaque nas leituras da poesia de Stevens é Eleanor Cook, que conta com uma produção mais recente que os outros abordados aqui. Ela própria, no livro *Poetry, Word-Play and Word-War in Wallace Stevens* (1988), descreve suas análises como sendo acerca do “processo de deflexão” na linguagem de Stevens. Assim, visa-se localizar e destacar os pontos e ângulos de deflexão e medir as implicações de tais escolhas. Como o título do livro já aponta, a autora busca perpassar os “jogos de palavras” do poeta, e define, de modo abrangente, o jogo de palavras como a jogo entre retórica e dialética; ou, ocasionalmente, entre retórica e gramática (Cook parte do antigo *trivium* quando trata de “dialética”, não da dialética especulativa hegeliana). Além disso, notadamente quando trata de *Harmonium*, Cook adentra os poemas também a partir de seu posicionamento dentro do livro (como já mencionado, a ordenação dos poemas no livro não segue a cronologia de escrita) e se propõe a explicar

não só cada poema a partir de seus vizinhos e/ou sequenciamento ordenatório, mas precisar o argumento de Stevens ao ordená-los assim. É desta forma que começa a ler “Sunday Morning”, a partir dos outros poemas anticlericais presentes no livro.

“Sunday Morning” está posicionado no exato início do terço final do livro (página 80 das 120 que compõe a versão de 1923). Para Cook (1988, p. 10), Stevens pode, além das classificações mais gerais de sua obra (como a de ser um “poeta da terra”), ser considerado um poeta de “finais”; isso em termos tanto temáticos (como mortalidade e escatologia) quanto em fins formais, ou seja, em questões de encerramento. Em termos gerais, Cook aponta que Stevens é mais afeito ao padrão virgiliano que miltoniano de encerramento, o que parece estar em conformidade ao poeta romântico que mais lhe é próximo, Keats. Ao tratar dos jogos alusivos de Stevens para esses versos, a autora salienta a presença de ecos de Tennyson, o que o ajudaria a fundamentar a criação de um tipo de paraíso terreno; por outro lado, o fim do poema ecoaria Keats (conforme já apontado por Helen Vendler), mas também Milton.

Assim como fez com seus poemas eróticos, Stevens espalhou seus poemas religiosos ao longo de todo o livro (COOK, 1988, p. 100) e assim disfarçou seu desenvolvimento, ou melhor, falta de desenvolvimento argumentativo. A autora defende que, por se tratarem mais de “combates”, uma vez que são poemas anticlericais¹⁹⁰, sua dialética não apresenta a mesma força que em sua poesia erótica. Para ela, “Sunday Morning” é um poema doutrinal desde seu primeiro verso, colocando em jogo Milton e uma tradição bíblica ao longo de todas as estrofes, mas o faz de modo até então inaudito. O problema, salienta, é que homilética explícita tende a ser “enfadonha”; mas a homilética implícita, que é o caminho trilhado por Stevens, se põe como mais interessante. É na área da retórica, e não da dialética, que Stevens encena aqui sua batalha. O poeta estaria trabalhando com uma lógica de contra-afirmação – e não de contra-argumentação – e o faz com afirmações e negações que Cook chama de “familiares” (1988, p. 101): a reversão de um paraíso celeste agora posto como uma sombra pálida de um paraíso terreno; a aceitação do posicionamento de George Santayana de que o cristianismo é uma religião mais apropriada ao Oriente Médio, e não aos Estados Unidos; qualificações antropomórficas tanto na natividade cristã quanto nos deuses clássicos (“the very hinds discerned it, in a star”). Para Stevens, as questões doutrinárias já estão mortas.

¹⁹⁰ Um deles sendo igualmente antissabático, “Ploughing on Sunday”.

Para Cook, os jogos de palavras neste poema são, igualmente, implícitos; as áreas preferenciais são a etimologia e o emprego de ecos, e a retórica age de modo a dar embasamento para a homilética, mesmo nas passagens mais descritivas. A autora, para demonstrá-lo, elege três exemplos: a palavra inicial do poema, “complacencies”; a quinta estrofe – considerada difícil pela autora, julgamento com o qual concordamos – e seu tema embasado em “death is the mother of beauty” e; a última estrofe (“acertadamente louvada”).

“Complacencies”. Assim, aponta Cook (1988, p. 104), poderia se iniciar uma homilia censurando as pessoas ausentes à igreja. Ou melhor, “complacency”, no singular; a palavra no plural lhe parece rara. Assim, Stevens já coloca em jogo um desvio, uma deflexão – como costuma fazê-lo – de seu uso comum. Empregada no singular, a palavra teria adquirido mais comumente um significado de “self-satisfaction” (“satisfação própria”) em oposição a um significado anterior de “true pleasure” (“prazer verdadeiro”). Teria a mulher do poema, questiona Cook, ficado relegada, assim como a palavra, a um sentimento de autossatisfação? Ou teria ela direito ao “prazer verdadeiro”? *Complacui*, “em quem me agrado”, é o que diz o deus cristão a seu filho no Novo Testamento e Milton teria exatamente este tratamento em mente quando escreveu deus chamando seu filho de “my sole complacence”. Tal etimologia diacrônica empregada por Milton, que indica que a unidade de significado sofreu uma queda junto com a queda humana do Éden, seria o mesmo jogo etimológico diacrônico empregado por Stevens, que visa recuperar e afirmar um prazer pagão a partir do uso de apenas uma palavra.

É também no campo da etimologia que Cook identifica a chave de leitura da estrofe quinta. A imagem das “fallen leaves” não estaria ligada a um tempo de guerra ou de fúria apocalíptica, como em Homero, Virgílio, Milton ou Shelley. Ao invés disso, essas folhas caídas interconectam *thanatos* e *eros* a partir de “extraordinários jogos lógicos, fonéticos e etimológicos” entre as palavras “leaves”, “obliteration” e “litter[ing]”. Stevens nos apresenta três caminhos/trilhas, todas com algum nível de familiaridade literária: “path sick sorrow took”, “Where triumph rang its brassy phrase” e “love whispered a little out of tenderness”. São, de certa forma, lugares comuns, mas aqui o que os conecta é que todos levam às “leaves of sure obliteration”. E Cook vai além: “leaves” como as folhas caídas, uma imagem de morte; “leaves” como “what is left” (“o que restou”); “leaves” como folhas de um livro; “leaves” como as almas dos mortos. Paralelamente, as folhas que não caem, como do “willow” / “salgueiro”, poderiam “shiver” / “tremor” com a perspectiva da morte. É o que esperaríamos observar,

principalmente na literatura do século XIX: o desespero em relação à vida quando se reconhece que ela terminaria em “sure obliteration”. O salgueiro é costumeiramente empregado como imagem de morte ou de amor não correspondido. O seu tremer parece apropriado, inclusive, para as damas sentadas sobre a grama, que não tomaram caminho algum. É assim que Tennyson emprega a mesma árvore, como em “The Lady of Shallott”. Mas Stevens adiciona a palavra “although” (“apesar de”). Seria então este ato uma doação de vida ao invés de um ato de morte? Para Stevens e seus salgueiros, a morte é apenas parte da vida, e nada mais (COOK, 1988, p. 105).

Quanto às três palavras da quinta estrofe mencionadas acima, “leaves”, “obliterating” e “litter[ing]”, Cook as relaciona quase diretamente, salientando que “litera”, de “obliterating”, parece chamar para si o “littering” do verso final, como se tal palavra estivesse relacionada com *littera*, ou “carta”, donde deriva “literatura”. Essas palavras, em verdade, não têm relação etimológica direta, o que não impede Stevens de relacioná-las (como o fez em “Banal Sojourn”). Há, no entanto, uma relação oblíqua. “Litter” vem de *lectus* (cama ou sofá), que por sua vez é a origem de *lector* ou “leitor”. Para Cook, as damas sobre a grama, como Perséfone e Eva antes delas, estão próximas de um caminho em que as “leaves”, “litter”, *litterae*, leitores e leitoras caminham todas em rumo à obliteração. “Texto e leitor, amor e ação, intricadamente relacionados, movem-se em silêncio rumo à morte, que traz à memória ecos de Eva e Perséfone e Virgílio e Milton e Tennyson e da poesia latina” (COOK, 1988, p. 106).

Quanto à estrofe final (que a autora adjetiva como “magistral”), Cook insiste na relação que Stevens constrói com a tradição bíblica e miltoniana e indica pontos de conexão ainda em outras partes do poema. Na primeira estrofe já constaria um eco de *Il Penseroso*: “I hear the far off Curfew sound, / Over some wide-water’d shore”, em que temos o som dos sinos (adicionaríamos, como em Dickinson, acima) e a expressão “wide water”, repetida por Stevens na oitava estrofe. Ademais, teríamos uma resposta, na terceira parte, a Milton, em *Paradise Lost*: “For then the Earth / Shall all be Paradise”. Na estrofe final, Cook defende que a silenciosa (“wide water, *without sound*”) revisão de Milton se torna mais patente, mas manteve-se inaudita pela presença mais marcante ainda de Keats. Em Milton, o pombo/espírito santo (grifos meus):

Wast present, and with *mighty wings outspread*
Dove-like satst brooding on the *vast Abyss*
 And mad'st it pregnant: What in me *is dark*
 Illumine, what is low raise and support;

Na abertura do poema de Stevens é a cacatua, terrena e domesticada, sob o sol, que traz “bright wings”. Os pombos (não a “dove”, mas os urbanos “pigeons”) são os que são representados com “extended wings”, em uma aguda reimaginação das “mighty wings outspread” de Milton. A movimentação desses pássaros também é reinventada. A “dove” que se aninha sobre o Abismo irá elevar o que está rebaixado (“what is low raise and support”); os “pigeons” movimentam-se em ondulações ambíguas para, por fim, descenderem, “downward”. Paralelamente, os pombos descendem isolados, e sem a presença divina (“unsponsored” / “sem guarida”), e o fazem no céu, não no Céu.

Ainda na mesma estrofe, a autora chama atenção para o outro pássaro, a “quail” (ou “codorna”). Reafirmando o paralelo com Keats defendido por Vendler, Cook menciona também a presença dessas aves na Bíblia (Êxodo 16:13 e Salmos 105:40). Stevens, de maneira não incomum à literatura estadunidense, revisita a natureza bíblica como natureza dos Estados Unidos, notadamente a natureza encontrada pelos filhos de Israel em sua jornada. A diferença, mesmo, está na relação que a própria Vendler (1980) propõe para as “quails”: seus cantos “espontâneos” estão relacionados à caracterização de “unsponsored” (“sem guarida”). As codornizes bíblicas, por outro lado, seriam definitivamente “sponsored”.

De todas essas fontes, nenhuma pode ser considerada uma alusão direta, seriam apenas ecos, e alguns bem leves (COOK, 1988, p. 109). Com isso, a estratégia de Stevens seria a de tentar des-locar o paraíso a partir da alteração de lugares comuns mais antigos. E a lógica por trás desse ecoar teria relação com Virgílio, restaurando uma linha de legado virgiliano em oposição à dialética do *Paraíso Perdido*. E, nesse combate contra a linguagem bíblica e miltoniana do sol e escuridão, do anoitecer e da natureza selvagem, Stevens se distancia de escrever a partir de termos de reversão, de um simples “ou isso ou aquilo”: a simples reversão faria com que o poema terminasse com o anoitecer sendo apresentado como um eterno declínio no qual todos os começos estariam embutidos. Para a autora, o fim de “Sunday Morning” seria uma variação dos finais virgilianos, com um movimento descendente, mas também para fora, buscando retomar a cadência e o final do anoitecer rumo a uma poesia sublime naturalística.

Há também, dentre a crítica geral, quem chame atenção para o próprio Stevens, o Stevens de 1909, antebélico, no ano de seu matrimônio com Elsie Moll, com base em parte de sua correspondência pessoal. Para James Longenbach (1991, p. 65-66), é possível observar já bastante do argumento e de certos vocábulos de interesse de

“Sunday Morning” em carta de Stevens para Elsie, datada de 3 de maio de 1909, que retrata as andanças do poeta por Nova York no dia anterior, um domingo:

Hoje andei rondando pela cidade. Pela manhã caminhei para o centro – demorando-me uma vez para observar três revoadas de pombos circulando no céu. Adentrei a capela de St. John uma hora antes da missa, sentei-me na última fileira e olhei à minha volta. Acontece que na noite anterior, na Biblioteca, eu havia lido a vida de Jesus e estava interessado em ver quais símbolos daquela vida apareciam na capela. Creio que nenhum, salvo a cruz dourada no altar. Quando se compara aquela pobreza com a riqueza dos símbolos, das lembranças, que foram criados e reverenciam o passado, você começa a apreciar as mudanças que se deram nas igrejas... Não impressiona que as igrejas sejam consideradas tamanhas relíquias. De certa forma, sua vitalidade depende de sua associação com a Palestina. (...) Há quem duvide da existência de Jesus – ao menos duvidam de incidentes de sua vida, como, diríamos, da Ascensão aos Céus após sua morte. Mas não me parece que duvidem de Deus.

Aqui Longenbach encerra sua citação da carta de Stevens, e chama atenção à imagem keatsiana dos pombos que reaparecerá no fechamento do poema. Claro, temos também a presença da igreja, divagações e questionamentos sobre religião, a associação com a Palestina. Seria, ainda, possível apresentar mais excertos da mesma carta para corroborar, como quer o autor, que grande parte do mecanismo de pensamento de Stevens já estava montado seis anos antes da elaboração de “Sunday Morning” (Longenbach ainda diz que seria até natural se o poema tivesse sido escrito imediatamente após as divagações da carta): “Parece-me que todos admitem [a existência de Deus] de uma forma ou de outra. – É uma ideia que deixa o mundo mais doce – mesmo que Deus não fosse nada além do mistério da Vida.” Mais adiante, volta a comentar que entrou em outra igreja: “Não sou devoto. Mas igrejas são lindas de se ver. – Depois vim para casa, observando as grandes massas de nuvens brancas, com uma forma *outonal*, flutuando através do céu com ventos” (grifo nosso). Depois, após mencionar que gostaria de passar a primavera toda ao ar livre, caminhando de dia, lendo e estudando pelas tardes e noites, adiciona: “Com que força somos, pouco a pouco, compelidos ao senso comum!” (*Letters*, p. 139-141)

Há, também, entre as leituras críticas deste poema, quem identifique a forte presença de Nietzsche. A mais notável exploração dessa relação entre Stevens e Nietzsche (referida acima como “controvérsias”, após indicarmos que Helen Vendler não reconhece nenhuma verve nietzscheana no poeta) foi cunhada por Bobby J. Leggett (1992, p. 88-89;

119-122), autor que vê em “Sunday Morning” o poema de Stevens que mais se presta a leituras intertextuais, interpretando-o como um texto diretamente nietzscheano. De forma paralela a “Peter Quince at The Clavier” – que o autor defende que trata da relação entre o apolíneo (e a existência individual de ego) e o dionisíaco (que rompe as barreiras do convencional e oferece a experiência de continuidade da existência) – Leggett advoga que a mulher de “Sunday Morning” deve passar para o mesmo estado de afirmação da vida, mas, para tal, deve superar um antagonismo mais árduo que o Clássico: o antagonismo proposto pelo cristianismo. O tratamento do cristianismo no poema, aponta Leggett, se dá de maneira bastante próxima à operação que Nietzsche chama de transvaloração de todos os valores. O autor se centra na sétima estrofe para demonstrar como Stevens, ao investir contra os valores ilusórios do cristianismo enquanto armado de valores “reais” do mundo como ele é, estaria desmascarando seu próprio posicionamento como igualmente baseado em um ideal, sua argumentação seria igualmente ideológica.

Além da relação solar com a imagética do Zaratustra, a frase que poderia nos alertar de que a estrofe VII se impõe como um momento importante dentro do poema como um todo é a resposta às perguntas da terceira estrofe, feitas quanto ao sangue do paraíso. Ao serem propostas naquela parte do poema, são consistentes com os valores do devir. Mas, ao sugerir que os três estágios da evolução de deus a homem foram alcançados, que nosso sangue tenha se tornado o sangue do paraíso (“Out of our blood, returning to the sky”), adentra-se em um modo antitético de pensamento, assume-se que o devir tem um objetivo ou uma finalidade, um dilema também encontrado por Nietzsche em seu modelo utópico do *Übermensch*. Os textos dos dois autores tendem a se esquivar dessa ameaça a suas concepções dionisíacas de um mundo incerto e caótico quando tratam do fim último dos humanos como algo a ser alcançado (e não como devir). Assim, o paraíso terreno futuro da estrofe VII traria em si uma realização muito precisa e definitiva, não conseguindo se esquivar de suas próprias contradições. O poema, então, se revelaria um produtor de ideologias e não uma explicação perfeita e unificada da realidade. Torna-se ele próprio um construto ideológico e estaria, portanto, fadado a criar o mesmo tipo de reino ideal que acusa seu rival cristão de criar; tal contradição demonstraria que Stevens teria incorporado essa característica de pensamento de Nietzsche, uma parte inescapável da sua ideologia.

Se de um lado, ao fim e ao cabo, os escritos de Nietzsche negam qualquer distinção entre o mundo como ideação e a realidade acessível, e considerando que o autor expõe o cristianismo como sendo apenas uma interpretação baseada em um conjunto

definido de valores (e não um dado imutável), por outro, toda e qualquer interpretação seria derivada de um conjunto de valores, desejos e ideais. O mundo que se sucede ao mundo cristão em “Sunday Morning” – ou o mundo nos escritos de Nietzsche – seria tão baseado em uma projeção de valores quanto o que ele substituiu. Ao postular um mundo do devir em que nada é dado e tudo é uma interpretação (ou, no vocabulário de Stevens, uma *ficção*), apenas substitui-se uma interpretação por outra, mesmo que pareçam afirmar o real. Essa é a contradição exposta na estrofe VII e representa a tensão que há entre postular um mundo fluido imprevisível e a realização de um construto mental idealista que ainda persistiria nos escritos de Stevens¹⁹¹.

Nietzsche, Tennyson, Keats, Wordsworth, Milton, Virgílio, a Bíblia, Thomas Gray, Emerson, Whitman, Dickinson¹⁹². Em apenas um punhado de leituras críticas, foi possível observar uma vasta gama de possíveis inspirações, diálogos, ecos e pretextos para “Sunday Morning” (que está longe de ser um poema-colagem aos moldes de Pound). Em outra frase bastante precisa, Vendler (1969, p. 65) aponta que, nos poemas longos de Stevens, a forma que se sobressai é a de uma “poesia de desconexão”, em que os intervalos entre os diferentes cantos constantemente desafiam até os melhores esforços de articulação crítica: “são fragmentos de visão confrontados no espelho da mente e que recusam reconstrução”. E essa desconexão, essa recusa à reconstrução, não raro age como um véu à leitura e análise de seus poemas; por outro lado, essa mesma característica que vela possibilita ao mesmo tempo novos caminhos e leituras, possibilita a multiplicação. É o caso da leitura de Sidney Feshbach (1999), que defende, em artigo instigante, que o principal pretexto para este poema não seriam os autores e autoras mencionados na abertura deste parágrafo, mas George Santayana.

É notória a relação entre Wallace Stevens e Santayana¹⁹³, e Stevens, anos depois, escreveria ainda um poema em homenagem a seu antigo mentor, intitulado “To and Old Philosopher in Rome”¹⁹⁴. E é sobre uma obra do então mentor que Feshbach

¹⁹¹ Claro que, para Leggett, isso seria a conclusão a partir de uma leitura analítica, mas Stevens, ele próprio, admite tal postura como libertadora quando escreve que “a crença final é a crença na ficção, que se sabe ser uma ficção, dado que mais nada existe. A mais bela verdade é saber que se trata de uma ficção e que você crê nela voluntariamente.” (STEVENS, 1957, p. 163)

¹⁹² E esses dois últimos curiosamente ausentes nas discussões de Vendler, Kermode e Cook.

¹⁹³ Para mais sobre a relação entre os dois, ver: “Wallace Stevens: A Poet’s Growth”, de George Lensing (1986), “The Contours of Stevens Criticism – English Literary History” de Joseph N. Riddel (1964), “Wallace Stevens: The Plain Sense of Things”, de James Longenbach (1991), “A Skeptical Music: Stevens and Santayana” de David P. Young (1965) e “Wallace Stevens and Santayana”, de Daniel Fuchs (1967).

¹⁹⁴ David Bromwich (1978), em uma resenha de “*Souvenirs and Prophecies: The Young Wallace Stevens*”, livro compilado pela filha do poeta – Holly Stevens – chega a comentar que entre os poemas reunidos no

defende que seu “mais verdadeiro discípulo” baseou estruturalmente “Sunday Morning”. Trata-se do livro *Interpretations of Poetry and Religion*, de 1900.

Sidney Feshbach, que brevemente nos introduz à relação entre os dois poetas e relata posições que localizam Stevens como conhecedor da obra e admirador confesso do espanhol, já de início propõe sua hipótese: as *Interpretations* de Santayana são o pretexto de “Sunday Morning”, e em tal grau que os capítulos do livro estariam quase diretamente ligados às estrofes do poema. Assim, a primeira estrofe seria relativa ao capítulo I de Santayana, a segunda com o II, a terceira com o III, quarta com o IV, quinta com o V e sexta com o VI. As duas últimas estrofes abarcam, cada uma, dois capítulos. Dessa forma, a sétima estrofe traria as ideias dos capítulos VII e VIII e a estrofe final os capítulos IX e X. Isso se dá de maneira que Stevens estaria trabalhando poeticamente com a ordenação temporal evolutiva proposta na obra de Santayana, que abrange quase três mil anos de história e cultura, em que cada capítulo discute uma época distinta, em uma cronologia cultural. Entre os capítulos II e IX, por exemplo, discute-se uma sequência histórica selecionada desde os hinos pré-homéricos, transitando por textos hebraicos e cristãos, poetas italianos, como Dante, passando por Shakespeare, Whitman, Browning, Emerson até os poemas e prosa de Jean Lahor, da última década do século XIX e com notáveis referências ao hinduísmo védico. Em uma visão mais abrangente e menos específica, teríamos a própria temática de ambos livro e “Sunday Morning” como concorrentes. Os principais temas das *Interpretations* de Santayana são, a partir de análises das relações entre poesia e religião no ocidente, a evolução da ideia do divino e a evolução das invenções escatológicas oferecidas em resposta aos confrontos com a morte: quase de imediato notamos que são os mesmos temas do poema de Stevens.

De forma resumida, o autor apresenta as relações entre as *Interpretations* e “Sunday Morning”, estrofe a estrofe e, para melhor embasar sua hipótese, adentra de forma mais pormenorizada as estrofes III e VII. Assim propõe: A primeira estrofe, as “complacencies of the peignoir”, e “Understanding, Imagination, and Mystics”, o primeiro capítulo de Santayana. Stevens rerepresenta a epistemologia do capítulo I a partir de “hieróglifos de sentido” e propõe mudanças das sensações rumo ao entendimento, daí rumo ao sonho da imaginação (“the dark/encroachment of that old catastrophe”) e, finalmente, rumo à questão do misticismo ou asceticismo sacrificial na religião, o

livro, anteriores aos presentes em *Harmonium*, encontram-se alguns que parecem ter sido escritos utilizando-se a linguagem dos “Maya Sonneteers”, mas “sem o fastidioso paganismo de seu líder, Santayana, sob cujo feitiço Stevens parece ter se deixado seduzir por um tempo.”

“[d]ominion of the blood and sepulchre”. Essa epistemologia sugere os modos que os humanos constroem conhecimento simultaneamente ao que eles vêm a conhecer. Assim, essa estrofe apresenta a experiência, temporalmente precedendo e sucedendo os signos históricos e culturais implícitos e ocultos das outras estrofes. A “velha catástrofe” do domingo de manhã, a repetição institucional do sacrifício religioso, move a mulher a um autossacrifício espiritual, a um asceticismo que exige um sacrifício, um silenciamento (“hush”) de seus sentidos, algo que as *Interpretations* rejeitam constantemente.

A segunda estrofe e o segundo capítulo (“The Homeric Hymns”), que trata da época pré-homérica: a visão de mundo dos gregos pré-homéricos apresenta respostas diretas, centradas no humano e repletas de sentimento, à natureza. As emoções e a natureza são interconectadas e se reforçam mutuamente. No poema, temos as

Passions of rain, or moods in falling snow;
Grievings in loneliness, or unsubdued
Elations when the forest blooms; gusty
Emotions on wet roads on autumn nights;

E essas “passions” são mais ligadas à sua origem grega de passividade e emoção que ao calvário cristão. Aqui não há menção a deuses ou deus, mas há um léxico de significância religiosa em potencial; é a experiência anterior à hipóstase religiosa e à devoção individual.

A terceira estrofe e o capítulo III (“The Dissolution of Paganism”): é, para o autor, a estrofe mais difícil. Essa dificuldade, ainda mais contrastada com a estrofe anterior, de mais fácil leitura (por se tratar, segundo o autor, da poesia pré-homérica), indica a ocorrência de uma mudança de grande escala na história cultural. Trata-se da dissolução do paganismo clássico rumo à consolidação do cristianismo no mundo chamado ocidental. Para indicar essa dissolução, o imortal e potente Zeus grego já se encontra envelhecido na forma do Jove romano, esvaziado da vitalidade de seu naturalismo pagão antigo. É um deus reduzido a sinônimo retórico de fenômenos da natureza, desligado de conexões humanas, naturais, antropomórficas, generativas, terrenas:

Jove in the clouds had his inhuman birth.
No mother suckled him, no sweet land gave
Large-mannered motions to his mythy mind.

Feshbach também aponta diversos vocábulos presentes na estrofe que também teriam sua origem neste capítulo das *Interpretations*: “Jove” aparece em uma citação de um hino homérico, “no mother suckled him” consta em uma história sobre Deméter, “hinds” é empregado numa tradução de Santayana também sobre Deméter, constando também a ideia de que algo divino iria “come down *among us*”.

Stevens apresenta nessa estrofe uma sequência histórica. Além da mudança de nome de Zeus para Jove, indicando a mudança e envelhecimento dos deuses pagãos, temos o surgimento de vocabulário do Gênesis, “labor”, “pain”, “glory”, “love”, “blood”, “virginal”, “heaven”, “star”. Há também uma proximidade com a quarta écloga de Virgílio, na qual consta uma profecia de que uma época de dissolução dará início a uma era de ouro a partir do nascimento de um garoto; será uma era de paz e fartura, com um “friendlier sky”. Há motivos e coincidências o bastante, para Feshbach, para que se considere que exatamente a quarta écloga de Virgílio – e sua posterior relação com o cristianismo – tenha sido usada de maneira direta na composição da estrofe III, abrindo caminho para a instituição de uma nova divindade, cristã, que buscaria um “enduring love” mas que ainda não satisfaria os devaneios da mulher do poema (1999, p. 75-76).

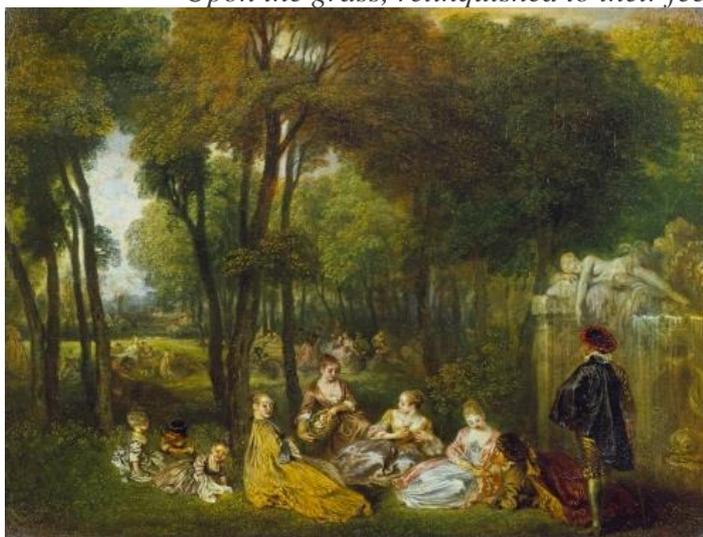
A quarta estrofe – “She says ‘I am content when wakened birds’” e o capítulo “The Poetry of Christian Dogma”: a frase de vocabulário bastante bíblico “gat them home” reduz os diversos interesses dos dogmas cristãos a “paraíso” e “profecia”, com um catálogo cristão e clássico de localidades de vida após a morte:

Nor any old chimera of the grave,
Neither the golden underground, nor isle
Melodious, where spirits gat them home,
Nor visionary south, nor cloudy palm
Remote on heaven’s hill (...).

Stevens defende que não há local algum, místico ou profético, que perdue tão bem como memórias baseadas no real. O salto histórico e cultural de Santayana – os mil anos entre a literatura bíblica e os poetas italianos do capítulo seguinte – é replicado por Stevens no poema.

A quinta estrofe – em que a mulher declara a “need of some imperishable bliss” e o capítulo V, “Platonic Love in Some Italian Poets”: a relação parece direta e necessita de pouca explicação quando se aproximam as ideias de “imperishable bliss” e “Platonic”. Os poetas selecionados por Santayana enfatizam a experiência da morte da amada – como a Beatriz de Dante – e a confiança em uma união póstuma. As verdades permanentes do platonismo aparecem para satisfazer necessidades da desesperança. Para essa cena de *eros* (como em Dante e Beatriz), Stevens comete um aparente anacronismo, empregando uma imagem que nos remete a pinturas francesas do século XVII, as *fêtes galantes*, como variantes da busca erótica. Feshbach aqui busca justificar tal descompasso a partir da afinidade que Stevens teria com esse gênero de pintura e aponta que tal explicação necessitaria de maior análise e empreendimento.

*For maidens who were wont to sit and gaze
Upon the grass, relinquished to their feet*



Antoine Watteau, *Les Champs Elisées*
1720-1721, óleo sobre painel de noqueira
The Wallace Collection, Hertford House,
Manchester Square, Londres, Inglaterra

Estrofe VI e o capítulo VI, “The Absence of Religion in Shakespeare”: para o período cultural dessa estrofe emprega-se uma linguagem feudal e elizabetana, como “Alas, that they should wear our colors there” ou “insipid lutes”. Segue também o caráter shakespeariano da apresentação das *Interpretations* de que o poeta se apresenta também como personagem e em sua dramatização das contradições do “paradoxo shakespeariano”; não seria uma declaração em favor de um platonismo mundano, “mystical”, mas da ausência de religião do poeta. Aqui, propõe Feshbach, se dá outro salto temporal presente tanto em Santayana quanto em Stevens. Vai-se da era elizabetana à metade do século XIX.

A sétima estrofe e os capítulos VII e VIII, “The Poetry of Barbarism” e “Emerson”: a abertura bastante afeita a Whitman, os homens dançando e louvando o sol, pode ser confundida com a união pré-homérica entre natureza e emoção, como na segunda estrofe. É na análise dessa estrofe que o autor mais se delonga (FESHBACH, 1999, p.

64-71) e começa por tentar desmistificar uma opinião que, segundo ele, é constante na crítica de Stevens e teve sua origem logo nas leituras de Yvor Winters. Costuma-se ler a estrofe VII como um endosso do hedonismo; tal hedonismo seria descrito e/ou condenado por críticos e é a base pela qual se tende, por vezes, a definir a estética e o esteticismo de Stevens, principalmente em *Harmonium*. Acontece que Winters, segundo o autor, estaria confundindo hedonismo com epicurismo. Leitor de Epicuro e Lucrecio (e mesmo através da mediação de Santayana), Stevens não estaria interessado no prazer pelo prazer do hedonismo, mas no prazer moderado, autocontrolado, buscando uma redução da ansiedade de modo a criar as condições necessárias para a calma e contemplação da atividade poética. “Não, não hedonismo, mas epicurismo” (FESHBACH, 1999, p. 64).

Outra dificuldade de se ler essa estrofe se encontraria na determinação de seu estilo. Para o autor, seria uma sátira, o que viria a alterar as leituras feitas sobre ela. Para embasar seu posicionamento, novamente retoma a relação que o poema tece com o livro de Santayana, em seus capítulos sétimo e oitavo, que abordam a poesia de Whitman, Browning e Emerson. Nas *Interpretations*, o poeta e pensador espanhol defende que essa poética deve ser considerada à luz da crise moral e desintegração imaginativa do século XIX e constitui seu eco verbal; deve-se, portanto, evitar a injustiça de ignorá-la como insignificante e igualmente evitar cair na tentação de louvá-la como essencialmente gloriosa e bem sucedida. É nessa medida, defende Feshbach (1999, p. 66), que Stevens teria logrado equilibrar esses dois pontos de vista sobre tal poética (também como documentos da moralidade do século XIX), cometendo o excesso de tratá-la ao mesmo tempo como gloriosa (primeiros cinco versos) e insignificante (restante da estrofe): a partir da sátira.

O autor continua discutindo, ponto a ponto, como os mais variados aspectos dessa estrofe têm sua origem nas leituras que Santayana faz em seus capítulos VII e VIII: o sol como força da natureza despida de suas vestes míticas; o canto e vigor dos homens como advindos de comentários sobre Whitman; a imagem do verão, do sol e um uso implícito de um Apolo hiperboreal como oriundos da leitura de Browning; o canto mirado a uma natureza materialista como um Whitman esvaziado de sua “teoria política” (FESHBACH, 1999, p. 67).

Após apontar a inerente diferença entre as estrofes II e VII (a primeira pré-homérica, mais espontânea em sua dedicação ao belo e com o dom de ver beleza em tudo, e a segunda com um tom baseado no barbarismo e primitivismo, sem uma visão de beleza, ordem e perfeição embutidas em uma poesia do ideal, mas uma época de elaboração

material, retrospectiva, extravagante e com ideais – se os tem – negativos e parciais; seus gritos barbáricos seriam um retorno a uma juventude sem experiência, uma nova fé no poder absoluto do humano), o autor indica, de modo perspicaz, uma virada de tom, cadência, sintaxe e léxico a partir do sexto verso dessa estrofe. O estilo whitmaniano dos primeiros cinco versos – a dança orgíaca, a devoção naturalística, a nudez (que, adicionaríamos, parece advir quase diretamente da seção 24 de “Song of Myself”: “Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,”) – dá espaço a uma linguagem que se assemelha a uma oratória bíblica ministerial. Essa alteração de estilo aponta para um deslocamento de Apolo para Jeová, do grego antigo para Adão, de Whitman para Emerson, autor que Santayana definiu como um “clérigo, que no início tinha o costume de se referir à Bíblia e seus ensinamentos como uma autoridade suprema” (FESHBACH, 1999, p. 68). A oratória bíblica, aqui, distrai-nos da mensagem angustiante da morte prematura de jovens, para a qual Stevens teria empregado a própria descrição de Santayana quando este trata da saída de Emerson da “ancient fellowship of the church” (ou “antiga irmandade da igreja”):

They shall know well the heavenly fellowship
Of men that perish and of summer morn.
And whence they came and whither they shall go
The dew upon their feet shall manifest.

Seguindo os posicionamentos expostos nas *Interpretations*, Stevens joga com o otimismo de Emerson ao descrever a morte em termos exageradamente leves e doces (FESHBACH, 1999, p. 70).

Em suma, a sétima estrofe de “Sunday Morning” seria uma representação satírica de Whitman, Browning e Emerson de modo que visaria a sugerir que, quando confrontada com a morte em absoluto, o canto orgíaco de Whitman pode soar tolo, a *persona* de Browning pode se tornar superficial e a retórica cristã de Emerson seria inadequada. Essa sátira teria sido criada com a mediação dos capítulos de Santayana sobre esses escritores. Inserido na totalidade do poema, ou seja, dentro dos questionamentos da mulher e das respostas do poeta racional, busca fazer com que a orgia e o orvalho (“dew”) se apresentem como fantasias para satisfazer o desejo da mulher por certezas místicas conforme pode ser observado em um tipo de energia natural e sentimental dos ciclos naturais. Isso, ademais, não significaria que Stevens teria assimilado e aceitado as visões

de Santayana como verdade absoluta, mas demonstraria que ele estaria disposto a utilizar suas atitudes e lógica para compor um poema longo.

Por fim, a oitava estrofe, “She hears, upon the water without sound,” e os capítulos finais, IX e X, intitulados, respectivamente, “A Religion of Disillusion” e “The Elements and Function of Poetry”: Stevens, nessa estrofe, segue Santayana tanto em sua aceitação do nada e vazio na morte quanto na representação da natureza cotidiana e beleza transitória. A “desilusão” presente no título do nono capítulo é exatamente a “tomb of Palestine”, que não é “the porch of spirits lingering”. A religião é esvaziada de suas ilusões de permanência e falsa metafísica sem se deixar submergir no positivismo e cientificismo prevalentes no século XIX; mantém-se, pelo contrário, um calmo pessimismo próprio. As “ambiguous undulations” fazem ecoar o “great principle of Undulation” de Emerson, mas agora relacionado a um euro-hinduísmo esvaziado de sentimentalismo. As discussões, no capítulo X, acerca de paisagens poéticas de tom generalizado são notavelmente relevantes à paisagem genérica e idealizada desta estrofe (baseada nas *Éclogas* de Virgílio).

Essas análises, principalmente as propostas por nomes mais robustos da crítica literária, como Harold Bloom, Frank Kermode, Helen Vendler e Eleanor Cook, apesar de sua grande abrangência e precisão de leituras relativas às influências poéticas de Stevens, possuem todas uma lacuna que, ao nosso ver, é fundamental. Trata-se, conforme já exposto no Capítulo I da presente tese (p. 37), da relação do poeta com a arte moderna, uma relação que caminha ombro a ombro com sua produção poética madura e sem a qual as leituras e análises de seus poemas, parece-nos, resulta insuficiente.

Há, ainda assim, pequenas frestas por onde se pode vislumbrar tal relação. Não é à toa que Helen Vendler diz, como já apontado aqui, que “Stevens é moderno assim como Cézanne é moderno” (VENDLER, 1980); no entanto, o alcance para por aí, e ficamos com a impressão que a poesia de Wallace Stevens é mais afim aos poetas românticos que aos pintores modernos, o que definitivamente não nos parece ser o caso. É como se, ao observarmos os dois quadros relacionados, a saber, *A Table of Desserts*, de Jan Davidszoon de Heem, de 1640, e sua releitura por Henri Matisse, em 1915, intitulada de *Still Life after Jan Davidsz. de Heem's La Desserte*¹⁹⁵, chegássemos à conclusão de que a pintura de Matisse é mais afeita às naturezas-mortas da Era de Ouro dos Países Baixos que à pintura propriamente moderna, simplesmente porque o tema e os

¹⁹⁵ Ambos os quadros podem ser vistos como Anexo a este Comentário, abaixo.

elementos representados nas telas são os mesmos. Como já apontado, parece-nos que o processo de criação poética de Stevens em *Harmonium* se dá, de certa forma, de maneira semelhante ao retrabalho de Matisse da obra de de Heem.

Um dos críticos que traz essa relação (relação essa já exposta pelo próprio Stevens em palestras e escritos, mas não a partir de uma autoanálise poética) é Michel Benamou. Em texto de 1959 intitulado “Some Relations Between Poetry and Painting”, Benamou propõe que a poesia de Stevens incorpora simultaneamente elementos conflitantes do impressionismo – cores, luz, ar, impressões, passagem do tempo (tanto cronológico quanto climatológico) – e do cubismo – implosão do objeto, mutação, explosão de pontos de vista, simultaneidade – no seu fazer poético. Trabalha, portanto, entre o natural e o artifício, entre o encanto com a aparência e a metamorfose das aparências, com uma soma desconcertante das relações. A sensibilidade de Stevens estaria, portanto, mais ligada à ideia de mudança. De um lado, o impressionismo com seu princípio *passivo* de mudança; de outro, o cubismo com o princípio *ativo* da imaginação. Assim, as metáforas da poesia e as metamorfoses da pintura se valeriam do mesmo reservatório de analogias.

Para Benamou, a melhor amostra do método pictórico de composição de Stevens estaria precisamente na estrutura de “Sunday Morning”. Como já apontado, trata-se de um monólogo meditativo, ora na primeira, ora na terceira pessoa. De modo superficial, ele está amarrado por referências à personagem central: ela sonha, ela pensa, ela indaga (a personagem, complementa o autor, é inclusive esvaziada de sua



Quatro exemplos da série de pinturas feitas por Claude Monet da Catedral de Rouen entre 1892 e 1893. Fica clara a intenção de se buscar os efeitos da luz e do tempo (climatológico) sobre o objeto, que Benamou chamou de princípio “passivo” de mudança.

And, most, of the motion of thought / And its restless iteration



Três exemplos da série de pinturas e estudos feitos por Pablo Picasso, em 1957, da obra “Las Meninas”, de Diego Velázquez. Fica clara a quebra, explosão e mutação do objeto, que Benamou chamou de princípio “ativo” de mudança e imaginação.

humanidade, sem características físicas que a discirnam; como em uma obra de Matisse, a personagem foi sacrificada de modo a se tornar um padrão decorativo). Ainda assim (como também o apontou Cook, acima), Benamou indica que o poema não é uma apresentação discursiva de argumentos com uma evolução dialógica. A personagem central perde seu papel proeminente, o tecido narrativo é rasgado. Com isso, a ideia de unidade que o poema apresenta não estaria na personagem, mas em sua composição pictórica; “Sunday Morning” não seria uma sucessão de ideias, mas de quadros. A primeira estrofe organizada como um díptico: em um painel, a mulher sentada na cadeira, laranjas, a cacatua, uma organização *à la* Matisse, sobre um tapete oriental; no outro, um lago sombrio. O silêncio acentuaria a característica pictórica, assim como a noção espacial fornecida por “as a calm darkens”, prolongada por “the day is like wide water”. Tal padrão antitético, uma imagem da vida terrena e uma cena supranatural, continua nas seis estrofes seguintes e sua resolução completa se dá na última estrofe, uma vez que corresponderia diretamente ao díptico inicial, mas em ordem inversa. Uma ordenação formal em quiasmo, elevando nossa apreciação estética do poema devido à vivacidade das visões e ao equilíbrio da composição.

O efeito desse método pictórico seria uma tensão inculcada em tal equilíbrio. No entanto, a atmosfera de “Sunday Morning” não é tensa, e Stevens não é um poeta dramático. A tensão, então, é espacial, oriunda da justaposição de blocos antitéticos. O padrão sequencial do poema, portanto, se finaliza em um círculo perfeito (Frank Kermode, por outros meios, indica igualmente que a estrofe final faz o poema se voltar sobre si mesmo, conforme exposto acima). Por fim, Benamou reafirma a força do poema,

(...) sua prática comum de aproximar exteriores e interiores...



Henri Matisse, *Still Life with Pomegranates*
1947, óleo sobre tela
Musée Matisse, Nice-Cimiez, França

e indica que ele alcança um impacto emocional que advém de dentro dos devaneios diurnos de uma meditação que é inconclusiva, circular. Isso, defende o autor, representa o triunfo de um poeta não dramático sobre suas próprias limitações. Stevens é um poeta dotado de uma imaginação visual potente, e apresenta o conflito de ideias como o conflito de formas (poderíamos adicionar, como exemplo, o poema de abertura do livro).

Matisse é citado novamente por outro crítico, Robert Buttel, em seu livro *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Após defender que, na superfície, *Harmonium* pareceria até querer abolir as distinções entre poesia e pintura,

o crítico nomeia novamente o pintor francês e estabelece-o em relação exatamente com “Sunday Morning”. Para Buttel, Stevens teria encontrado em Matisse um espírito congênere, com profundas afinidades, e seria a partir da “genialidade especial” (1967, p. 158) do francês que teriam se originado os versos iniciais de “Sunday Morning”, influência que se estenderia ao restante do poema e até a produção posterior de Stevens. Para ele (BUTTEL, 1967, p. 158), a habilidade de Matisse para

transfigurar um prazer pagão pela vida em termos altamente civilizados, sua reverência em relação à vida que transcende o hedonismo, suas justaposições audazes de cores que deveriam conflitar e, no entanto, despertam novas relações e efeitos harmoniosos, sua combinação instigante de cores e formas com a calma e estase alcançadas com a perspectiva achatada de seus quadros, sua prática comum de aproximar exteriores e interiores em uma unidade ao enquadrar a luz e a vida de uma cena externa em uma janela à parede de um quarto elegante, e a conversão dos arabescos da Art Nouveau para seu estilo moderno próprio

representariam qualidades que nos ajudariam a caracterizar o poema de Stevens, em que as extravagantes laranjas e a vistosa cacatua presente na tapeçaria são absorvidos na meditação onírica, quase estática.

Bonnie Costello (SERIO, 2007), defendendo a relação de que, para Stevens, a poesia ocupa uma posição de análogo verbal à pintura, põe em dúvida a potencial relação da abertura de “Sunday Morning” e suas cores vibrantes com o fauvismo e com Matisse. Em contraposição, propõe a autora, a inspiração para o “portrait of a lady” de Stevens não poderia ter sido o quadro *Jeune Dame en 1866*, de Édouard Manet, com a imagem da mulher, o penhoar, a laranja e o pássaro exótico (e, adicionaríamos, o aroma do café como substituto do olfato ativado pela flor na mão da figura feminina), obra presente no *Metropolitan Museum of Art*? Para a autora, não se trata de uma imitação das técnicas das artes visuais, mas, como mencionado, um análogo verbal, mais focado nos sentimentos e nas ideias do assunto abordado que na aparência física da mulher representada.

Aproveito aqui para reescrever uma proposição da própria Bonnie Costello, mais adiante no mesmo texto (SERIO, 2007, p. 172). Tratando da relação entre poesia e pintura, a autora aponta que, no caso de Stevens, não somos afrontados pelo ambiente

pictórico que um poema enceta (ou seja, não há nada de *écfrase*), mas é a superfície sonora da linguagem que dominaria nossa atenção. O som é o meio, como o é a tinta para, por exemplo, Picasso (ou Matisse ou Manet); somos absorvidos mais pela textura lexical e pelas mais variegadas sílabas que por declarações, posicionamentos ou semântica. As palavras constroem uma dupla relação em que a linguagem é ao mesmo tempo referencial e autorreferencial, reiterativa e permutativa em termos de som e sentido (compõem-se um “*mundo fluido*” ao invés de uma cópia do mundo ou um posicionamento acerca dele).



Édouard Manet, *Jeune Dame en 1866*
1866, óleo sobre tela
Metropolitan Museum of Art, Nova York,
Estados Unidos



Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie* ou *Et in Arcadia ego*
1637-1638, óleo sobre tela
Museu do Louvre, Paris, França

Além dos casos expostos acima, há diversos níveis em que a pintura se mostra, de alguma forma, presente nesse poema. Temos, de início, influências temáticas ou imagéticas. Já mencionamos, por exemplo, as *fêtes galantes* e sua relação com a quinta estrofe. Na mesma estrofe, os garotos que empilhavam “new plums and pears / On disregarded plate” retomam novamente o rococó francês e as cenas que representam amantes, enamorados em ambientes bucólicos, acompanhados, não raro, de pequenas naturezas-mortas, bem aos moldes descritos no poema de Stevens. Da mesma forma, na primeira estrofe, Sidney Feshbach (1999) indica que os sonhos da mulher, sentada e pensando acerca da morte – o ponto de partida do poema – teria sua origem em um tema da pintura (e da escultura) conhecido por *Et in Arcadia ego* (algo como “e, [até mesmo] na Arcádia, estou”); esse “ego” seria exatamente a Morte, e tais quadros seriam uma vertente do *memento mori*, lembrando a quem vê a obra de que até na Arcádia – um local utópico, ideal – a morte está presente. Tal posicionamento defendido pelo crítico, no entanto, estaria apenas embasado no tema abordado no poema e nada mais; nem as imagens oferecidas pelo poeta nem seus aspectos formais corroborariam tal leitura. Até seria possível argumentar que Stevens era conhecedor da obra de Nicolas Poussin (1594 - 1665), influente pintor clássico francês e autor daquela que é talvez a obra mais famosa que aborda esse tema (Stevens não só comprou reproduções de obras de Poussin do Louvre como citou o pintor no primeiro verso de poema posterior: “A sunny day's complete Poussiniana”), mas o poema em si não traz outros elementos para embasar tal relação, salvo a concorrência (diríamos, abrangente) do tema.



Detalhe
Jean-Honoré Fragonard, *The musical contest*
1754-1755, óleo sobre tela
The Wallace Collection, Hertford House,
Manchester Square, Londres, Inglaterra

Outra obra pictórica que pode ser relacionada a uma passagem do poema é de autoria de um pintor já bastante mencionado pela crítica como influente para Stevens e para este poema em especial: Henri Matisse. Mas, diferentemente das análises presentes aqui, que focam na primeira estrofe, gostaríamos de apresentar a potencial presença do pintor na importante sétima estrofe. Conquanto nos pareça precisa e bastante direta a relação da referida estrofe e seus dançarinos nus com as odes e os cantares dionisíacos de Walt Whitman, por que não seria uma das obras mais notáveis do pintor, *A Dança*, pintada entre 1909 e 1910, uma das influências para o “ring of men” que se movem de modo “supple and turbulent”? Temos aí, em ambos quadro e estrofe, o próprio círculo dançante, primitivismo e modernidade, cores vibrantes e movimento expressivo, vivência naturalista e coletividade pós-histórica, enlevo e entrega.



Henri Matisse, *Still Life with Dance*
1909, óleo sobre tela
Hermitage, São Petersburgo, Rússia

De maneira mais estrutural – não diretamente imagética – poderíamos criar um amálgama das leituras formais propostas e expostas acima, notadamente as tecidas por Michel Benamou (1959, 1972), Frank Kermode (1960) e a leitura intertextual de Bobby J. Leggett (1992) e relacioná-las a um símbolo antigo, originário, ao que parece, do

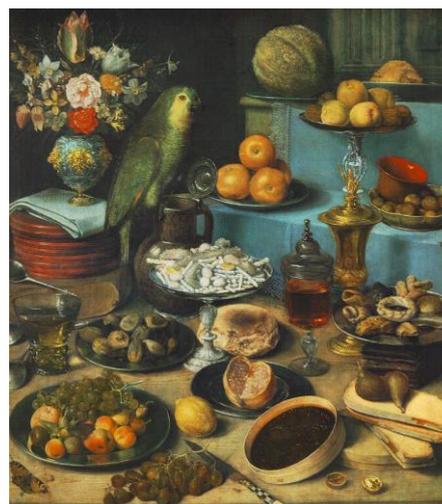
Antigo Egito (século XIV A.E.C.) e retomado pelo gnosticismo (movimento ao qual teóricos ligam o pensamento de Stevens) e a alquimia: o ouroboros. Trata-se da imagem de uma serpente (ou de um dragão) devorando sua própria cauda, simbolizando a natureza cíclica da vida e de fenômenos naturais; ou mesmo descrito (como feito por Platão, em *Timeu*) como a criatura primeva do universo, algo perfeito, circular, completo. Veio a ser igualmente, de modo paralelo, relacionado ao conceito de Eterno Retorno proposto por Nietzsche. Assim, temos a forma estrutural proposta por Benamou, de que o poema estaria construído circularmente através da interrelação de antíteses e alcançando sua resolução na estrofe final, ela própria organizada a partir de um quiasmo da estrofe primeira. É ao que se refere, concorrentemente, Frank Kermode quando aponta que o



Jan Davidsz de Hemm, *Still Life with Parrots*
Final da década de 1640, óleo sobre tela
The John and Mable Ringling Museum of Art,
Sarasota, Flórida, Estados Unidos

argumento do poema chega a um auge na estrofe final e, daí, se volta narcisicamente a si mesmo. Esse retorno quiasmático, em que o fim se liga ao começo, relacionado ao tema de ponderações sobre a morte, parece associar o poema – como já o defende Leggett (1992) – a Nietzsche, mais precisamente à ideia de Eterno Retorno, ainda mais quando notamos a forte conotação de *amor fati* do verso final, com os pombos comuns, casuais e corriqueiros, nada idealizados (afinal, todo idealismo é uma mentira ante o necessário) se entregando, de boa vontade (“on extended wings”), sem querer nada diferente do que é, à inevitável escuridão.

Assim, gostaria de retornar a ideia de uma leitura pictórica e traçar uma relação entre este poema de Stevens e a arte dos Países Baixos (país do qual Stevens se declara orgulhoso descendente), mais precisamente as Naturezas-Mortas. Bastante focadas nos espaços interiores e, em sua maioria, domésticos, as Naturezas-Mortas podem apresentar a vida plácida e aconchegante do lar a partir da mediação de coisas. É o retiro do artista, não como escapismo, mas como modo de fortalecer seu espírito para as batalhas diárias contra as “pressões da realidade” (STEVENS, 1951, p. 13). É em tal ambiente – o ambiente do conforto burguês – que se dão profundas meditações¹⁹⁶, como as propostas na primeira estrofe de “Sunday Morning”. Mais que apenas uma composição de Matisse – possível e provável –, as linhas que abrem o poema constroem uma natureza-morta: frutas, jarros ou canecas, a tapeçaria; mesmo o pássaro exótico não seria um item incomum nesse gênero da arte



Georg Flegel, *Stilleben mit Papagei*
circa 1630, óleo sobre tela
Alte Pinakothek, Munique, Alemanha

¹⁹⁶ Não é à toa que exista um veio das naturezas-mortas que trata quase diretamente da reflexão acerca da passagem do tempo e da morte, o *vanitas*.

pictórica. Se, por um lado, a pintura histórica (megalográfica) é construída ao redor de uma narrativa, as Naturezas-Mortas são o mundo subtraído de sua capacidade de criação de interesse narrativo. Se, como apontam Eleanor Cook e Michel Benamou (por caminhos distintos), Stevens não está trabalhando nesse poema com a relação (temporal) da dialética mas sim com a apresentação quase imediata de *quadros* retóricos centrados em si próprios e, além disso, se a personagem é esvaziada de seu papel predominante e o tecido narrativo é rasgado (BENAMOU, 1959), parece construir-se, não apenas na imagem da enumeração de coisas sobre a mesa, mas na própria estrutura que dá consistência ao poema, uma natureza-morta. Mesmo o quiasmo mencionado acima, que estruturaria as estrofes primeira e última, somado ao padrão antitético entre vida terrena e cenas supranaturais que percorre todas as estrofes (BENAMOU, 1959), parece invocar a relação opositiva entre ropografia¹⁹⁷ e megalografia¹⁹⁸. Norman Bryson (1990, p. 61), partindo dessa distinção feita por Charles Sterling, define megalografia como a “representação das coisas do mundo que apresentam grandeza – as lendas dos deuses, as batalhas dos heróis, as crises da história.” Ações grandiosas, personagens grandiosos, poses grandiosas. Já a ropografia (de *rhopos*, objetos triviais, quinquilharias) é a “representação daquelas coisas que carecem de importância, a base material despreziosa da vida que a ‘importância’ constantemente ignora.” Claro, o conceito de “importância”, segue Bryson (1990, p. 61) gera “refugo”, aquilo que é excluído ou desprezado, e as Naturezas-Mortas exploram exatamente o que a “importância” menospreza; dá vez ao mundo ignorado pelo impulso humano de “criar grandeza”. A equalização de importância entre esses dois modos de mimese – alçados à mesma valoração por sua oposição e comparação diretas – faz com que a escala narrativa da importância humana seja quebrada. Se na narrativa o que importa é o humano – o conflito, a mudança –, na homeostase (na apresentação não dialógica, mas retórica do poema) a narrativa é inútil. Na Natureza-Morta não há o Evento e, da mesma forma, a mulher opta por não participar das narrativas grandiosas e megalográficas da Igreja, decidindo-se, ao contrário, por ficar com o trivial, com coisas.

¹⁹⁷ “Coffee”, “oranges”, “cockatoo”, “rug”, “fruit”, “wings”, “birds”, plums and pears”, “plate”, “leaves”, “silken weavings”, “lutes”, “deer”, “quail”, “berries”, “pigeons”...

¹⁹⁸ “Holy hush of ancient sacrifice”, “dark encroachment”, “old catastrophe”, “procession of the dead”, “dominion of blood and sepulchre”, “Jove in the clouds”, “inhuman birth”, “large-mannered motions to his mythic mind”, “haunt of prophecy, nor any old chimera of the grave (...) heaven’s hill”, “sick sorrow took”, “triumph rang its brassy phrase”, “love whispered a little out of tenderness”, “grave of Jesus”...

Benamou (1959), quando aponta que o papel da mulher do poema seria apenas o de um padrão decorativo, salienta que ela parece ser esvaziada de sua humanidade, não possuindo características físicas que lhe garantam um caráter humano e único (Stevens define-a somente por sua vestimenta). É possível confrontar tal definição com o que Norman Bryson (1990, p. 61) aponta acerca das Naturezas-Mortas. Após defender que esse gênero se põe, por definição, imerso em um nível de existência material em que nada de excepcional ocorre, em que se tem a expulsão integral do Evento, o autor diz que “nesse nível de existência rotineira, centrada na comida e em comer, a singularidade da personalidade se torna uma irrelevância. O *anonimato* toma o lugar da busca da narrativa por uma vida única e suas aventuras” (grifos nossos). Cercada só por coisas – tapete, café, laranjas –, em um espaço em que o Evento está ausente, abole-se o acesso do sujeito à *distinção*. Tem-se um nivelamento basal da humanidade, um rebaixamento das aspirações perante um “fato irreduzível da vida: a fome” (BRYSON, 1990, p. 61). Adicionaríamos a isso outro fato irreduzível da vida que também recusa distinções, que também esvazia aspirações, que também retira do humano categorias de esplendor e singularidade, que não separa reis de camponeses: a morte. E é este precisamente o tema das divagações propostas no poema, expresso claramente na frase duas vezes inscrita nos versos de Stevens: “Death is the mother of beauty”.

Essa abolição à distinção trazida pela representação das coisas mundanas e reles nas Naturezas-Mortas impõe uma ameaça sobre as representações que se consideram superiores às outras, que consideram ter acesso absoluto a modos de existência e experiência exaltados e elevados. Há nelas um nível de simplicidade na representação de formas que é “virtualmente indestrutível” (formas que resistem praticamente incólumes à passagem do tempo: frutas, flores, copos, pratos, jarros); há nelas um nível de familiaridade

O caráter equalizador da mortena arte



Detalhe

Jean de Kastav, *Danse macabre*
Fac-simile a partir de um original de 1490
Galeria Nacional da Eslovênia, Liubliana



Detalhe

Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo*
1957

de formas que são legados seculares, diferenciam entre uma existência rude e a vida em sociedade (mesmo com as tecnologias em constante e rápida evolução, esse gênero nos apresenta utensílios submetidos a um ritmo quase geológico de mudança); esses objetos estão atados a ações repetidas por todos seus usuários da mesma maneira, atravessando gerações, apresentam a vida de pessoas comuns mais como uma questão de manutenção e repetição do que de originalidade, individualidade, invenção, grandiosidade (BRYSON, 1990, p. 137-9). E é exatamente essa ameaça à grandiosidade perante os objetos quotidianos que está sendo levada a cabo por Stevens na oitava estrofe. Para Michel Benamou, como vimos acima, Stevens trabalha com dípticos desde o início do poema (de um lado o natural/baixo, de outro o sobrenatural/elevado) e inverte tal díptico na estrofe final. O que nos parece, no entanto, é que Stevens afrouxa essa separação em díptico e pinta um só quadro que apresenta simultaneamente sobrenatural e natural, alto e baixo. Essa aproximação pode ser observada em uma característica estrutural observada por Helen Vendler e já mencionada acima. Trata-se das relações entre palavras empregadas na primeira metade da estrofe VIII que fazem ressoar palavras de sua segunda metade, a saber, “unsponsored” ressoa em “spontaneous”; “island solitude” em “isolation of the sky”; “chaos” em “casual”. Essas relações amarram a estrofe – ainda que esteja organizada como quiasmo da estrofe inicial – e aproximam os elementos que antes eram díspares, desconexos o suficiente para caracterizar um dístico. Ademais, Stevens faz culminar a estrofe e o poema com o encadeamento de coisas triviais e naturais – as corças, codornas, montanhas, frutos silvestres e pombos – garantindo, portanto, maior peso aos elementos comuns e baixos que aos extraordinários e elevados, invertendo a valoração costumeiramente dada a cada um desses lados (normalmente, pinturas narrativas têm mais prestígio enquanto as Naturezas-Mortas são relegadas a uma posição inferior dentro do mundo da pintura). Essa aproximação dos elementos dos dois lados da estrofe, juntamente ao clímax topográfico – o foco nas coisas triviais –, trazem uma ameaça ao elevado, ao Evento, à narrativa e estão estruturalmente conectados a uma variedade das Naturezas-Mortas. É o que acontece, por exemplo, na obra *A Meat Stall with the Holy Family Giving Alms*, do pintor Pieter Aertsen ou em *The Well-Stocked Kitchen* (1566), de Joachim Bueckelaer, ambos pintados na Era de Ouro da pintura neerlandesa¹⁹⁹. No quadro de Bueckelaer, num primeiro olhar, temos, à esquerda, duas jovens trabalhando,

¹⁹⁹ Pinturas com esse tipo de organização não são únicas aos Países Baixos. O próprio Diego Velázquez pintou obras com a mesma disposição, como *La mulata y Escena de cocina con la cena de Emaús*, de 1618-1622.



Joachim Bueckelaer, *The Well-Stocked Kitchen*,
1566, óleo sobre tela
Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos

uma depenando uma galinha (ou um faisão) e a outra colocando outra ave, já depenada, em um espeto que será colocado, provavelmente, na lareira, mais atrás, na qual a presença da fumaça aponta que o fogo já está pronto. Ao redor das duas mulheres, três homens mais velhos e um garoto, nenhum dos quais parece estar trabalhando (o olhar do homem mais à esquerda, inclusive, parece embriagado pelo conteúdo do jarro que leva nas mãos). À direita do quadro, um vivo conjunto exuberante de coisas mortas ou inanimadas: patos, perus, faisões, galinhas e codornas (além de ainda outras aves) adornam, dependuradas ou sobre a mesa, a cozinha; dois coelhos, um pequeno e um grande, deitados, cada um de um lado da bancada; no centro, um grande pernil; há nabos, uvas, pêssegos, azeitonas, limão, abóboras, nozes, abobrinhas, tomates, couve-flor, alcachofras; e ainda cestos, guardanapos, panos, copos, canecas, jarros, travessas e pratos. São esses os elementos que chamam o olhar, organizadores de linhas e cores. Mas ao fundo, desimportante, sob uma arquitetura diferente da cozinha neerlandesa, com cores menos intensas, vestindo roupas mais antigas (túnicas, talvez), um grupo de pessoas parece rodear uma figura central. Trata-se da passagem bíblica de Jesus na casa de Maria e Marta²⁰⁰. O

²⁰⁰ É possível ver Marta à esquerda, com os braços abertos, reclamando a Jesus (sentado), da irmã que não está ajudando nas tarefas do lar. Na cena do primeiro plano, as duas mulheres, ao contrário de Maria que,

Jesus na casa de Marta e Maria



Detalhe

megalográfico tanto do quadro como do poema – as grandes narrativas, os elementos elevados, religiosos – tem a escala de sua importância mitigada e é colocado, lado a lado, com elementos naturais, comuns, quotidianos, topográficos. É Stevens nos pintando uma Natureza-Morta nos versos iniciais de “Sunday Morning” e ao mesmo tempo empregando seus elementos estruturais de rebaixamento basal da humanidade perante a fome – e a morte – para explorar a temática do poema; ao fim, emprega outra vertente desse gênero, na oitava estrofe, e aproxima os “dípticos” de elevado e

rebaixado para criar uma imagem unificada de alto e baixo, mas na qual as coisas quotidianas têm prevalência sobre o grandioso. Isso, claro, não anula ou suplanta de maneira alguma as outras relações, ecos e alusões – poéticas ou pictóricas – apontados pelos outros críticos, mas lhes adiciona outra camada, essencialmente moderna e consciente da relação una e indivisível entre forma e conteúdo.

Indivisível é também a tradução de um poema e sua crítica. Se acima foram abordadas visões de diversos autores acerca de “Sunday Morning”, e foram propostos novos olhares e novas relações, adiante serão apresentadas leituras rítmico-sonoras que, juntamente com o precedente, fizeram vir à tona a tradução.

De início, convém que se comece pela escolha do título. Embora já referenciado no início deste comentário, seria importante retomar para que conste aqui também a discussão apresentada. Inicialmente, ao enfrentar o título do poema, “Sunday Morning”, duas opções tradutórias foram consideradas: “Domingo de Manhã” e “Manhã de Domingo”. Há, como se pode notar, pouca diferença entre as duas formulações, salvo uma pequena transferência de foco. Ora predomina o domingo ora a manhã. Mas mesmo esse contraste é bastante sutil e ambas as ordenações se conformam com precisão ao título em inglês. Surgiu-nos, no entanto, durante a tradução do poema em si, a questão de que o próprio título já ajudaria a indicar o tema abordado ao longo dos versos: embora diretamente ausente em seu conteúdo, essas duas palavras (em inglês) compõem os fatores que indicam que a personagem não está na igreja. Daí advém que o título informa

assentada sobre o chão, ouve as palavras de Jesus, trabalham. Seus rostos demonstram, no entanto, tristeza e insatisfação com tal situação.

o poema de duas maneiras: internamente, ele ajuda a compor a cena da estrofe inicial e o tema do poema como um todo; de forma externa aos versos, ele adquire a característica de um interpretante cultural. Isso se dá uma vez que esse conformar-se aos ritos da cristandade – ir à igreja em um dia específico para participar das cerimônias e liturgias daquela religião – são atitudes bastante restritas em termos culturais e sociais, ou seja, é algo bastante delimitado em termos espaciais e temporais. Aventou-se, a partir daí, que o título pudesse também trazer tal indicativo cultural. Pode-se argumentar que a própria palavra “domingo” já traz sua relação com o cristianismo, sendo que, em sua origem, *dies Dominicus*, significa “dia do Senhor”. Ainda assim, com o passar do tempo, o termo foi bastante secularizado, e essa relação não é mais imediata. Visando tal prisma, considerou-se a tradução do título por “Manhã Dominical”. Tal opção também configuraria uma relação direta com o título em inglês, uma vez que a “sunday school” é, bastante literalmente, “escola dominical”. Apesar disso, a opção original – “Manhã de Domingo”²⁰¹ – foi mantida para preservar-se outro aspecto presente no título em inglês: o uso de vocábulos simples, corriqueiros. Outra característica importante no título escolhido por Stevens, identificada por Eleanor Cook (2007, p. 64), seria a de que a palavra “sunday” traz relações tanto com o dia de adoração cristã, como já apontado, quanto com o sol (“sun” – “sol”; “day” – “dia”), índice/imagem presente diversas vezes ao longo do poema, tanto nas primeiras duas estrofes quanto na estrofe VII, em que o sol é alçado à posição de “god might be”. Tal referência nos parece, infelizmente, impossível de ser recriada sem a adição de outras palavras ao título. Optou-se, portanto, por abandoná-la.

Quanto à forma em termos mais gerais, é bastante direta e há, portanto, pouco a ser apontado neste quesito. O poema é dividido em oito estrofes, sendo que cada uma soma quinze versos. Neles, Stevens emprega um pentâmetro jâmbico não rimado (ou seja, o *blank verse*) em que – como indica Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017, p. 291), comentando brevemente sua própria tradução – “o metro é mantido com um rigor clássico”. Até é possível encontrar no poema em inglês versos que somam onze sílabas – ao invés das dez de um pentâmetro jâmbico “puro” –, mas essa variação é bastante comum na poética de língua inglesa e não conformaria uma quebra em si²⁰².

²⁰¹ Opção tomada igualmente por Paulo Henriques Britto (STEVENS, 2017) e Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006).

²⁰² “Tomo / row and / tomo / row and / tomorrow”, lamenta o amargor de Macbeth. Em sequência, jâmbico, pírrico, jâmbico, pírrico e, por fim, um pé anfíbraco: quatro pés binários e um ternário, somando onze sílabas.

A tradução de Britto (STEVENS, 2017) é composta em decassílabos, a maioria dos quais heroicos, em uma equivalência formal bastante próxima ao *blank verse* de Stevens (BRITTO, 2006). Isso fez com que o tradutor tivesse, não raro, que abdicar de conectores – verbos de ligação, conjunções etc. – e, curiosamente, até ser obrigado a adicionar alguma palavra. A presente proposta de tradução, no entanto, é mais flexível com relação a esse elemento. Por mais que o poema de Stevens apresente aspectos mais rígidos, com seu “rigor clássico”, optamos por traduzir com maior liberdade na contagem silábica. Tal decisão se embasou no uso de Stevens do que Britto (2011) chamou de “verso liberto”. Trata-se do “afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional”, mas ainda assim, de certa forma, ancorado em um “metro fantasma”. De fato, tal caracterização seria mais apropriada a poemas escritos em “verso livre”, mas nos valem das atitudes de Stevens no restante de *Harmonium* (e no fato de que estamos lidando com um poeta moderno e não, por exemplo, com um poeta elizabetano ou romântico) para chegarmos à métrica empregada aqui. A maior parte dos versos desta tradução soma, portanto, dez sílabas poéticas, mas permitiu-se – com algum grau mobilidade – que alguns versos se estendessem até alcançarem doze sílabas, havendo, igualmente, versos hendecassílabos. Tal opção pode, realmente, levar a um distanciamento da tradução em relação ao poema em inglês; por outro lado, possibilitou maior mobilidade no tratamento não só das imagens postas em jogo por Stevens como dos abundantes jogos sonoros empregados pelo autor. Tal característica – o impressionante uso de som em Stevens – deve ser sempre acompanhada pela consciente manutenção de sua contraparte inseparável: a dificuldade na leitura (dificuldade sem alcançar a obscuridade).

Tratado o título, adentremos a tradução do poema em si seguindo sua ordenação, não de forma exaustiva, verso a verso, uma vez que tal preciosismo poderia se provar enfadonho, mas abordando pontos de interesse e tratando de escolhas pontuais. O primeiro ponto de interesse, parece-nos, seria exatamente o primeiro verso e a opção pela manutenção da grafia anglo-francesa de “peignoir” em detrimento de sua grafia em língua portuguesa, “penhoar” (que foi a solução escolhida por Britto). Tal opção se deu para propor um caráter de palimpsesto à recriação do poema, fazendo entrever, em meio às palavras em português, o poema em inglês:

Complacencies of the peignoir, and late
Complacências do peignoir, e tardios

Ainda na primeira estrofe, temos já um exemplo do intenso uso de som em Stevens – em geral – e nesse poema em específico. Além, por exemplo, do quinto verso, e sua dança de fricativas e vibrantes – “Holy HuSH of anCient SacrifiCe” –, que na tradução resultou em jogos de fricativas e da plosiva /k/ – “SaCro SilênCio do SaCriFíCio arCaiCo” –, temos a passagem do nono para o décimo verso e sua intensa iteração em /i/: “grEEEn wIngs / sEEem thIngs In”. Essa repetição foi recriada, de forma menos intensa, pelo emprego reiterado da vogal /a/ (com a intrusão de um /v/ em “laranjas”):

LAranjAs Acres e AsAs verdes clArAs
CompArAm-se A...

Em sua tradução, Paulo Henriques Britto também observou essa repetição intensa e recriou a passagem, focando em consoantes mais que em vogais, com uma revoada de /v/: “asas Verdes/ Virão talVeZ”.

Há outras aliterações e assonâncias nessa estrofe que se sobressaem e para as quais almejaram-se soluções igualmente criativas. Temos a repetição de “wide water” que sofreu uma pequena alteração de campo semântico – a água de “water” tornou-se mais específica, “mar”, mas ainda, parece-nos, coadunando com a imagem proposta pelo poeta – e resultou em “AMplo MAR”, cujo “pl” ressoa a preposição imediatamente anterior “PeLo”; temos a perda da rima toante interna “without sound”, mas tal relação foi reestruturada a partir do emprego de palavras quase idênticas, havendo a troca de uma só letra entre elas, “sem som” (“sxm sxm”); temos a elegante e melodiosa “silent Palestine”, em que o /ai/ inicial de “silent” retorna no final de “Palestine”, as plosivas /t/ e /p/ dividindo as palavras e levando a um quase total espelhamento sonoro entre as duas, os sons de “silent” totalmente incrustados no nome daquele país, em uma sutileza que nos leva, incautos, de encontro às pesadas palavras do verso seguinte: “O *domínio* do *sangue* e do *sepulcro*”. Britto retira o elemento “Palestina” de sua tradução – tanto na primeira como na última estrofe – e compensa essa relação sonora em seu último verso, “À Terra **Santa** de **sangue** e **sepulcro**”. A presente tradução tenta recriar tal relação, e o resultado, mesmo não sendo tão refinado, aproximou bastante as palavras: “plácida Palestina”. Para traduzir “stilled” (indicador, quem sabe, da *still life*/Natureza-Morta pintada acima?), que abre o décimo terceiro verso, optou-se por “doando”, que pode causar algum estranhamento à leitura. Tal estranhamento é, no entanto, proposital, pois

estaria de acordo com uma opinião do autor, bastante reveladora de sua poética e já mencionada na presente Tese: “Pessoalmente gosto que as palavras soem errado”, (COOK, 1988, p. 3) uma vez que “doando”, parece-nos, poderia configurar um desvio ao mais comum “dando [passagem]” (verbo escolhido por Paulo Henriques Britto: “Aquietou-se para dar passagem”). Por fim, outro momento da tradução que pode causar estranhamento é o uso da palavra “sonhosos” para a tradução dos “dreaming feet”, do mesmo décimo terceiro verso. Tal opção se deu de modo a evitar a palavra “oníricos”, que nos pareceria fora de lugar, e caminhou ao encontro da opção tomada por Guilherme de Almeida ao traduzir o “La vie antérieure” de Baudelaire, quando “roulant les images des cieux” foi transposto pelo poeta-tradutor campinense por “refletindo os céus *imaginosos*” – para ele, uma expressão “mais baudelaireana do que a original” (ALMEIDA, 1944).

A segunda estrofe traz palavras e expressões tomadas diretamente da anterior, como as “bright, green wings” e a laranja, agora “pungent fruit”. Retornam também os mortos, antes metamorfoses dos objetos, em cortejo à “terra santa”, e agora receptáculos vazios das dádivas dos vivos, presentes no questionamento feito logo no verso inicial, bastante indicativo do tema geral do poema. Nesse mesmo verso temos a palavra “bounty”, que, por seu aspecto polissêmico, causou dificuldades à tradução, para que se mantivesse tom e ideia do verso em inglês. Podendo significar “recompensa”, como a oferecida em troca de uma captura (de onde temos “bounty hunter”, o “caçador de recompensa”), suas acepções que parecem ter sido postas em jogo por Stevens são a de “[algo em] grande porção ou quantidade”, “fatura”, “bondade” e “generosidade”. Assim, a personagem questiona o porquê de suas ações de bondade e caridade, além de seus bens adquiridos em vida, servirem de oferenda aos que já se foram (em oposição aos que permanecem)²⁰³. Incapaz de encontrar uma palavra que precisasse corretamente tais ideias, optou-se por “bens”, que dá a ideia de posses materiais e também carrega em si – mas não nesse uso – a palavra “bem”, substantivo afeito à bondade e generosidade: “Por que ofertaria seus bens aos mortos?” Há aqui também a palavra “heaven”, que suscitou diferentes traduções. Nessa estrofe, optou-se, por motivos de manutenção da métrica (que, conforme confessamos, é flexível), por “Céu”, com maiúscula, para diferenciar de “sky”, o céu físico, traduzido ao longo do poema como “céu”, empregando a inicial

²⁰³ Paulo Henriques Britto, possivelmente também entrevedo tal dificuldade, optou por retirar este elemento e, em sua tradução – “Por que legar aos mortos o que é dela?” – mudou o foco para a personagem e para a ideia de posse.

minúscula. Há outros momentos na tradução, no entanto, em que “heaven” é traduzido por “paraíso”. Cremos que tal diferenciação vocabular não cause transtornos à leitura, uma vez que “paraíso” e “Céu”, parece-nos, são sinônimos dentro de uma perspectiva cristã. Ademais, tanto contexto quanto a diferenciação de minúsculas e maiúsculas parecem garantir à leitura clareza de qual uso está em jogo.

É notável, nessa estrofe, a enumeração conjunta de sentimentos e eventos naturais, presentes a partir do nono verso, e algumas relações sonoras e formais que nos remetem à poesia anglo-saxã e suas marcações aliterativas. Temos o “*Balm and Beauty*” que, em uma tradução quase direta, tornaram-se “*Bálsamo e Beleza*”; “*all Pleasures and Pains*”, recriados como “*tudo AGonIAS*” e *AleGrIAS*”, em que a relação aliterativa em si não é tão precisa (o /g/ de “agonias” não está na sílaba tônica e as palavras não apresentam a aliteração em uma consoante inicial), mas a relação entre as palavras é mantida. Há também um verso construído em quiasmo (“*The bough of summer and the winter branch*”), cuja recriação foi traduzida como paralelismo (“*A rama do verão e o galho do inverno*”) uma vez que a inversão de qualquer um dos pares (como “*veranil/estival/veraniça rama*” ou “*invernal galho*”), parece-nos, causaria algum nível de afastamento. Foi, no entanto, a ordenação diferenciada dos vocábulos das duas imagens que captou a atenção de Britto (uma com a preposição “*of*” e a outra sem) e sua tradução traz “*O ramo do verão, galho hibernal*”. Aqui é possível também observar como a métrica mais fixa causou, em momentos, a exclusão de conectivos, substituído pela vírgula. Essa exclusão do conectivo também aparece, na mesma estrofe, em um verso com sabor bastante afeito a Stevens, que não raro traz versos em que todas as palavras se iniciam pela mesma letra: “*Somente em sonhos, sombras silenciosas?*” que traduz “*Only in silent shadows and in dreams?*”

A terceira estrofe traz uma dificuldade maior à leitura e essa característica não pode ser mitigada. A tradução do primeiro verso, que traz “*Jove*”, foi inicialmente traduzida pelo decassílabo “*Zeus nas nuvens teve parto inumano*”, com um padrão acentual um tanto discrepante (1, 3, 7, 10), como que forjado em uma oficina irritada. Após contato com algumas leituras críticas, principalmente a feita por Sidney Feshbach (1999), que argumenta que nessa estrofe temos a passagem do paganismo romano – com um Jove enfraquecido em relação a um anterior e potente Zeus – para o cristianismo (através da quarta écloga de Virgílio), convencemo-nos que o emprego da nomenclatura romana do deus em questão seria mais importante. O verso, conseqüentemente, tornou-

se um hendecassílabo. Na primeira metade dessa estrofe, é possível observar um mar crescente de oclusivas nasais, em sua maioria /m/:

Jove in the clouds had his inhu**M**an birth.
 No **M**other suckled him, no sweet land gave
 Large-**M**annered **M**otions to his **M**ythy **M**ind.
 He **M**oved a**M**ong us, as a **M**uttering king,
Magnificent, would **M**ove a**M**ong his hinds,
 Until our blood, co**MM**ingling, virginal,

A tradução visou recriar tal efeito de oclusivas nasais, tanto em /m/ quanto em /n/:

Jove nas nuvens teve parto inu**M**ano.
 Se**M** Mãe que o aleitasse ou doce terra a dar
 A**M**plos **M**aneirismos à sua **M**ente **M**ítica.
Movia-se entre nós, rei **M**ur**M**urante,
Magnífico, **M**ovia-se entre broncos,
 Até nosso sangue, **M**esclando-se, virge**M**,

Nessa mesma seção, temos o emprego de uma palavra bastante incomum, ao menos em suas acepções empregadas aqui. Trata-se de “hinds”. Seu significado mais imediato talvez seja como adjetivação, parte “traseira”, “posterior” ou “[patas] traseiras” (como as de animais quadrúpedes). Aqui, são substantivos, e podem significar a fêmea do veado-vermelho, uma palavra genérica para garoupas malhadas ou trabalhadores rurais, rústicos, ou seja, um “caipira” (com uma ideia de que o rei estaria acima e os outros, os “hinds”, lhes seriam servis, inferiores). Idealmente, necessitaríamos de uma palavra polissêmica, com acepções, de um lado, ligada a animais e, por outro, a camponeses rústicos. Após muita exploração, aventou-se a possibilidade de usar a palavra “mandi”, que traz acepções tanto de uma espécie de peixe fluvial quanto de “caipira”, além de ajudar a compor a rede de /m/ presente nesses versos. No entanto, a unfamiliaridade do termo (evitada por Britto, que optou por “humildes”) e o nível de estranheza, para qualquer um de seus significados, adicionaria um grau maior de dificuldade a uma estrofe já difícil, fazendo com que o uso de dicionários fosse inevitável²⁰⁴. Em seguida, foi considerada a possibilidade de se empregar as palavras homófonas “servo” e “cervo”, conscientes que a última pode ser pronunciada com um /e/

²⁰⁴ Algo, que, confessamos, não seria em si abusivo se tratando de Stevens, dado que Cook já nos alerta (1988, p. 4) que devemos abordar seus poemas “sempre com um dicionário, ou melhor, diversos dicionários”.

ao invés do /ε/ da primeira. Isso visaria construir uma relação em que, pelo uso da homofonia, se almejava deixar entender que seriam palavras intercambiáveis, resultando em que as duas carregassem os significados uma da outra. Algo como

Magnífico, movia-se entre os servos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os cervos o discerniram, num astro.

ou

Magnífico, movia-se entre os cervos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os servos o discerniram, num astro.

Essa possibilidade foi descartada por se tratar de um engenho poético não empregado por Stevens aqui e porque a diferenciação da grafia poderia resultar mais num afastamento das palavras que na aproximação almejada, apagando para quem lê em português que se estaria tentando empregá-las de modo permutável. Isso posto, seria, em tese, uma saída poética – conquanto arriscada –, refinada e que poderia trazer a ambivalência e ambiguidade do emprego de “hinds”. Por fim, a opção final foi “brancos”. Tal palavra traz a ideia do sujeito parvo ou tolo, indelicado ou rude, canhestro ou grosseiro; alguém, em suma, em uma posição inferior ao ente ao qual a passagem o opõe. Esse emprego pode também fazer ressoar seu uso em inglês dos Estados Unidos – importado do espanhol mexicano –, em que “branco” significa “cavalo não domado”. Essa opção também ajuda a compor o jogo de nasais tanto quanto “hinds”.

Já foi observado que essa estrofe trataria da passagem do paganismo rumo ao estabelecimento do cristianismo como religião/cultura predominante. Temos a passagem de Jove de rei/deus atuante e presente a mito, mitologia, com sua presença não mais na terra, mas como nome de um “astro”. Quanto ao cristianismo, temos a presença do sangue, do caráter virginal da concepção e, notadamente, o décimo terceiro verso (“A part of labor and a part of pain”). Essas duas “partes” que configuram a existência terrena são oriundas das palavras proferidas pelo deus cristão durante a expulsão de Adão e Eva do Éden. Em Gênesis 3:16-19, deus declara a Eva que multiplicará “grandemente o seu sofrimento na gravidez; com *sofrimento* você dará à luz filhos” (ou seja, a part of *pain*) e a Adão que amaldiçoará “a terra por sua causa; com *sofrimento* você se alimentará dela

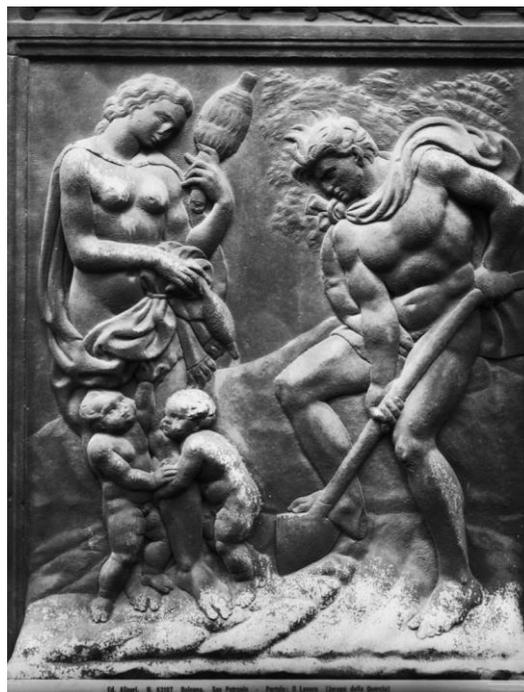
todos os dias de sua vida. Ela lhe dará espinhos e ervas daninhas, e você terá de alimentar-se das plantas do campo. Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão...” (grifos meus), ou seja, “a part of labor”. Por outro lado, no cristianismo, esse é o mesmo deus que é sinônimo de amor incondicional e que dá esperanças de um além-vida celestial junto a ele próprio, a essência do Bem: ele é, portanto, representado como “segundo em glória ao amor duradouro, / Não esse divisório e indiferente azul.”²⁰⁵

Finalmente, um comentário sobre um ajuste feito à nossa tradução, evidenciando um elemento presente nos processos decisórios da recriação. Na tradução inicial, lia-se:

Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao duradouro amor,

Isso resultou em uma rima ausente no original. Além disso, trata-se de uma rima desgastada por usos melodramáticos e, conseqüentemente, soaria tolamente se incrustada em um poema estadunidense de 1915, sendo bastante distante das poéticas modernas e conseqüentemente distante da poética de Stevens. Assim, por mais que Stevens tenha aproximado as duas palavras, posicionando-as nos finais de versos consecutivos (para, creio, trazer à tona a dualidade apontada acima), foi necessário pesar o que a tradução traria em termos da poética em língua portuguesa. A decisão final foi, portanto, não rimar “amor” e “dor” (para quê, afinal?) e inverter as duas palavras finais dos versos em questão:

Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao amor duradouro,



Jacopo della Quercia, *Adão e Eva forçados a trabalhar*
circa 1430, mármore
San Petronio, Bolonha, Itália

²⁰⁵ Pareceu-nos perspicaz a opção de Britto que, para traduzir “dividing”, que de modo literal resultaria numa palavra mais longa, escolheu modificar a classe gramatical e empregou um substantivo curto e adequado à métrica escolhida: “Não mais um muro indiferente e azul”

A estrofe de número IV pode ser apresentada e resumida, muito brevemente, a partir da última estrofe do poema “Memória”, de Carlos Drummond de Andrade, presente em seu *Claro Enigma*, de 1951:

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.²⁰⁶

Em Stevens, o poeta aponta que não há nenhuma localidade, mística ou profética, que possa perdurar o mesmo que memórias baseadas na realidade. Assim, a mulher parece questionar se ela necessita ou não da igreja. Para tal, fala que se contenta com o canto dos pássaros pelas manhãs; mas quando os pássaros se vão, migram e deixam de cantar, “onde será o paraíso?”, ou seja, será que ela precisaria então de algo mais estável e duradouro, como os sons dos sinos da igreja, que dobram o ano todo? A resposta elenca então que ela não precisa dos lugares mitológicos – pagãos ou cristãos – de vida após a morte: do sonho absurdo do sepulcro, dos assombros ou resquícios de profecias acerca de céu e inferno, de palácios subterrâneos requintados (como o greco-romano Elísio ou a nórdica Valhalla), entre outros lugares-comuns que as religiões propõem²⁰⁷. O que durará nas nossas vidas será a memória do verdejar da primavera, do cantar dos pássaros, da vinda do verão, de chegada de outros pássaros.

Essa estrofe traz uma questão importante que pode ser exposta pela comparação entre a presente tradução e a tradução empreendida por Paulo Henriques Britto. Trata-se da adaptação ou não, por vias metonímicas, dos meses do ano para indicar as estações. Claro que numa tradução portuguesa, como a de Jorge Fazenda Lourenço (STEVENS, 2006), isso não se mostra como um problema, sendo as duas localidades igualmente presentes no mesmo hemisfério. Mas, para hemisférios diferentes, essa diferenciação pode se tornar confusa. Em Stevens, temos a permanência do verdejar de abril (“April”) e o desejo de personagem por “June and evening”. Britto, visando com

²⁰⁶ É curioso notar também como, na primeira estrofe de “Sunday Morning”, as coisas que cercam a mulher – “laranjas”, “café”, “tapeçaria”, “asas verdes, claras” –, apesar de estarem logo ao seu alcance, se tornam algo duma “procissão dos mortos”; paralelamente, a terceira estrofe do curto poema de Drummond nos traz que “As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão.”

²⁰⁷ Essa leitura faz com que uma opção tomada por Britto se torne problemática. O tradutor-poeta teve de reduzir os numerosos elementos presentes nessa estrofe e, visando juntar o “golden underground” e o “visionary south” empregou “doce eldorado”. O problema estaria em que o Eldorado não é um lugar religioso do pós-morte, mas uma localidade mítica de abundantes riquezas e ouro. Noutro ponto de vista, se observarmos a leitura de Feshbach (1999), que posiciona essa estrofe na literatura bíblica, tal opção nos pareceria fora de lugar por se tratar de um elemento do final da Baixa Idade Média ou do início da Idade Moderna.

que a leitura não causasse problemas e fosse mais direta aos leitores e leitoras austrais, adaptou os meses e trouxe em sua tradução “o verdor da primavera” e um desejo “de tarde de verão”. Nesta tese, no entanto, visando uma proximidade de palimpsesto com o poema de Stevens, e também com o objetivo de focar no poeta e na personagem como sendo dos Estados Unidos, optamos por manter a forma de meses, resultando em “verde de abril” e “seu anseio por junho e o poente”.

Para a tradução, um elemento que ficou ausente é o tom bíblico que a palavra “gat” garante à estrofe: nada, no poema em português, parece conseguir recuperar, de maneira direta, esse aspecto. Além disso, outra palavra que trouxe problemas foi “haunt”. Como verbo, trata-se de “assombrar” ou “frequentar um local”. Aqui, parece ter o papel de substantivo, cuja acepção seria “local bastante frequentado por alguém”. Se não há “haunt” (“not any haunt”), não há resquício de tal lugar. Essa ideia, somada à de que “haunt”, como verbo, significa “assombrar”, levou à escolha por “não há qualquer *sombra* de profecia,” tentando equilibrar as duas concepções. Além disso, a insistência nas coisas que finitas, que por serem finitas, perduram, é refletida na repetição, por três vezes, do verbo “endure”, que a tradução trouxe como “perdure”, “dura” e “durará”. Tal insistência ganha mais importância ainda – e conseqüentemente deve ser mantida – quando se nota que os questionamentos feitos pela mulher na estrofe seguinte tratam de sua necessidade de um “imperishable bliss”, ou, como consta na recriação, um “êxtase imperecível”; o oposto, portanto, de coisas passageiras.

Nessa quinta parte, após entreter pensamentos platônicos, temos a primeira ocorrência de uma frase que é central ao poema e que retornará na estrofe seguinte: “Death is the mother of beauty”. E é a partir daqui que é possível observar a diferença de tratamento entre os mortos – os “dead” da primeira e segunda estrofes, interrompidos, para os quais pareceria inútil ofertar os bens e bondade disponíveis em vida – e a morte (“death”) que trabalha em ambos os sentidos da linha do tempo. Se de um lado sua passagem leva à própria existência dos mortos, da existência pretérita, por outro sua presença é a única que poderia ofertar-nos a oportunidade de realizar nossos “sonhos e desejos”. Stevens então apresenta imagens comuns associadas à passagem do tempo, tristeza, triunfo e amor (instâncias sem dúvida mediadas pela morte), e então parece inverter a imagem comum (e bastante empregada) dos salgueiros – os “willows” em inglês –, que costumam ser de morte e melancolia; aqui os salgueiros tremulam, levemente, com o vento sob o calor do sol, recobrando as moças que namoram, comem e se apaixonam. Mas a imagem do salgueiro não é invertida. Sentadas sobre a grama, sob

esse emblema da morte, é a vida que impera. É apenas estando sob a própria existência e consciência da morte que seria possível haver desfrute, prazer, gozo. A morte cria mortos e a morte cria vida.

O verso que inicia essa estrofe traz a repetição de uma palavra que já havia sido empregada na abertura da estrofe anterior: “content” na IV; “contentment” na V. Tal repetição dá unidade ao pensamento da mulher e à linha de pensamento do poema.

Repetir, portanto, o

radical da palavra parece-nos significativo. Na tradução apresentada aqui, temos: “Me *alegra* que aves despertas” e “Mas mesmo *alegre* ainda sinto”. Outra relação, dessa vez interna, pode ser observada em palavras distantes, mas ainda assim importante. Trata-se de “obliteration”, no sexto verso, e “littering”, no verso final. Essa relação pode deixar entrever a palavra *littera*, donde deriva “literatura”, e “litter” adviria de *lector*, que levou a “leitor”, conforme apontado acima (COOK, 1988, p. 105-6). Incapaz de reaver tais centelhas de significância, a relação entre as palavras, na tradução, foi bastante reduzida e esvaziada. Temos, em português, “deSOLAção” e “SOLtAs”, vínculo mais difícil de ser observado.

Há outros momentos significativos, mas pontuais, que são dignos de nota. À difícil e aparentemente obscura frase “relinquished to their feet”, após diversas tentativas de tradução, optou-se por uma abordagem de “literalidade radical” – mas não tão radical. A imagem resultante, das moças sentadas sobre a relva, “abdicando-se a seus pés”, pareceu-nos precisa, mostrando-as descontraídas, mais preocupadas com os moços e as frutas e menos com a rigidez e porte de seus corpos. As frutas, inclusive, sofreram uma alteração na tradução de modo a manter a aliteração em /p/. Literalmente, as “plums and pears” seriam “ameixas e peras”, conforme traduziu Britto; optou-se aqui por privilegiar a relação sonora e a passagem foi recriada como “peras e pêssegos”. A

There is a willow grows aslant the brook: o salgueiro na morte de Ofélia



Alexandre Cabanel, *Ophelia*
1883, óleo sobre tela
Coleção privada

aliteração se segue no verso seguinte, em ambas as versões do poema: em inglês, são colocadas sobre um “Plate”; em português, em um “Prato”. As mesmas frutas retornam na sexta estrofe, e a troca de ameixas por pêssegos foi mantida. Por fim, ainda no campo sonoro, há outras duas relações, envolvendo vogais e consoantes presentes nos dois versos finais. A primeira se encontra na passagem do décimo quarto ao décimo quinto verso. A palavra “TASTe” faz ressoar o “STRAY”, como um rearranjo fonético quase total. Em português, a correspondência foi menos intensa. O /k/ de “Comem” é abandonado, sendo substituído pelo /v/ central de “moVem”; as vogais mantêm-se idênticas e na mesma ordenação, mantendo-se igualmente a presença da nasal /m/. Já as “LITterIng LEAVes” foram traduzidas por “fOLHAS sOLtAS”.

A sexta estrofe já tem início com uma formulação aparentemente simples, mas cuja tradução se mostra trabalhosa. “Is there no change of death in paradise?” não questiona apenas se não há mudanças no paraíso cristão, nem se não há morte no paraíso cristão, mas se lá não ocorrem mudanças encetadas pela passagem do tempo como sobre as coisas terrenas e como pela morte de entes terrenos. Assim, um fruto que amadurece o faz pela passagem do tempo e essa mesma passagem faz do fruto maduro um fruto apodrecido e morto. Essa ideia está toda em “change of death”. Perdendo um pouco dessa condensação, a tradução desmembrou a unidade “change of death” e dividiu-a nos dois elementos que a compõem: “No paraíso não há morte e mudança?”.

A tradução dessa seção resultou bastante sonora, em diferentes níveis. Por vezes visando traduzir relações presentes, por vezes tentando compensar alguma falta, é possível encontrar até relações ausentes nos versos em inglês, mas que se mostram, parece-nos, bastante apropriadas à poética do autor. Assim, onde temos, em Stevens, os /f/ de “Fruit never Fall”, os /R/ de “Hang always Heavy” ou os mais afastados /ai/ de “paradise”, “ripe” e “skY”, temos:

No paraíso não há Morte e MuDança?
O fRuTo, MaDuRo, não cai? Ou galhos
Pendem semPre FarTos no céu PerFeiTo,

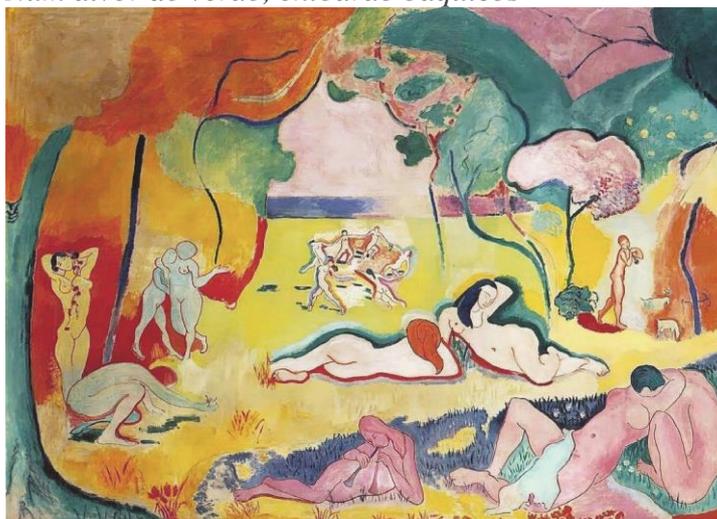
Elementos da “mudança” retornam em “maduro”, que, além de trazer um terceiro /m/, desde “morte”, compõe uma rima interna toante com “fruto”; o /a/ de “cai” retorna em “galhos”, que por sua vez fará ressoar, de maneira toante novamente, o “fartos” do verso seguinte, rima que se faz sentir mais ainda uma vez que “fartos” está centralizada em um verso repleto de /e/, com “pendem”, “sempre” e “perfeito”; o /r/ de

“fartos” retorna em “perfeitos”, assim como seu /f/; por fim, o terceiro verso é completamente tomado pelas plosivas /p/ e /t/, sendo contrapostas pelas fricativas em /s/ de “sempre” e “céu”.

Foram as relações sonoras que também, provavelmente, motivaram Britto a alterar a “pear” do oitavo verso para “maçã”. Ainda que aquela fruta, em Stevens, tenha sido recuperada da estrofe anterior, das “plums and pears”, o tradutor parece ter visado empregar “maçã” para criar relações aliterativas com “margens”, no final do verso (“De que servem as maçãs nessas margens?”), fazer ressoar o /m/ nas “ameixas” do verso posterior e até, talvez, aos mesmos moldes do “obliteration” e “littering”, que na estrofe anterior trouxeram uma relação a distância, fazer ressoar os sons da fruta na palavra que finaliza o verso onze, “Tecer-se a seda de nossas *manhãs*”. Criaram-se novas relações sonoras, perdeu-se a relação direta com a estrofe V.

Surgem, então, os dançantes homens em roda que inauguram a sétima estrofe. De início, é possível notar a substituição de “turbulentos” – tradução direta de “turbulent” – por “ruidosos”. Ainda que sejamos menos rígidos quanto à métrica, o objetivo inicial – na maioria das vezes e quando possível levando-se em conta os outros fatores em jogo – é que o verso resulte decassílabo. O “ring of men” também sofre leve alteração e se torna “homens em roda”: mantém-se a imagem, mas altera-se a sintaxe. O segundo verso trouxe diversos desafios. De modo a manter todos os elementos ali apresentados, optou-se por substituir “orgia”, que tomaria quase um terço silábico do verso, por “báquicos”, posicionando-o ao final do verso e interrompendo a contagem

Num alvor do verão, entoarão báquicos



Henri Matisse, *Le Bonheur de Vivre*
1905-06, óleo sobre tela
The Barnes Foundation, Filadélfia,
Pensilvânia, Estados Unidos

métrica em sua sílaba inicial. Por mais que se configure, sim, uma alteração, “orgia” traz a ideia de um ritual festivo em honra a Dionísio ou Baco e tal imagem teria sido mantida. Em seguida temos o termo “morn”, sinônimo de “morning”, ou seja, “manhã”. É uma palavra de uso mais antiquado e seria importante trazer para a tradução tal

índice. Além disso, seria talvez insatisfatório a tradução direta por “manhã” por se tratar de uma palavra que já consta no título do poema. Lá, no entanto, consta “morning” e não “morn”. Levando essas duas leituras em consideração, escolheu-se o sinônimo mais antiquado “alvor”. Talvez de caráter até mais antiquado que “morn”²⁰⁸, contribuiu para que não houvesse perdas semânticas na abertura ou no final da estrofe (segundo e décimo terceiro versos, respectivamente).

O quarto verso se encerra com outra formulação de tradução complexa: “as a god might be”. A escolha final se deu, de um lado, para tentar manter a imagem e, de outro, para trazer à tona a possível relação dessa estrofe com Nietzsche. O “god might be” foi recriado então como “um deus devir”, resultando em um decassílabo sáfico e cujos /d/ continuam na abertura do verso seguinte, em “desnudo”. A partir daqui temos a primeira perda semântica significativa. Em inglês, o sol/deus devir está nu “entre eles” (“among them”). Tal elemento foi excluído da tradução. Talvez seja possível argumentar que o fato de deus estar nu já o aproxima de seus adoradores humanos, mas este seria um passo interpretativo além do que consta diretamente no poema.

O sexto verso da tradução elipsa os elementos que indicam a ação futura, “shall be”, de modo a trazer o foco para a força do “cântico”, que aparece duas vezes no verso em inglês e é igualmente repetido na tradução, em que as duas ocorrências são aproximadas: “Seu cântico o cântico do paraíso”. Esse tipo de repetição ocorre novamente dois versos depois, em “voice by voice” (mantida na tradução) e uma terceira reiteração léxica foi adicionada, no décimo primeiro verso, talvez o verso que sofreu maior grau de alteração em todo o poema. Os elementos citados nas linhas que lhe são anteriores, o vento, as árvores, os montes, também cantarão entre si e o farão por muito tempo; lê-se isso em “That choir among themselves long afterward”. A tradução de certo modo facilitou a primeira parte do verso ao mesmo tempo em que adicionou uma terceira ocorrência de repetição intraverso nessa estrofe. O resultado foi “Todos em coro por eras e eras”. É importante notar também que as repetições mencionadas se dão dentro do mesmo verso, mas a estrofe abre e fecha também com uma repetição léxica: “men” e “morn” reaparecem ao final da estrofe, da mesma maneira que “homens” e “alvor”. Infelizmente, como é possível notar, a intensa relação sonora entre as duas palavras, ambas monossílabas iniciadas em /m/ e terminadas em /n/, não foi mantida na tradução.

²⁰⁸ Que, por exemplo, foi usada quase cinquenta anos depois por Bob Dylan em “Bob Dylan’s Dream”, do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan*, lançado em 1963.

Talvez seja oportuno, tendo em vista o tratamento das alterações e ausências na tradução da sétima estrofe, que sejam mencionados os elementos do restante do poema, que por um motivo ou outro, tenham sofrido mudanças, seja adição, alteração semântica ou eventuais exclusões de material semântico presentes em “Sunday Morning” que ainda não foram mencionados.

Na seção inicial, apenas dois elementos foram retirados. São elementos, no entanto, secundários, e causam pouco dano à construção e imagens do poema. Trata-se da preposição “upon”, que indica o posicionamento da cacatua na peça de tapeçaria e que dá um caráter dual à sua presença, podendo ser “upon” no sentido de que está representada ou que está fisicamente sobre o tapete ou toalha sobre a mesa. O segundo é “a little”, que qualifica o início dos devaneios da personagem, “she dreams a little”; em português, apenas “sonha, ela”.

A seguir, na segunda estrofe, houve a perda de três palavras. No quinto verso, o retorno da coloração verde em “bright, *green* wings” foi retirado – “asas claras” lê-se na tradução. Além disso, “moods” no nono verso e “destined” no verso final são perdas um pouco mais notáveis. A ausência de “moods” (de difícil tradução) quebra a ordenação de um sentimento ligado a um elemento meteorológico e a perda de “destined” retira o elemento temporal do verso final, mas semanticamente a perda altera pouco o entendimento da estrofe.

Nas estrofes III, IV e V, as perdas foram poucas e de menor grau. Na terceira parte, no 12º verso, retirou-se o elemento comparativo “than now”: “O céu seria, então, mais amigável [*que agora*]”; tal exclusão não altera o conteúdo do verso, o uso do verbo no futuro do pretérito já indica tal temporalidade. Na quarta, o penúltimo verso termina com “tipped”, que dá mais vivacidade à ideia de mudança engendrada pela chegada das andorinhas. A substituição do verbo, que indicaria uma virada, pela preposição “com” enfraquece a imagem, mas ela é, até certo ponto, mantida. Na quinta, os fraseados (“brassy *phrase*”) entoados pelo triunfo apenas “ressoam roucos”; admitidamente, uma opção para traduzir essa passagem seria “Em que o triunfo entoou fraseados ríspidos, / Ou o amor sussurrou algo em ternura,” mantendo todos os elementos, mas a perda recairia, então, no apagamento do enjambement que separa sujeito de seu predicado (“...rang its brassy phrase, or love / Whispered a little...”). Tal separação nos pareceu importante, pois trata imagens clássicas e, de certo modo, desgastadas, de uma maneira inusitada e bem humorada com a quebra do verso. Por fim, as “plums and

pears” são adjetivadas como sendo “new”, “novas”, e tal caracterização também foi retirada (a transmutação das ameixas em pêssegos já foi tratada acima).

Na sexta estrofe as perdas são, novamente, pequenas. O nono verso, onde se lê “*spice the shores with odors*”, os elementos aqui em itálico foram substituídos por uma palavra apenas, “*aromar a beira-mar*”. Mais abaixo, “pick the strings” – “dedilhar as cordas” – foi alterado por “arpejar” e, no verso final, houve a perda de “waiting”, por mais que, semanticamente, essa ideia possa estar presente em “em vigília”, mas não necessariamente.

Por fim, na estrofe final temos duas perdas. A primeira é, na verdade, uma alteração, uma generalização de um substantivo mais específico. Trata-se de “frutos” para traduzir “berries”, que seriam “bagas” ou “frutos silvestres”. Essa alteração engendrou menor influência na tradução. A segunda é um pouco mais grave e se dá no *crescendo* final da estrofe, no décimo terceiro verso. Em inglês temos “At evening, casual flocks of pigeons make”, que inicialmente havia sido traduzido como “No entardecer, revoadas de pombos fazem”. No entanto, concordamos com a leitura de Helen Vendler (1980, p. 173-4) de que há relações importantes tecidas entre palavras da primeira e da segunda metade da estrofe. Assim, se o “insulamento” da primeira metade ecoa no “isolamento” do céu, se “spontaneous” faz ressoar “unsponsored”, a caracterização de “casual” para as revoadas de pombos traria, igualmente, significância quando confrontadas com “chaos”. Mesmo visando manter a métrica afrouxada escolhida para a tradução, não foi possível encontrar um verso satisfatório que trouxesse todos os elementos do verso em inglês. Desta forma, a tradução final traz o verso “No entardecer, pombos casuais fazem”, o que pode, na imagem criada, reduzir a quantidade de aves; perderam-se os “flocks”, ou “revoadas”, mantiveram-se a relação interna e a adjetivação de Stevens.

Essa estrofe se inicia com palavras já empregadas antes, o “water, without sound” da primeira estrofe, aqui sem a vírgula. É importante, portanto, manter o padrão interno e empregar o mesmo vocabulário utilizado na abertura do poema.

É a cova de Jesus, onde jazeu



Hans Holbein, o Jovem, *The Body of the Dead Christ in the Tomb*
1521, óleo sobre painel
Kunstmuseum, Basileia, Suíça

Paulo Henriques Britto, em sua tradução, também manteve os vocábulos escolhidos para a estrofe inicial com “águas silenciosas”. Uma vez que essa é considerada por muitos como a estrofe principal do poema, talvez convenha nos delongarmos com maior foco também na tradução proposta por Britto:

Ela ouve, nas águas silenciosas,
 Uma voz gritar: “O Santo Sepulcro
 Não é alpendre onde repousem espíritos,
 Mas o túmulo onde jazeu Jesus”.
 Vivemos nesse velho caos de sol,
 Ou velha servidão de noite e dia,
 Ou solidão de ilha, livre e solta,
 De águas silenciosas e implacáveis.
 Cervos andam pelos montes; codornas
 Assobiam, espontâneas; nas matas
 Amadurecem amoras silvestres.
 E, no isolamento do céu azul,
 Pombas revoam ao entardecer,
 Fazendo ondulações ambíguas, vagas,
 Em direção à sombra, com suas asas.

Além de recuperar as mesmas palavras empregadas em “water without sound”, Britto novamente – assim como o fez na primeira estrofe – não usa “Palestine”; se no início do poema o tradutor optou pela troca do nome daquele país por “Terra Santa”, aqui, como se pode observar, emprega “Santo Sepulcro”. Isso pode parecer, à primeira vista, uma falta de padronização, mas, se observarmos o verso inteiro do final da estrofe I, “À Terra Santa de sangue e sepulcro”, podemos ver que as palavras desta estrofe finais já constavam na primeira. Houve, portanto, recuperação e manteve-se, aqui, a relação entre as duas estrofes. Em seguida temos duas passagens que, novamente, nos parecem muita afeitas à poética de Stevens. A primeira é a totalidade do terceiro verso e o belo emprego de /p/ nas três sílabas fortes ali constantes – “Não é alPendre onde rePousem esPíritos” –, sempre acompanhadas por /t/ mais fracos e secundários. A segunda é a junção, lado a lado, bastante forte e sonora, do verso seguinte, “onde *Jesus jazeu*”, verbo que igualmente empregamos em nossa tradução, mas com as palavras mais separadas: “É a cova de Jesus, onde jazeu”.

Um exemplo da influência da contagem silábica mais rígida empregada por Britto pode ser evidenciada quando observamos os versos nono e décimo primeiro. Para fazer caber as bastante sonoras “amadurecem amoras silvestres”, já um decassílabo, o tradutor teve que optar por inserir um enjambement no verso anterior e posicionar o

início dessa oração, “nas matas”, no verso décimo. Esse tipo de engenho é autorizado pelo poema de Stevens e o próprio nono verso traz um enjambement, mas houve também outros momentos, mais significativos, em que a forma silábica parece ter feito com que as orações tivessem de ser quebradas pelo final do verso (ou o mesmo o contrário, como ocorreu na estrofe V). Outro momento foi a inserção de uma palavra – um adjetivo – para que o verso alcançasse as dez sílabas pretendidas. Trata-se da palavra final do décimo segundo verso, “azul”. Além da inserção de um adjetivo, essa qualificação pode um tanto contrastar com o verso seguinte. A imagem que um “céu azul” evoca é a de um dia pleno e bastante iluminado; mas, logo abaixo temos que as pombas revoam “no entardecer”, o que pode evocar outras colorações, com o céu avermelhando-se e alterando seus tons.

No início dessa nota foi mencionado que o poema não é rimado. Há, no entanto, uma exceção notável e estruturante. Trata-se dos dois versos finais do poema, que encerram a oitava estrofe, e que, pela presença da rima, são alçados à categoria de dístico. São estes:

Ambiguous undulations as they *sink*,
Downward to darkness, on extended *wings*.

Não é uma rima completa, mas assonante, em que o /k/ de “sink” não encontra correspondência em “wings”, mas, ainda assim, configura-se a rima. Nesses versos é possível observar igualmente a grande presença de oclusivas nasais (“aMbiguous”, “uNdulationS”, “siNk”, “doWNward”, “wiNgs”) e a forte aliteração da plosiva /d/ em “Downward to Darkness”.

Britto também observou e manteve a rima. Infelizmente, para alcançá-la teve de inserir outra palavra ausente no poema de Stevens, “vagas” (rimando, assim, com “asas”, também de modo toante). Houve também alguma recuperação das oclusivas nasais e as fortes plosivas do último verso foram substituídas pelas fricativas e nasais “direÇÃO à SOMbra”.

Na presente tradução, levando em consideração o exposto acima, esse dístico foi traduzido como:

Em mergulhos, ondulações ambíguas,
Entregues às trevas, em asas estendidas.

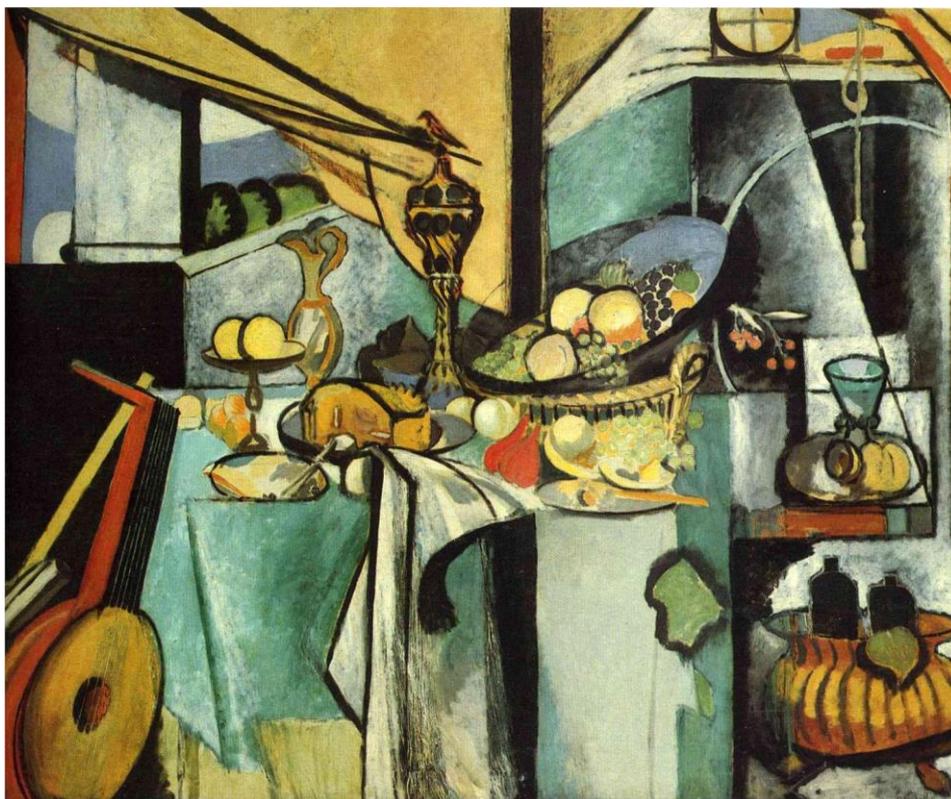
O elemento “sink”, traduzido por “mergulhos”, foi movido do final do verso para seu início, possibilitando, assim, a criação de uma rima toante entre

“ambíguas” e “estendidas”. A ocorrência de nasais foi mantida (“eM Mergulhos”, “oNdulaçÕEs”, “aMbíguas”, “eNtregues”, “eM”) e a aliteração de plosivas foi recriada como encontro consonantal entre uma plosiva e uma vibrante /r/: “enTRegues” e “TRevas”. Além disso, é importante notar que todos os elementos semânticos foram mantidos, preservando a imagem de *amor fati* na entrega disposta e voluntária (“asas *estendidas*”) da revoada de pombos rumo à terra, à cinza, ao pó, à sombra, ao nada.

ANEXO AO COMENTÁRIO DE “SUNDAY MORNING”



A Table of Desserts, Jan Davidszoon de Heem, 1640.



Still Life after Jan Davidsz. de Heem's La Desserte, Henri Matisse, 1915.

Aproveito aqui para reescrever a crítica de Theodore Adorno (2003, p. 88) quanto à poesia de Stefan George (trocando algumas palavras), que, parece-nos, é pertinente a

esse olhar moderno rumo ao passado: Na época em que a *representação* [ao invés de “linguagem”] declina, Matisse [ao invés de “George”] capta na própria *representação* a ideia que lhe foi negada pela marcha da história, e articula *formas* (ao invés de “versos”) que se mostram, não como se fossem dele, mas como se tivessem existido desde o começo dos tempos, e devessem permanecer assim para sempre.”

Ao nosso ver, a poética de Stevens em *Harmonium* é de certa forma congruente à essa pintura de Matisse quando confrontada com seu quadro “original”: Stevens parte de poetas antigos, como Milton, Campion, Shakespeare, Keats, Wordsworth, Coleridge, os absorve e os recria com uma estética própria e bastante moderna (muito baseado nas inovações modernas no campo da pintura).

Le Monocle de Mon Oncle

I

“Madre celeste, realeza das nuvens,
Ó cetro do sol, coroa da lua,
Não há nada, não, não, nada jamais,
Como os gumes de duas palavras mortais.”
E assim a zombei com exímia maestria.
Ou será que zombei a mim somente?
Quisera eu fosse uma pedra pensante.
O mar que espuma o pensar faz ressurgir
Ela prévia, bolha radiante. E em seguida
Um jorro profundo de um salgado algar
Em mim, irrompe suas sílabas líquidas.

II

Uma ave vermelha cruza o chão de ouro.
É uma ave vermelha que busca seu coro
Entre coros de asas, de ares e mares.
Quando encontrar, dela virá a torrente.
Devo desenredar o muito enredado?
Sou homem de posses saudando herdeiros;
E é assim que saúdo a primavera.
Coros de boas-vindas me entoam adeus.
Não há primavera no post meridiem.
E insistes na anedótica alegria
De criar connaissances constelares.

III

Foi à toa, então, que os antigos chinos
Se aprumavam nas poças montanhosas
Ou, no Yangtzé, estudavam às barbas?
Não vou sustentar essa escala histórica.
Sabes como as belas de Utamaro buscavam
O fim do amor em tranças todo-evocantes.
Em Bath, sabes dos penteados qual montes.
Viveram os cabeleireiros em vão
Que sequer restou um cacho natural?
Por que, sem dó desses zelosos fantasmas,
Vens do sono com mechas gotejantes?

IV

Esse apetente e impecável fruto da vida
Cai, parece-nos, por seu próprio peso.
Quando eras Eva, seu sumo acre era açúcar,
Não provado, em seu pomar celestial.
A maçã serve tão bem quanto a caveira

Le Monocle de Mon Oncle

I

"Mother of heaven, regina of the clouds,
O sceptre of the sun, crown of the moon,
There is not nothing, no, no, never nothing,
Like the clashed edges of two words that kill."
And so I mocked her in magnificent measure.
Or was it that I mocked myself alone?
I wish that I might be a thinking stone.
The sea of spuming thought foists up again
The radiant bubble that she was. And then
A deep up-pouring from some saltier well
Within me, bursts its watery syllable.

II

A red bird flies across the golden floor.
It is a red bird that seeks out his choir
Among the choirs of wind and wet and wing.
A torrent will fall from him when he finds.
Shall I uncrumple this much-crumpled thing?
I am a man of fortune greeting heirs;
For it has come that thus I greet the spring.
These choirs of welcome choir for me
[farewell.
No spring can follow past meridian.
Yet you persist with anecdotal bliss
To make believe a starry connaissance.

III

Is it for nothing, then, that old Chinese
Sat tittivating by their mountain pools
Or in the Yangtse studied out their beards?
I shall not play the flat historic scale.
You know how Utamaro's beauties sought
The end of love in their all-speaking braids.
You know the mountainous coiffures of Bath.
Alas! Have all the barbers lived in vain
That not one curl in nature has survived?
Why, without pity on these studious ghosts,
Do you come dripping in your hair from
[sleep?

IV

This luscious and impeccable fruit of life
Falls, it appears, of its own weight to earth.
When you were Eve, its acrid juice was sweet,
Untasted, in its heavenly, orchard air.
An apple serves as well as any skull

Para ser o livro em que se lê uma prece,
E é também excelente pois é composta
Do que, como as caveiras, apodrece.
Mas a supera porque, como fruta
Do amor, é louca demais para ser lida
Antes de uma leitura por lazer.

V

No alto oeste arde uma estrela furiosa.
E lá está para garotos ferventes
E as virgens de doce odor que os cercam.
A medida da intensidade do amor
É a medida, também, da verve da terra.
A mim, a chispa elétrica do pirilampo
Bate tediosa o tempo de mais um ano.
E tu? Lembras como os grilos deixaram
Sua relva-mater, miúdas parentelas,
Nas noites claras, e teu imaginário
Viu traços de ti em todo aquele pó?

VI

Se os homens aos quarenta pintam lagunas,
Azuis fugazes devem mesclar-se em um,
Tábula básica, tom universal.
Há-nos uma substância prevalente.
Mas nos amores, amantes discernem
Flutuações tais que as suas escrituras
Perdem seu fôlego em cada maneirismo.
Se amantes encalvecem, amores minguem
Formando-se o compasso e o currículo
De exílios introspectivos, doutrinam.
E esse é um tema para Jacinto apenas.

VII

As mulas que os anjos montam vêm lentas
Pelo estreito em chamas, de além do sol.
Chegam descensos de seus sinos tlicantantes.
Os muladeiros descem com minúcia.
Entrementes, centuriões riem e socam
Seus canecos estrídulos nas mesas.
Essa parábola, no fim, é isso:
O mel celeste pode ou não nos vir,
Mas o da terra vem e vai de uma só vez.
Imagine se os emissários trouxessem
Uma donzela exaltada em flor eterna.

To be the book in which to read a round,
And is as excellent, in that it is composed
Of what, like skulls, comes rotting back to
[ground.

But it excels in this, that as the fruit
Of love, it is a book too mad to read
Before one merely reads to pass the time.

V

In the high west there burns a furious star.
It is for fiery boys that star was set
And for sweet-smelling virgins close to them.
The measure of the intensity of love
Is measure, also, of the verve of earth.
For me, the firefly's quick, electric stroke
Ticks tediously the time of one more year.
And you? Remember how the crickets came
Out of their mother grass, like little kin,
In the pale nights, when your first imagery
Found inklings of your bond to all that dust.

VI

If men at forty will be painting lakes
The ephemeral blues must merge for them in
[one,
The basic slate, the universal hue.
There is a substance in us that prevails.
But in our amours amorists discern
Such fluctuations that their scrivening
Is breathless to attend each quirky turn.
When amorists grow bald, then amours shrink
Into the compass and curriculum
Of introspective exiles, lecturing.
It is a theme for Hyacinth alone.

VII

The mules that angels ride come slowly down
The blazing passes, from beyond the sun.
Descensions of their tinkling bells arrive.
These muleteers are dainty of their way.
Meantime, centurions guffaw and beat
Their shrilling tankards on the table-boards.
This parable, in sense, amounts to this:
The honey of heaven may or may not come,
But that of earth both comes and goes at once.
Suppose these couriers brought amid their
[train
A damsel heightened by eternal bloom.

VIII

Como um tosco letrado, fito, cativo,
Um antigo aspecto numa nova mente.
Nasce, floresce, dá frutos e morre.
Este tropo trivial expõe verdades.
Nossa flor se foi. Somos dela o fruto.
Duas cabaças cristalinas na vinha,
Outono adentro, sob aspersões frias,
Gordas distorções sadias, grotescas.
Abóboras pênseis, com rugas e estrias,
O céu, rindo-se, nos observará,
Cuias gastas por chuvas pútridas de inverno.

IX

Em versos de fluxos feros, estrépitos,
Ampliados por gritos, precisos e lépidos
Como ideias mortais de homens realizando
Seus destinos na guerra, vem, celebra
O credo dos quarenta, antro do Cupido.
Digno coração, a mais sã das símiles
Não é tão sã para a sua expansão.
Sondo todo som, ideia, todo tudo
Para a música e modos dos paladinos
E montar a oblação. Onde acharei
Bravura adequada a este grande hino?

X

Dândis da ideação deixam em poemas
Sua memorabilia de bicas místicas
Que regam, espontâneas, solos secos.
Sou um cultor, como os são os cultores.
Não sei de árvores mágicas ou ramas
[bálsamas,
Nem de fruto prata-róseo, ouro-coral.
Mas, ao fim, sei de uma árvore que traz
Semelhança ao que levo em minha mente.
É gigantesca, e em seu topo há uma ponta
À qual, hora ou outra, irão todas as aves.
Mas quando se vão, sua ponta ainda tomba.

XI

Se sexo fosse tudo, toda mão trêmula
Faria ranger o almejado em nós, títeres.
Mas note a iníqua traição do destino,
Que nos faz chorar, rir, gemer, berrar
Tristes heroísmos, aliciando gestos

VIII

Like a dull scholar, I behold, in love,
An ancient aspect touching a new mind.
It comes, it blooms, it bears its fruit and dies.
This trivial trope reveals a way of truth.
Our bloom is gone. We are the fruit thereof.
Two golden gourds distended on our vines,
Into the autumn weather, splashed with frost,
Distorted by hale fatness, turned grotesque.
We hang like warty squashes, streaked and
[rayed,
The laughing sky will see the two of us
Washed into rinds by rotting winter rains.

IX

In verses wild with motion, full of din,
Loudened by cries, by clashes, quick and sure
As the deadly thought of men accomplishing
Their curious fates in war, come, celebrate
The faith of forty, ward of Cupido.
Most venerable heart, the lustiest conceit
Is not too lusty for your broadening.
I quiz all sounds, all thoughts, all everything
For the music and manner of the paladins
To make oblation fit. Where shall I find
Bravura adequate to this great hymn?

X

The fops of fancy in their poems leave
Memorabilia of the mystic spouts,
Spontaneously watering their gritty soils.
I am a yeoman, as such fellows go.
I know no magic trees, no balmy boughs,
No silver-ruddy, gold-vermilion fruits.
But, after all, I know a tree that bears
A semblance to the thing I have in mind.
It stands gigantic, with a certain tip
To which all birds come sometime in their
[time.
But when they go that tip still tips the tree.

XI

If sex were all, then every trembling hand
Could make us squeak, like dolls, the wished-
[for words.
But note the unconscionable treachery of fate,
That makes us weep, laugh, grunt and groan,
[and shout
Doleful heroics, pinching gestures forth

*Tell all Truth but tell it slant –
Success in Circuit lies*

Emily Dickinson

*In truth, the love of repetition is the only
happy love. (...)
it has the blessed certainty of the instant.*

Søren Kierkegaard

*Grotesque as it sometimes becomes, Le
Monocle de Mon Oncle comes nearer to
encompassing, however awkwardly, the
whole of Stevens.*

Helen Vendler

*Born with a monocle he stares at life,
And sends his soul on pensive promenades;
He pays a high price for discarded gods,
And then regilds them to renew their strife.
His calm moustache points to the ironies,
And a faun-colored laugh sucks in the night,
Full of the riant mists that turn to white
In brief lost battles with banalities.*

*Masters are makeshifts, and a path to tread
For blue pumps that are ardent for the air;
Features are fixtures when the face is fled,
And we are left the husks of tarnished hair;
But he is one who lusts uncomforted
To kiss the naked phrase quite unaware.*

En Monocle, Donald Evans

“Título-calembur”. É assim que, em um grande acerto, Augusto de Campos classifica o título deste poema (CAMPOS, Augusto de, 1997). Acerto, dizemos, pois, para dar conta da sonoridade incomum, intensa e inusitada de “Le Monocle de Mon Oncle”, escrito em francês, o poetradutor emprega, precisamente, uma palavra de origem francesa, incomum e de sonoridade inusitada. O estilo do título, no entanto, não é tão único dentre os outros de *Harmonium*: nele há mais dois em francês e, assim como diversos outros – “Tea at the Palaz of Hoon”, “The Emperor of Ice-Cream”, “Gubbinal” –, deliberadamente atença expectativas que até certo ponto são frustradas – e, se não

frustradas, deslocadas – pelo poema em si. Isso, como observado por Glen MacLeod (1993, p. 16) e já apontado no primeiro Capítulo da presente Tese, é uma característica criativa que Stevens teria adquirido a partir de Duchamp e títulos de obras como “Nu descendant un escalier n° 2” e “Le Roi et la Reine entourés de Nus vites”. Para os críticos, o “mon Oncle” do título seria o próprio Stevens, ou uma *persona* do poeta. Este, comentando-o em carta endereçada a L.W. Payne Jr. (*Letters*, p. 250), em sua costumeira maneira insípida de explicar seus poemas, disse que

significa, claro, O Monóculo do meu Tio, ou meramente um certo ponto de vista. Certamente, a escolha das palavras foi intencional, apesar de essas palavras não serem um caso de gumes se entrecrocando [*clashed edges*, citando seu próprio poema]; além do entusiasmo dos sons suaves, há um entusiasmo, uma provocação insistente nas estranhas cacofonias das palavras.

Como aponta Eleanor Cook (1988, p. 52), este poema é um dos poemas mais difíceis de Stevens – senão o mais difícil do livro. A isso temos de levar em conta que Stevens já é um poeta geralmente tido como intrincado – “obscuro”, diriam seus detratores (DOYLE, 1997, p. 70); “sibilino”, admoestaria Augusto de Campos (1997) com relação a este poema, com o esmero que lhe é habitual. Frank Kermode (1960, p. 41), na mesma linha de pensamento, aproxima-o de “Sunday Morning” considerando-os ambos poemas meditativos, com uma riqueza de ritmo e textura quase incomparáveis, mas adiciona que este possui um argumento mais difícil de ser precisado e seria uma meditação mais elusiva que a do poema dominical – o texto, no entanto, seria “tão encantador quanto”. A outra característica que os diferenciaria, segundo o crítico (KERMODE, 1960, p. 43), seria o primoroso elemento de autoparódia, ausente em “Sunday Morning”, mas pulsante neste poema de 1918.

“Le Monocle de Mon Oncle” traz humor em seu título, insultos nos primeiros versos e é o grande poema de amor que Stevens escreveu em sua vida (COOK, 1988, p. 52). Não se trata, claramente, de um amor romântico, idealizado, mas sim seu oposto: são versos anti-idealistas sobre o amor a partir da perspectiva (“Monocle”) de alguém envelhecendo (“mon Oncle”), um amor pós-meridiano. E assim é um poema também que explora a linguagem apropriada para tratar desse amor e emprega jogos ágeis e evasivos entre retórica e dialética para fazê-lo.

Se o amor pode funcionar como uma fonte para a linguagem, ele pode ser também aquele que a destrói e, segundo Isabel G. MacCaffrey (1980), é esse o impulso que faz com que uma forma descontínua seja o veículo inevitável para tal tema. As formas

descontínuas e até disjuntivas do poema, adiciona a autora, funcionam como fragmentos do espelho despedaçado que conforma certas preocupações da consciência moderna, e recupera Helen Vendler (p. 65) que propôs em 1969 que “a poesia da desconexão é a forma mais adequada para Stevens”; e então, igualmente comparando-o com “Sunday Morning”, MacCaffrey define aquele poema como “imensamente menos radical no seu abandono das civilidades do discurso”. E realmente, entre as estrofes, a linha branca do silêncio e a numeração em algarismos romanos parece que inauguram um novo poema, havendo, num primeiro olhar, relativamente pouco que as una num todo coeso. Mas, se na primeira estrofe temos a introdução dos dois primeiros “temas” mencionados, linguagem e amor, a segunda cimenta a terceira temática principal do poema, a morte; e como Eros e Tântatos deverão invariavelmente se entrelaçar, a imaginação deve buscar encontrar as palavras para precisar essa relação. Não é à toa que Frank Kermode (1960, p. 41) o chamou de “o grande poema do envelhecer”, com Augusto de Campos (1997) remetendo-o aos poemas da última fase de Yeats, em que o “envelhecimento é tratado com distanciamento e despersonalização e, no caso de Stevens, com laforguiana ironia”.

Se por um lado, e conforme explicitado no comentário à tradução daquele poema, “Sunday Morning” abunda em referências, alusões, ecos e se alimenta sobejamente da história e desenvolvimento da poesia (e da arte em geral), os pretextos para “Le Monocle” parecem mais exíguos. A. Walton Litz (1972, p. 82) assim o nota quando defende que

esse excelente poema irrompe no mundo poético de Stevens com tal energia e perfeição polida que suas origens devem em parte permanecer um mistério. Como “Sunday Morning”, ele se eleva sobre os outros poemas que o precedem e o seguem; mas, diferentemente de “Sunday Morning”, ele não se encaixa tão facilmente na tradição da poesia em língua inglesa.²⁰⁹

Todavia, a crítica chegou a identificar, ainda que pontualmente, algumas referências. Eleanor Cook (1988, p. 50), por exemplo, menciona o soneto 73 de Shakespeare ao tratar de outro poema, “The Snow Man”; para a autora, a leitura de “The Snow Man” prepara os leitores, devido o aspecto compacto de sua argumentação, para a leitura de “Le Monocle”. Mas se Cook identifica as imagens do soneto alimentando as imagens do poema curto de Stevens, a temática claramente informa o que está sendo

²⁰⁹ “This great poem abruptly into Stevens' poetic world with such energy and polished perfection that its origins must remain partly in mystery. Like ‘Sunday Morning,’ it towers over the poems which precede and follow it; but unlike ‘Sunday Morning’ it does not fit easily into the tradition of English poetry.”

explorando no “Monocle” (apresentadas aqui estão, além do poema de Shakespeare, duas traduções brasileiras):

Sonnet LXXIII - William Shakespeare

That time of year thou mayst in me behold
 When yellow leaves, or none, or few, do hang
 Upon those boughs which shake against the cold,
 Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
 In me thou see'st the twilight of such day
 As after sunset fadeth in the west,
 Which by and by black night doth take away,
 Death's second self, that seals up all in rest.
 In me thou see'st the glowing of such fire
 That on the ashes of his youth doth lie,
 As the death-bed whereon it must expire,
 Consum'd with that which it was nourish'd by.

This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
 To love that well which thou must leave ere long.

LXXIII – Péricles Eugênio da Silva Ramos

Uma estação – o outono – em mim tu podes ver:
 Já a folhagem é rara, ou nula, ou amarelada,
 Nos ramos que gelado vento vem bater,
 Coros em ruína, onde cantava a passarada.
 Em mim contemplas o clarão crepuscular,
 Quando no ocaso, posto o sol, se esvai o dia:
 Segunda morte, que faz tudo repousar,
 Agora mesmo o levará noite sombria.
 Em mim divisas uma chama a fulgurar
 Nas cinzas de uma juventude já perdida,
 Como em leito final onde haja de expirar,
 Só por aquilo que a nutria consumida.

Isso é o que vês, e teu amor fica mais forte,
 Para amar o que logo perderás na morte.

Soneto LXXIII – Ivo Barroso

Em mim tu podes ver a quadra fria
 Em que as folhas, já poucas ou nenhuma,
 Pendem do ramo trêmulo onde havia
 Outrora ninhos e gorjeio e plumas.
 Em mim contemplas essa luz que apaga
 Quando no poente o dia se faz mudo
 E pouco a pouco a negra noite o traga,
 Gêmea da morte, que cancela tudo.
 Em mim tu sentes resplender o fogo
 Que ardia sob as cinzas do passado
 E num leito de morte expira logo
 Do quanto que o nutriu ora esgotado.

Sabê-lo faz o teu amor mais forte
 Por quem em breve há de levar a morte.

Temos aqui o envelhecimento e a mortalidade da voz sendo trabalhados ao longo dos versos. Ao mesmo tempo em que Stevens recupera a temática desse soneto shakespeariano em “Le Monocle”, ele também vai além: se em Shakespeare a voz se representa como uma árvore com poucas e velhas folhas, em Stevens eles são “warty squashes”, “distorted by hale fatness” e corroídas por chuvas pútridas de inverno. O poeta estadunidense chega a repudiar o soneto 73, e as “bare ruin’d choirs” em que cantavam os “sweet birds” recebem agora os sons dos acordes odiosos que reverberam do ventre de um sapo²¹⁰.

Esses, no entanto, não passam de ecos e é sobre outro poema que recaem os apontamentos da crítica como servindo mais diretamente de fonte poética ao “Monocle”: trata-se da “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” de William Wordsworth. Sempre invocada tardorromanticamente por Harold Bloom (1977), que defende que há toda uma vertente da poesia em língua inglesa que pode ser resumida como a eterna reescritura da “Immortality Ode” – e os poemas longos de Stevens, para o crítico, podem ser classificados sob tal égide – a ode de Wordsworth é também citada para explicar este poema por outros críticos. Isabel G. MacCaffrey (1980) demonstra entusiasmo com o fato de que Bloom também vê no “Monocle” a presença de Wordsworth, mas a leitura da crítica é mais focada no poema em si. Comentando que, para ela, uma das questões que mais informa o poema de Stevens é o fato de que a experiência – em termos contemplativos individuais ou na arte – só pode ser captada *post facto* (por homens aos quarenta, em exílios introspectivos, por rabinos negros), aproxima tal impasse das divagações da “Immortality Ode”, que visam encontrar nas contemplações lúcidas da mortalidade alguma compensação para a perda da intensidade da infância. Esses pontos de vista que se voltam para o passado – Wordsworth e a perda da inocência de um lado, de outro Stevens que “tinha em mente apenas um homem já um tanto vivido, rememorando e falando de uma maneira mais ou menos pessoal sobre a vida” (*Letters*, p. 251) – configuram cada um desses poemas como exemplares dessa preocupação dos poetas, ou seja, o fato de que existe um hiato intransponível entre a

²¹⁰ Eleanor Cook (1988, p. 57-58) também nota que se em “Sunday Morning”, de 1915, o canto doce de pássaros ainda faz parte do paraíso terrestre, de 1918 em diante, só pássaros com cantos secos e ríspidos são permitidos, como se pode observar em “Banal Sojourn”, de 1919, em que as gralhas grasnam suas goelas ósseas.

experiência e a articulação da experiência. Contrasta-se então a intensidade da infância (“Thou Child of Joy... thou happy Shepherd-boy”) e da juventude (“fiery boys” e as “sweet-smelling virgins”) com a sobriedade da meia-idade (“Thoughts that do often lie too deep for tears” ou o “man of fortune greeting heirs”), deixando manifesta uma disjunção problemática, que são os paradoxos expostos e explorados pela distância e a relação entre as palavras e as coisas, a realidade e seu reflexo na arte, as fontes profundas de poemas e os poemas em si, tudo superfície e bravura (MacCaffrey, 1980, p. 207-8). Segundo a autora, esses paradoxos são trabalhados pelos poetas a partir de duas técnicas principais: estrofes disjuntivas e o uso autoconsciente de imagens míticas e mitos taciturnos. Assim, de um lado teríamos a opção de Wordsworth pelas estrofes irregulares de sua forma pindárica (ainda que o *blank verse* seja a forma em geral mais comumente empregada pelo poeta) e a gestação lenta do poema; de outro, temos as estrofes não rimadas de Stevens, menos irregulares, claro, mas sua disjunção advém precisamente de as estrofes serem parcamente relacionadas umas às outras.

Isso posto, quem, parece-nos, com mais precisão desvela a relação entre estes dois poemas é, novamente, Eleanor Cook (1988, p. 56-7). A autora parte, inicialmente, dos versos finais da ode de Wordsworth (grifos nossos):

Thanks to the human heart by which we live,
Thanks to its tenderness, its joys, and fears,
To me the meanest flower that blows can give
*Thoughts that do often lie too deep for tears.*²¹¹

E é notadamente no verso que encerra o poema, italicizado acima, que Cook observa a semelhança estabelecida com o final da primeira estrofe do “Le Monocle”, que traz “And then / *A deep up-pouring from some saltier well / Within me, bursts its watery syllable.*” Mas como pode ser observado, são as lágrimas, em Stevens, que estão nas profundezas, não os pensamentos/meditações de Wordsworth. O final grandiloquente e reconciliador do poeta inglês não é capaz de lidar de modo adequado com a perda do resplendor erótico, uma vez que são exatamente os anseios por “insinuações de imortalidade” que ameaçam destruir o amor do Mon Oncle. O poema como um todo pode ser lido como lições sobre mortalidade, e a barreira que separa a voz do poema e sua amante não são palavras mortais, mas o poder destrutivo e fatal dos caprichos das ilusões,

²¹¹ Na tradução de Matheus Mavericco lê-se: “Graças ao coração, que fizemos morada, / Graças a todo o seu temor, carinho e encanto, / Sei que da flor mais simples pode ser gerada / Meditação profunda demais para o pranto.” A tradução completa do poema, feita por Mavericco, além do poema de Wordsworth, pode ser acessada em <https://escamandro.wordpress.com/2015/03/12/ode-prenuncios-imortalidade-wordsworth/>, último acesso em 16/12/2023.

especialmente a ilusão de que o amor (chamado também de “amor verdadeiro”) – baseado no “anecdotal bliss” de uma “starry connaissance” – não muda, não sofre alterações com o passar do tempo. Por mais abrupto ou imperativo que o poema possa, por vezes, se mostrar, a voz não defende uma rejeição de si ou da amada, mas trata-se, acima de tudo, de um apelo, uma rogativa. E qual seria a retórica apropriada para se dirigir a uma mulher amada, aparentemente refém de ficções românticas convencionais (ficções que podem até encontrar rastros no próprio amante)? Esse é o problema proposto por “Le Monocle de Mon Oncle” e é exatamente por isso que Stevens parte do ponto em que Wordsworth – romântico – encerrou seu poema. Stevens parte de Wordsworth na mesma medida, adicionaríamos, que Cézanne parte de Poussin ou Delacroix, mas também o faz em termos temáticos.

O poema é dividido em doze estrofes, cada uma com onze versos. Stevens emprega, como nos outros poemas longos, o *blank verse*, ou seja, pentâmetros jâmbicos não rimados. Mas há um certo grau de lassidão na contagem silábica neste poema e podemos encontrar versos que somam onze sílabas (não tão incomuns em pentâmetros jâmbicos em inglês) e até alguns chegando a doze sílabas, principalmente pela substituição de jambos por anapestos. Isso foge um pouco do “rigor clássico” (STEVENS, 2017) dos pentâmetros jâmbicos empregados pelo autor em “Sunday Morning” e nos garante ainda mais liberdade na metrificação da tradução. Ainda assim, decidiu-se traduzir a partir da mesma forma geral empregada na recriação daquele poema: trazendo o decassílabo como “metro fantasma”, mas permitindo que alguns versos alcancem onze e até, no máximo, doze sílabas poéticas. Augusto de Campos, em sua tradução publicada na Folha de São Paulo (1997), traduziu este mesmo poema apenas com versos “mais ortodoxamente” decassílabos.

Quando apontamos que o *blank verse* usado aqui por Stevens são versos não rimados, há, também, exceções. Apesar de não haver padrões de rima dentro de cada estrofe ou ao longo do poema, há, sim, rimas finais pontuais e se dão, tanto no poema em inglês como no poema traduzido em português, de maneira irregular, criando certa “conveniência estrutural”, e são costumeiramente utilizadas de dois modos: formando-se dísticos ou de modo a dar uma sensação de unicidade a cada estrofe a partir do emprego de ecos sonoros. Este último caso é o mais comum no poema. Para exemplificar as rimas de “Le Monocle”, na primeira estrofe temos “alone” e “stone” nos versos 6 e 7, respectivamente, e quase rimas, como “again” e “then” e a até mais distante “well” e “syllable” (se considerarmos rimas aos modos de Emily Dickinson), trazendo a

formulação em dísticos. Já na segunda estrofe, temos a mesma rima repetida três vezes: “wing”, “thing” e “spring”, nos versos 3, 5 e 7. Na terceira teríamos apenas uma rima toante entre “braids” e “vain”. A quinta estrofe, por sua vez, não traz rima alguma. O poema traduzido leva algumas rimas, mas, por não haver um padrão, não se prendeu a recriá-las apenas nos mesmos versos em que se encontram no poema em inglês. A rima, por exemplo, dos versos 6 e 7 da primeira estrofe foi de certo modo mantida (“somente” e “pensante”), mas foi adicionada uma outra aos versos 3 e 4, a saber, “jamais” e “mortais”.

Segundo o crítico Ronald Sukenick (1967, p. 39), a unidade organizacional básica do poema parece ser o par de versos jâmbicos, no sentido de que a ordenação sintática se dá, na maior parte dos casos, em pares sucessivos de versos e o principal dispositivo utilizado para engendrar essa organização é o forte uso de aliterações e o equilíbrio de unidades semânticas nesses pares. Isso pode ser abundantemente observado ao longo do poema, como nos versos 6 e 7 da seção V:

For me, the firefly's quick, electric stroke
Ticks tediously the time of one more year.

Aqui, o forte sequenciamento de /k/ e /t/ em “quick, electric stroke / Ticks tediously the time” garante unidade à ideia, que se desenvolve ao longo dos dois versos, além de imprimir à sonoridade, a partir das impactantes plosivas em conjunto com os breves /i/, a ideia da passagem rápida do tempo que levou a voz enunciativa até à idade em que se encontra. A passagem do tempo é rápida e austera, e atravessa-se rapidamente até medidas de tempo consideradas mais extensas (como um ano), ideia presente na junção das três sílabas fortes e de leitura mais delongada, imersa em nasais, que se seguem à caterva de plosivas: “one more year”. Essa medida de unidade dos pares de versos não é, evidentemente, imperiosa e fixa, mas ajuda a criar a sensação de deslocamento que a difícil argumentação e as estrofes díspares constroem: cada seção do poema é formada por uma quantidade ímpar de versos – onze – e ainda assim a unidade semântico-sintática básica do poema é o par. Na tradução proposta aqui objetivou-se manter essa estruturação dual e tentou-se ao máximo não introduzir *enjambements* ausentes no poema de Stevens que pudessem quebrar tal forma. Levando em consideração a leitura sonora e rítmica exposta acima, resultaram assim os versos citados:

A mim, a chispa elétrica do pirilampo
Bate tediosa o tempo de mais um ano.

Encontra-se aí a sequência de plosivas, ainda que com sonoridades mais variadas que no poema de Stevens. Se lá tínhamos a prevalência apenas de /k/ e /t/, aqui o /p/, /t/, /k/, /b/ e /d/ cumprem essa função. Está presente, igualmente, a outra estratégia de Stevens neste poema que garante unidade aos pares de versos: além da forte aliteração que atravessa a passagem de uma linha para outra, temos a rima toante entre “pirilampo” e “ano”, formando um dístico. Manteve-se também a leitura mais arrastada das palavras finais do segundo verso e “mais um ano” traz uma lentidão e uma força que estão também em Stevens. Augusto de Campos, também notando essa diferenciação entre a agilidade que percorre o primeiro verso e a metade do segundo e a necessidade de impor uma morosidade às palavras finais, marca-as com uma pontuação de pausa – os dois pontos – ausente no poema em inglês:

O elétrico pulsar de um pirilampo
Traça com tédio o tempo: mais um ano.

Para Cook (1988, p. 53), em termos de estruturação, cada estrofe de “Le Monocle” apresenta um campo argumentativo e algumas frentes de abordagem familiares; apresenta os lugares comuns de cada argumentação; apresenta um posicionamento genérico; e apresenta um julgamento sobre cada um desses procedimentos. Para a autora, Stevens parte do princípio de que quem o lê já refletiu, individualmente, acerca desses caminhos argumentativos e, portanto, seus leitores e leitoras já estariam inteirados de alguns de seus percursos especulativos, mas adverte: o poeta, aqui, não emprega argumentações no seu fazer poético, mas faz uma poesia a partir de localidades argumentativas.

Se para Sukenick (1967, p. 40) esses pares de versos de Stevens são baseados no dístico heroico da poesia em língua inglesa, é possível, por outro lado, observar que o poeta emprega esses dísticos como uma espécie de “forma fantasma”, um dístico heroico “liberto”²¹², para retrabalhar uma proposição de Paulo Henriques Britto acerca da versificação em Stevens (2011). Os agrupamentos intensos de ideias e sons em pares de versos, como notado acima – assim como no dístico heroico – ajudam a engendrar um tom de didatismo que é característico do poema (Stevens, em carta à sua esposa, apontou

²¹² Augusto de Campos (1997) se aproximou bastante dessa ideia, sustentando que, no caso de Stevens, “não se pode dizer que seu verso, comparativamente mais normatizável, seja ortodoxo, nem que sua linguagem seja normativa.”

que há um “Demônio dos Sermões” dentro de si²¹³). Essa versificação é capaz de acomodar generalizações epigramáticas. Então, enquanto Alexander Pope, considerado um mestre do dístico heroico, em sua “Essay on Criticism: Part 2”, encerra em apenas dois versos ideias integralizadas, como

True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have learn'd to dance

ou

All seems infected that th' infected spy,
As all looks yellow to the jaundic'd eye

, Stevens também o faz, e encontramos em seu poema formulações como

The honey of heaven may or may not come,
But that of earth both comes and goes at once

ou

The measure of the intensity of love
Is measure, also, of the verve of earth.

Deste modo, essa organização de versos comparáveis ao dístico heroico²¹⁴ faz com que o poema – e sua versificação – tome a aparência formal de uma racionalidade fechada e lógica (SUKENICK, 1967, p. 40), ou seja, com uma argumentação explícita desenvolvida com começo, meio e fim imediatos. Mas essa aparência formal é ilusória, e seu estilo serve, ao fim e ao cabo, para minimizar o conteúdo didático. Se levarmos em consideração a proposição de Eleanor Cook de que os poemas iniciais de *Harmonium* são poemas de deslocamento (a autora cita os seis primeiros e sua função de deslocamento, preparando quem lê para os poemas sétimo e oitavo, a saber “Domination of Black” e “The Snow Man”), e lembrando que “Le Monocle de Mon Oncle” é apenas o décimo primeiro poema encontrado no livro, é possível estender a hipótese de Cook a este poema. Stevens, assim, parece realmente *deslocar* a funcionalidade de seus dísticos heroicos modernos (novamente, de modo algo análogo a como Cézanne realoca a relação com o real). E esse é um dos motivos que explicam o porquê de algumas passagens serem de tão difícil compreensão: ideias ou imagens²¹⁵ cujos significados são quase impenetráveis à

²¹³ “[T]he Devil of Sermons, within me.” (*Letters*, p. 124)

²¹⁴ E em suas variações (sendo “liberto”), como no uso do verso único, como em “Shall I uncrumple this much-crumpled thing?” ou “It comes, it blooms, it bears its fruit and dies” ou no de três versos, como em “Is it for nothing, then, that old Chinese / Sat tittivating by their mountain pools / Or in the Yangtze studied out their beards?”.

²¹⁵ Para Augusto de Campos (1997), as imagens – “díficeis de seguir” – dessas “elocubrações sobre o amor e a circunstância humana” são, ainda assim, extremamente vivas: “os amantes envelhecidos como abóboras ao vento, a maçã como uma caveira, pirlampos, grilos, um sapo, um pombo azul, o poeta como um rabi negro ou róseo a especular sobre a essência do homem e do amor”.

inteligência são expressas a partir de uma forma (o dístico heroico) que a inteligência está acostumada a compreender de modo quase direto. A estrofe VII, por exemplo, traz uma parábola nos versos iniciais e ela é imediatamente explicada por ainda outra parábola: não se apresenta um desemaranhar da “torcicolosa reflexão”²¹⁶ já apresentada ou sua consequência lógica direta (apesar de dizer frases como “This trivial trope reveals a way of truth” ou “This parable, in sense, amounts to this”), mas uma ilustração de certo modo ainda metafórica do raciocínio, não raro na forma de parábolas ilustrativas, e o tom aparentemente racional e didático do poema – seu “Demônio do Sermões” – se torna, portanto, um falso-didatismo, e somos novamente deslocados pelas *personae* que a voz enunciativa toma, como do “scholar”, do “rabbi” ou do professor (indicado pelo emprego do verbo “lecturing” na estrofe VI). Frank Kermode (1960, p. 44), ao comentar seção III do poema, aponta que “seus últimos dois versos estão entre os mais belos de Stevens, e eu não sei o que eles significam”.

Esse posicionamento de Frank Kermode serviu, de alguma forma, para orientar o processo tradutório deste poema, que em termos gerais não poderia fugir a dois aspectos marcantes da poesia de Stevens em geral e deste poema em específico. Em primeiro lugar, a dificuldade de entendimento não pode ser mitigada. É imperativo que as imagens postas em jogo pelo poeta sejam mantidas, mas de modo algum explicadas ou destrinchadas objetivando privilegiar o entendimento ou algum eventual didatismo. Em segundo lugar, é importante manter a intensa musicalidade e manejos sonoros de Stevens. Alguns exemplos da recriação dessas relações de sons serão apresentados ao longo do comentário.

O poema se dá no limiar do que Helen Vendler (1969, p. 58-59) precisou de uma “paralisia horripilante” se apresentando no horizonte, à qual a voz-*persona* de Stevens ainda não sucumbiu. Seguimos, então, segundo a autora, o esmaecer, o apequenamento da alma ao passo que Stevens se transforma na mais engelhada versão de si mesmo, mas não sem antes acompanhar a angustiante e relutante batalha de suas últimas (e derrotadas) energias adolescentes de amor e fé, já exaustas por um casamento vazio. É um poema da morte-em-vida – sintetizado na morte do amor – de um jovem que está envelhecendo; para Vendler, trata-se do próprio Stevens (Eleanor Cook chega a denominar o poema de “autobiográfico”²¹⁷), e os quatro versos que abrem a estrofe

²¹⁶ CAMPOS, Augusto de, 1997

²¹⁷ COOK, 1988, p. 66.

I

, em discurso direto, devem reforçar a impressão da autora:

“Madre celeste, realeza das nuvens,
Ó cetro do sol, coroa da lua,
Não há nada, não, não, nada jamais,
Como os gumes de duas palavras mortais.”
E assim a zombei com exímia maestria.
Ou será que zombei a mim somente?
Quisera eu fosse uma pedra pensante.
O mar que espuma o pensar faz ressurgir
Ela prévia, bolha radiante. E em seguida
Um jorro profundo de um salgado algar
Em mim, irrompe suas sílabas líquidas.

"Mother of heaven, regina of the clouds,
O sceptre of the sun, crown of the moon,
There is not nothing, no, no, never nothing,
Like the clashed edges of two words that kill."
And so I mocked her in magnificent measure.
Or was it that I mocked myself alone?
I wish that I might be a thinking stone.
The sea of spuming thought foists up again
The radiant bubble that she was. And then
A deep up-pouring from some saltier well
Within me, bursts its watery syllable.

Há diferentes visões para esses versos iniciais. Para Frank Kermode (1960, p. 63), é “óbvio” que a pessoa objeto da eloquente apóstrofe inicial não seria a esposa do mon Oncle, mas, o máximo que poderíamos precisá-la seria como endereçada àquela que Stevens, noutro poema, chamou de “The One of Fictive Music” da imaginação. “Óbvio” é, obviamente, uma palavra muito pesada e cabal para ser empregada na crítica de poesia. Ronald Sukenick (1967, p. 41) cita nominalmente Kermode e aponta que não há razão alguma para que se creia que os versos iniciais tenham sido endereçados à musa imaginativa, mas que as admoestações foram feitas a uma mulher; a aparência de ação embutida nesses versos iniciais faz com que se tire a conclusão de que se trata de uma mulher de verdade, uma mulher que está envelhecendo, seja ela a esposa do enunciador ou não. Para ele, os dois primeiros versos apresentam uma retórica irônica direcionada à mulher, com um tom depreciativo à semelhança de “quem você pensa que é?”. Como já aponta o quinto verso, trata-se de uma zombaria (“I *mocked* her”), e Sukenick lê esses versos como sendo o resultado de uma discussão anterior e, qualquer que tenha sido a natureza da discussão, quaisquer que sejam as frases cortantes ditas pelos envolvidos, é a reação do enunciador ao embate que leva à série de reflexões tecidas ao longo do poema. Eleanor Cook (1988, p. 55) parte da mesma ideia de que as frases em discurso direto são resultado imediato de um desentendimento prévio, e tem a preocupação de adicionar que os versos 3 e 4 não compõem uma afirmação a partir da negativa de uma negativa, mas sim um negativo hiperbólico, aos modos de Shakespeare. Para ela, é possível chegar à

conclusão de que a mulher disse que há duas palavras que matam e chega a sugerir – após discordar das propostas feitas anteriormente – quais seriam essas palavras. Antes, Cook cita “nothing”, palpite enveredado por Richard Ellmann, e “no, no”, a proposta de Harold Bloom (1977, p. 38). Então, sugere que, se formos ler o poema a partir de palavras-gume, ou, como fica mais apropriado no jogo/embate de palavras de Stevens, “sword-words”, seria a partir de um poema de Emily Dickinson que também traz a relação entre “sword” e “word” e leva igualmente a palavra “syllables” (presente na primeira estrofe no “Monocle”). Trata-se do poema “There is a word”, cuja palavra é revelada no verso final: “forgot”. Cook então sugere que as duas palavras sejam “I forgot”, ou “me esqueci”.

Conquanto muito tenha sido escrito e defendido quanto a precisar essas palavras, a definição mais generalizada de Sukenick nos parece mais precisa, e as “two words that kill” seriam apenas referência a uma discussão colérica e a “frases cortantes” soltas no calor de uma discussão. O receptor dos versos em discurso direto também, parece-nos, ser mais abrangente e concordamos com Isabel G. MacCaffrey (1980, p. 198-9) quando aponta que o referente real em jogo aqui está no mundo interior, na fonte de sentimentos. Para ela, Kermode até acerta em identificar que se trata de uma amante interna do poeta (“Interior Paramour”, em referência a um poema posterior de Stevens), mas adiciona que nada impede que se trate de uma amante real, uma vez que a Musa pode se apresentar de diversas formas. Para ela, os embates sobre a realidade ou irrealidade da mulher são alheios ao poema e trazem pouco para sua leitura; o enlace entre poeta e Musa vem a racionalizar eventos que ocorrem num nível subverbal, e esse poema seria precisamente uma tentativa de Stevens de sugerir, senão articular, a natureza desses eventos.

Se no poema em português não temos mais o jogo entre a expectativa de se ler “swords” (espadas) no lugar de “words” (palavras), a imagem, ao menos, se manteve. Além da já referenciada rima adicionada aos versos 3 e 4, mas feita de um modo permitido pelo poema, é possível observar a manutenção da aliteração em /m/ dos versos seguintes, a saber, quinto e sexto:

And so I Mocked her in Magnificent Measure.
Or was it that I Mocked Myself alone?

E assim a zoMbei com exíMia Maestria.
Ou será que zoMbei a MiM soMente?

O enunciador continua e chega a desejar que ele fosse um ser sem sentimentos (“pedra pensante”), pois se lembra (“o mar que espuma o pensar faz ressurgir”) como ela era anteriormente (a “bolha radiante”). O contraste com a situação presente leva o enunciador a chorar (versos 10 e 11). Ainda que essa imagem de lágrimas atribuídas aos versos finais não seja unânime, está presente na crítica: Frank Doggett (1966), Ronald Sukenick (1967) e Eleanor Cook (1988), entre outros. É possível, também, que seja exatamente esse o motivo da pergunta central da estrofe: “Será que zombei a mim somente?” Ao lembrar e provocar a mulher com um esplendor que ela não mais apresenta, o enunciador exacerba seus próprios sentimentos de falta e sofrimento, fazendo com que ele próprio seja refém de idealizações, algo de que ele logo acusará a mulher na estrofe seguinte.

Os quatro últimos versos da estrofe I resultaram bastante sonoros em nossa tradução, com a manutenção de todas as imagens propostas pelo poema em inglês. Ainda assim, as rimas de certa forma mais fracas empregadas no poema em inglês não foram recriadas como dísticos, tendo a adição da rima completa nos versos 3 e 4 de certa forma compensado tal perda. Ademais, o poema em português aqui apresentado traz rimas internas, amarrando essa seção num todo coeso: o substantivo “mar” é quebrado e reaparece em “espuMA” e no substantivado “pensAR” logo subsequente. Esse mesmo oitavo verso traz uma sequência de /r/ finais que, ultrapassando o verso nono, terminará em “algar”. Já o /R/ de “ressurgir” é retomado em “radiante”, “jorro” e, por fim, “irrompe” no verso final, caminhando por todos os versos da seção em questão. O /p/ que é introduzido como repetição em “pedra pensante” também acaba por percorrer todos os versos seguintes e consta em “espuma”, “pensar”, “prévia” e no mesmo “irrompe”. Por fim, os dois versos finais são encerrados com fortes repetições de som. Primeiro temos “salgado algar”; esta última uma palavra

*O mar que espuma o pensar faz ressurgir
Ela prévia, bolha radiante. (...)*



Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*
1483, têmpera sobre tela
Galleria degli Uffizi, Florença

mais rara que significa “caverna”, “cova”, “gruta”, “furna” e traduz “well”. O /g/ dessas palavras retoma o mesmo fonema da sílaba tônica da palavra que encerra o verso anterior, “seguida”, aproximando os versos como, por exemplo, é feito na estrofe V do poema em inglês, onde é possível ler

And you, remember how the crickets came
Out of their mother grass, like little kin

e os /k/ finais de “came” e “kin”, mesmo sem conformação da rima, sugerem uma relação. Esse tipo de repetição sonora é bastante presente no poema de Stevens e será bastante explorado no poema em português. Além de “salgado algar” temos a também intensa relação de “sílabas líquidas”, duas proparoxítonas com vogais semelhantes e ambas acentuadas no /i/ inicial. Esse encerramento do verso final da primeira estrofe pode até configurar uma rima com o verso nono, encerrado em “seguida”, pela repetição de “ida” no final das duas palavras, ainda que um desses seja um verso grave e o outro esdrúxulo. Não seria uma rima completa, mas a rima presente em Stevens, entre “syllable” e “well”, também não se mostra como tal. As rimas de Stevens nessa sequência final da estrofe foram observadas e recriadas por Augusto de Campos, mas também com algum grau de afastamento, inclusive a partir da inversão dos fonemas finais de “tona a” e “então”, como pode ser observado abaixo:

The sea of spuming thought foists up again
The radiant bubble that she was. And then
A deep up-pouring from some saltier well
Within me, bursts its watery syllable.
(W. Stevens)

O mar que espuma o pensar faz ressurgir
Ela prévia, bolha radiante. E em seguida
Um jorro profundo de um salgado algar
Em mim, irrompe suas sílabas líquidas.
(A. Funari)

Espumas do pensar trazem à tona a
Radiante bolha que ela foi. E então,
O jato de uma fonte mais salgada
Explode em mim a sílaba de água.
(A. de Campos)

Finalmente, é importante pontuar a relação do final dessa estrofe com outro poema de Stevens, “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”²¹⁸, escrito um ano depois de

²¹⁸ A tradução desse poema se encontra na página 71.

“Le Monocle” (BLOOM, 1977, p. 25). Essa relação se dá principalmente pela presença, direta ou indireta, do quadro *O Nascimento de Vênus* (1483), pintado pelo florentino Sandro Botticelli: “The sea of spuming thought foists up again / The radiant bubble that she was”. Para Harold Bloom, essa relação se faz importante pois ajudaria a expor a relação de Stevens com Walter Pater e, neste caso, seu poema “Sandro Botticelli”, presente em seu livro *The Renaissance* e de onde Stevens teria derivado sua noção de “Ideia Primeva” ou “First Idea”²¹⁹.

Conforme já apontado, Cook (1988, p. 57) considera que o restante do poema se apresenta como um conjunto de “lições sobre mortalidade”, e essa lições advêm precisamente da relação com a mulher junto à qual o enunciador carrega intensos sentimentos, e ela seria, portanto, a causa, “em todos os sentidos do termo”, da existência do poema, como pontuou MacCaffrey (1980, p. 200). Para a autora, Stevens joga com uma retórica de intermitências, de partidas falsas e pistas enganadoras, de labirintos sem centralidade, de ressonâncias vazias, silêncios eloquentes e hiatos visionários, e esses “truques” tendem a uma consequência quase “evidente”: uma vontade por parte do poeta de se mostrar como tolo, precioso, afetado, superficial. Stevens cria superfícies por trás de quais significados essenciais podem surgir e pulular, significados tímidos demais para serem observados diretamente. As amplas garantias, gestos positivos e afirmações resolutas servem para sequestrar a atenção de quem lê, como um prestidigitador, de modo que somos distraídos da tentativa de parafrasear tempo o suficiente para que significâncias se formem sem serem observadas. O resultado não é apenas um uso “perverso” da linguagem visando um tipo de silêncio, mas igualmente uma duplicidade persistente em termos de voz (MACCAFFREY, 1980, p. 200-1).

Partindo do princípio de que o poema em português é o objetivo final da presente pesquisa e que ele já carrega em si todas as características, jogos, ideias e críticas envolvidas em seu processo tradutório, vamos prescindir de uma análise mais delongada, verso a verso, das estrofes, evitando assim um fastidioso escrutínio talmúdico, e traçaremos caminhos que percorram pontos de interesse, palmilhando-os, eles sim, mais vagarosamente.

Na estrofe de número

²¹⁹ O comentário à tradução de “Sunday Morning”, nesta tese, apresenta brevemente o conceito de “First Idea” para Stevens.

III

Uma ave vermelha cruza o chão de ouro.
 É uma ave vermelha que busca seu coro
 Entre coros de asas, de ares e mares.
 Quando encontrar, dela virá a torrente.
 Devo desenredar o muito enredado?
 Sou homem de posses saudando herdeiros;
 E é assim que saúdo a primavera.
 Coros de boas-vindas me entoam adeus.
 Não há primavera no post meridiem.
 E insistes na anedótica alegria
 De criar connaissances constelares.

A red bird flies across the golden floor.
 It is a red bird that seeks out his choir
 Among the choirs of wind and wet and wing.
 A torrent will fall from him when he finds.
 Shall I uncrumple this much-crumpled thing?
 I am a man of fortune greeting heirs;
 For it has come that thus I greet the spring.
 These choirs of welcome choir for me farewell.
 No spring can follow past meridian.
 Yet you persist with anecdotal bliss
 To make believe a starry connaissance.

, o enunciador se apresenta como pertencendo à uma idade (pós-meridiana) em que a passagem da primavera não mais marca a passagem de um ano, mas representa um ano que lhe é tirado. Assim, o “homem de posses saudando herdeiros” saúda o tempo sabendo que este vai lhe retirar tudo o que tem. Para Sukenick (1967), os primeiros quatro versos dessa estrofe oferecem uma imagem da aproximação da primavera, ao mesmo tempo abstrata e evocativa. Para ele, as cores aqui criam uma qualidade de riqueza e vivacidade, semelhante ao modo que os pombos azul e branco da estrofe final, juntamente com os rabinos negro e rosa, evocam distinções apenas em qualidades de diferentes estados mentais. Consegue-se evocar a primavera a partir da abstração de algumas de suas qualidades e de sua recomposição numa imagem poética que sugere sua característica real. Uma ave vívida voa sobre um terreno fecundo, buscando seu lugar entre os pássaros que cantam a chegada da primavera. Quando encontrá-los, ele participará também da celebração, mas para ele essa canção não é a celebração do vindouro, mas um canto de despedida. Não pode haver impulso, ímpeto, celebração quando se ultrapassa o meio do caminho de nossas vidas. Nos dois versos finais, a voz se dirige à mulher, que parece não aceitar o envelhecimento, mas permanece – imutável – insistindo em uma fabulosa e infundada felicidade (“anecdotal bliss”) baseada em algo dado (ou seja, que não muda), algo que está como que “escrito nas estrelas”, ou, como nos é apresentado no poema, “persists... to make believe a starry connaissance”. Ao invés de aceitar o fato do envelhecimento e de que, com a passagem do tempo, as pessoas e as relações também mudam e envelhecem, ela parece fingir que as relações (e ela própria) se manteriam as mesmas.

Nessa estrofe consta o controverso verso “Shall I uncrumple this much-crumpled thing?”. Controverso, diríamos, devido a uma opinião proferida por Harold Bloom que, consta, interpretou o verso a partir da ideia de que a “much-crumpled thing” seria uma alusão ao próprio pênis de Stevens, ou seja, o verso estaria tratando da inatividade sexual

*Sou homem de posses saudando herdeiros;
E é assim que saúdo a primavera.
Coros de boas-vindas me entoam adeus.*



Edvard Munch, *At the Deathbed*
1895, óleo e têmpera sobre tela
KODE Art museums and composer homes

do casamento entre ele e sua esposa, Elsie. Richard Ellmann (1980, p. 345), tratando do assunto, parece mais razoável ao rejeitar essa visão e apontar que, em sua leitura, o verso significa apenas algo como “devo dizer aquilo sobre o que há muito tenho pensado?”. E realmente, apesar do tema geral do poema estar baseado na ideia de Eros (ou em sua falência), uma referência fálica, posicionada onde está no poema, não parece ser muito provável (como veremos, esse

tipo de insinuação aparece mais adiante no poema). Ainda assim, é compreensível o porquê de Bloom ter aventado tal possibilidade: há outros momentos no livro em que Stevens faz, sim, piadas penianas, como, por exemplo, em “Ploughing on Sunday”. Para Eleanor Cook (1988, p. 58), o uso de “crumple” estaria baseado apenas no uso de Stevens de traduções latinas para variações sobre *plicare*: aqui, *explicare*.

Essa estrofe trouxe uma redução nas ocorrências de rimas em comparação com o poema em inglês. Nele, tínhamos três rimas, separadas por um verso não rimado a cada ocorrência, entre “wing”, “thing” e “spring” nos versos 3, 5 e 7, respectivamente. No poema em português, a estrofe se inicia com um par de pares rimados, conformando um dístico que, como vimos, é uma forma também empregada por Stevens neste poema:

Uma ave vermelha cruza o chão de ouro.
É uma ave vermelha que busca seu coro

Logo após esses versos iniciais, temos “Among the choirs of wind and wet and wing” em que não apenas as três palavras principais da segunda metade do verso se iniciam com a letra “w”, com sua repetição fonética, mas as palavras “wind” e “wing” se diferenciam apenas pela substituição de uma única letra. Para a tradução optou-se por

alterar o significado imediato das palavras para conservar tal relação. Temos, portanto, “Entre coros de asas, de ares e mares”. Apesar de não se iniciarem com a mesma letra, a tônica nas três palavras é o /a/ que inicia as duas primeiras. Além disso, o elemento “wet” (que imediatamente seria algo como “molhado”), que traz a ideia de água ou líquido, foi movido para o final do verso, aproximando assim as duas palavras que se iniciam com a letra “a”, e sua tradução se deu de forma a fazer com que haja apenas a diferença de uma letra entre duas palavras: “ares” e “mares”.

Parece relevante também destacar duas escolhas feitas ao final da estrofe. Uma é a opção por traduzir “past meridian” não para o português, mas para o latim. Como já apontado noutra passagem na presente Tese, Stevens era afeito a empregar o latim por gostar de seu resultado sonoro e visual. Pareceu-nos, portanto, apropriado e, como veremos, uma escolha similar será empregada novamente neste poema. Os versos finais, portanto, resultaram assim:

Não há primavera no post meridiem.
E insistes na anedótica alegria
De criar connaissances constelares.

A outra escolha é a do verso final. Em inglês temos “To make believe a starry connaissance”, e mantivemos o emprego da palavra “connaissance” em francês, mas no plural. No entanto, foi adicionada uma forte aliteração em /k/, ausente no poema em inglês, mas condizente com a poética de Stevens, como pode ser observado na já mencionada passagem “of wind and wet and wing” presente na mesma seção do poema.

A estrofe

III

Foi à toa, então, que os antigos chineses
Se aprumavam nas poças montanhosas
Ou, no Yangtzé, estudavam às barbas?
Não vou sustentar essa escala histórica.
Sabes como as belas de Utamaro buscavam
O fim do amor em tranças todo-evocantes.
Em Bath, sabes dos penteados qual montes.
Viveram os cabeleireiros em vão
Que sequer restou um cacho natural?
Por que, sem dó desses zelosos fantasmas,
Vens do sono com mechas gotejantes?

Is it for nothing, then, that old Chinese
Sat tittivating by their mountain pools
Or in the Yangtse studied out their beards?
I shall not play the flat historic scale.
You know how Utamaro's beauties sought
The end of love in their all-speaking braids.
You know the mountainous coiffures of Bath.
Alas! Have all the barbers lived in vain
That not one curl in nature has survived?
Why, without pity on these studious ghosts,
Do you come dripping in your hair from sleep?

é definida por Eleanor Cook (1988, p. 58-9) como apresentando um argumento “excessivamente difícil”. Stevens nos apresenta com três imagens do artifício de cabeleireiros. Para Ronald Sukenick (1967), o cabelo aqui é uma sinédoque de beleza física, não apenas beleza feminina; já Cook (2007, p. 39) vê a temática da mutabilidade e aponta que o tema que permeia e informa as imagens é o da morte. O ponto, para ela, é a ideia de que os penteados, assim como o amor, tomam formas diferentes, estilos diferentes, com o mudar dos tempos. Isabel G. MacCaffrey (1980, p. 205-6) aproxima essa estrofe mais da ideia de que Stevens estaria tratando, além de amor, da própria poesia e vê o poeta bastante consciente da frágil transitoriedade de cada momento humano e de cada invento humano, inclusive os inventos da poesia: eles são triviais e fugazes, mas necessários. Os versos finais, segundo Cook (1988, p. 59) compõem um “enigma notório”, mas aponta que à pergunta retórica feita pelo poema, com a ideia de “viveram todos os poetas em vão que não sobreviveu nenhum amor natural (em oposição à arte)?”, pode-se responder que na natureza, os penteados (ou o amor) tomam novas formas condizentes com a época e a idade das pessoas.

Conforme escreveu Stevens em carta, o verso final estaria relacionado com uma mulher no ambiente restrito de seu domicílio, num momento íntimo, em que ela está com os cabelos ainda não arrumados e, portanto, soltos. O “dripping in your hair from sleep” traz o reaparecimento de Vênus no poema, não mais a de Botticelli, mas a Vênus Anadiomene, que é a imagem de Vênus saindo do mar com os cabelos molhados. Na tradução, até aventou-se traduzir esse verso final como “Vens com fios anadiômenes do sono”, mas, além de trazer uma palavra dificultosa, levaria a uma imagem mais fechada. Além do retorno da Vênus, é possível observar a recorrência, ao longo do poema, de imagens que remetem à água e ao molhado. As sílabas líquidas da primeira estrofe viram uma torrente na segunda, poças e cabelos molhados na

*Por que, sem dó desses zelosos fantasmas,
Vens do sono com mechas gotejantes?*



Ticiano, *Vênus Anadyomene*
circa 1520, óleo sobre tela
Scottish National Gallery, Edimburgo,
Escócia

terceira, e retornam nas lagunas da sexta estrofe, nas chuvas pútridas da oitava, nas bicas místicas da décima e, por fim, na lagoa de lírios da penúltima estrofe; em sua maioria, a relação com a água neste poema parece ser negativa.

Temos a presença de rimas no poema em português, de certo modo condizentes ao “braids” e “vain” do poema em inglês. Nos versos 6 e 7, temos a relação entre “todo-evocantes” e “montes”, mas essa reiteração sonora avança até o verso final da estrofe e reaparece em “gotejantes”. A opção por “todo-evocantes”, inclusive, partiu da leitura de Eleanor Cook (2007, p. 39) que vê em “all speaking” uma variação para a latina “evoking” e sugere a ideia de “pan-evoking”. Trouxemos essa leitura para a tradução.

Por fim, alguns pequenos detalhes merecem menção. A sequência de “th” no primeiro verso, em “nothing, then, than” foi encurtada para a relação entre “à toa” e “então”; o “old Chinese” foi recriado por “antigos chinos” e essa opção não se deu apenas pela conformação do decassílabo, dado que “chinos” é mais curta que “chineses”, mas mais pela proximidade da palavra “chino” e “chinó”, palavra de origem francesa (*chignon*), que é uma cabeleira postiça usada no alto da cabeça ou um tipo de penteado no qual se prende os cabelos em um nó na nuca ou na parte de trás da cabeça, o que pareceu apropriado dada a presença da imagem dos cabelos na estrofe; e o quarto verso, que no inglês lê-se “I shall not play the flat historic scale”, traz referências de vocabulário da área da música em sua formulação: “play”, “flat” e “scale” são todas palavras de repertório musical. No poema em português, perdeu-se o “play” – tocar, tanger –, mas o elemento “flat” – que significa “bemol” – foi modificado para o “sustenido” e aproveitado como verbo: “sustentar essa escala histórica”. Além da similaridade com “sustenido”, o verbo “sustentar” também tem uso musical, como na ideia de sustentar uma nota do canto.

As quatro estrofes seguintes são, como pôs Eleanor Cook (1988, p. 61), esforços contrários a prenúncios de imortalidade. A

IV

Esse apetente e impecável fruto da vida
 Cai, parece-nos, por seu próprio peso.
 Quando eras Eva, seu sumo acre era açúcar,
 Não provado, em seu pomar celestial.
 A maçã serve tão bem quanto a caveira
 Para ser o livro em que se lê uma prece,
 E é também excelente pois é composta
 Do que, como as caveiras, apodrece.

This luscious and impeccable fruit of life
 Falls, it appears, of its own weight to earth.
 When you were Eve, its acrid juice was sweet,
 Untasted, in its heavenly, orchard air.
 An apple serves as well as any skull
 To be the book in which to read a round,
 And is as excellent, in that it is composed
 Of what, like skulls, comes rotting back to ground.

Mas a supera porque, como fruta
Do amor, é louca demais para ser lida
Antes de uma leitura por lazer.

But it excels in this, that as the fruit
Of love, it is a book too mad to read
Before one merely reads to pass the time.

estrofe apresenta a maçã como figura do amor. É a maçã de Eva, nominalmente citada no terceiro verso, mas também a maçã de outra Vênus, a de Arles, que leva em uma mão a fruta e na outra um espelho. É a estrofe com aquela que é provavelmente a rima que mais intensamente soa aos ouvidos, entre “round” e “ground”. Essa rima é repetida na última estrofe, e até de maneira mais próxima (em versos seguidos, aqui estão separadas por um verso), mas mesmo assim essa parece soar mais marcante. A rima imita a finalidade do processo cíclico em questão. A tradução recriou essa rima em seu lugar original, mas houve a necessidade de impor uma substituição no campo semântico de uma das palavras: a levemente misteriosa “round” tornou-se “prece”, de certo modo afeita à temática cristã dessa estrofe, que soa como uma versão moderna da *felix culpa* da queda de Adão e Eva, e “impeccable” (traduzida por “impecável”) já antecipa no primeiro verso a ideia do pecado original e a história de Eva. Além disso, aqui a queda mitológica é justaposta com a queda newtoniana da maçã que cai por seu próprio peso (o verbo “falls”, relativo a ambas as quedas, é inclusive empregado no início do segundo verso). E essa passagem do mito para o científico é reforçada pela contínua exploração de leis naturais, que, no caso, são a morte e a podridão que a ela se segue, e essa ideia é pontuada pelo sagaz emprego de “composed” – fazendo ressoar “compost” –, característica presente igualmente na tradução:

A maçã serve tão bem quanto a caveira
Para ser o livro em que se lê uma prece,
E é também excelente pois é composta
Do que, como as caveiras, apodrece.

*Sabes como as belas de Utamaro buscavam
O fim do amor em tranças todo-evocantes.*



Kitagawa Utamaro, *Three Beauties of the Present Day*
1793, Nishiki-e (xilografura multicolorida)
Museu de Belas Artes de Boston, Boston,
EUA

Se temos a primeira passagem de Eva para Newton, temos, logo em seguida, a passagem de Newton para Hamlet e a caveira de Yorick. Ainda que uma caveira seja uma imagem mais direta para questões de finitude, a maçã parece ser melhor e mais apropriada pois nela, além de lições sobre mortalidade (*vanitas*), há lições sobre o amor: não é possível compreender o amor até que o calor das paixões e da juventude tenham se esvaído e seja possível refletir sobre ele apenas como um exercício ensimesmado, apenas para passar o tempo, por lazer. Vale ressaltar o resultado melódico de “sumo acre era açúcar”, com a repetição do /su/ cercado a quase espelhada “acre era”.

Na estrofe

V

No alto oeste arde uma estrela furiosa.
E lá está para garotos ferventes
E as virgens de doce odor que lhes cercam.
A medida da intensidade do amor
É a medida, também, da verve da terra.
A mim, a chispa elétrica do pirilampo
Bate tediosa o tempo de mais um ano.
E tu? Lembras como os grilos deixaram
Sua relva-mater, miúdas parentelas,
Nas noites claras, e teu imaginário
Viu traços de ti em todo aquele pó?

In the high west there burns a furious star.
It is for fiery boys that star was set
And for sweet-smelling virgins close to them.
The measure of the intensity of love
Is measure, also, of the verve of earth.
For me, the firefly's quick, electric stroke
Ticks tediously the time of one more year.
And you? Remember how the crickets came
Out of their mother grass, like little kin,
In the pale nights, when your first imagery
Found inklings of your bond to all that dust.

irrompe novamente no poema a figura de Vênus, mas agora em sua forma planetária, brilhando como uma estrela para os jovens e suas paixões. A intensidade do amor é um índice para a juventude e sua verve, que, para o enunciador, não existem mais: ele está bastante consciente de que seu tempo está minguando. Sua preocupação é a de que a mulher parece não ter essa mesma consciência e ele chega até a lembrá-la de que ela

própria já havia percebido sua relação com coisas efêmeras (SUKENICK, 1967, p. 42-3). O brilho de Vênus, a “estrela furiosa”, passa depois também a brilho efêmero e é visto no relampejo breve dos vaga-lumes. É curioso notar também que, assim como os jovens em questão, o brilho dos vaga-lumes também tem uma função reprodutiva. O dístico central já foi analisado acima e configura a única rima da estrofe que, no poema em inglês, não leva rima alguma.

Gostaríamos, por fim, de salientar uma coincidência septuagíntica entre a presente tradução e aquela empreendida por Augusto de Campos, que não foi consultada antes da execução desta. Trata-se das escolhas feitas para se traduzir “mother grass”. Se aqui lê-se “Sua relva-mater, miúdas parentelas,” para recriar o verso “Out of their mother grass, like little kin,” Campos traduziu-o por “Da relva-mater, mínimos parentes?”. Em ambos os casos, como pode ser visto, optou-se por traduzir “mother” para o latim, “mater”, e não para o português. Se não é certo que tais escolhas sejam “mais stevensianas do que a original” — para reescrever a expressão de Guilherme de Almeida (ALMEIDA, 1944) ao traduzir Baudelaire —, são representativas da poética do autor, que, conforme já observado, abunda em seu emprego de outras línguas e do latim.

A estrofe de número

VI

Se os homens aos quarenta pintam lagunas,
Azuis fugazes devem mesclar-se em um,
Tábula básica, tom universal.
Há-nos uma substância prevalente.
Mas nos amores, amantes discernem
Flutuações tais que as suas escrituras
Perdem seu fôlego em cada maneirismo.
Se amantes encalvecem, amores minguam
Formando-se o compasso e o currículo
De exílios introspectivos, doutrinam.
E esse é um tema para Jacinto apenas.

If men at forty will be painting lakes
The ephemeral blues must merge for them in one,
The basic slate, the universal hue.
There is a substance in us that prevails.
But in our amours amorists discern
Such fluctuations that their scrivening
Is breathless to attend each quirky turn.
When amorists grow bald, then amours shrink
Into the compass and curriculum
Of introspective exiles, lecturing.
It is a theme for Hyacinth alone.

nos apresenta uma visão “muito circunscrita da vida após os quarenta anos de idade de um homem aparentemente resignado e vulnerável” (COOK, 2007, p. 40). Para Sukenick (1967, p. 53), Stevens trata do fato de que, na perspectiva da meia-idade, as nuances do amor se tornam indistintas e, se “homens aos quarenta” persistirem em afazeres sentimentalistas – e a metáfora empregada na estrofe seria o ato, conquanto curioso, de “pintar lagunas” –, eles não terão acesso às peculiaridades do amor individual, aos

“maneirismos”, mas sim àquilo que todo amor traz de comum, a “substância prevalente”. Esses homens verão então o amor como um “exílio introspectivo”, ou seja, não estão mais sujeitos às idas e vindas do amor, mas devem explorar sua própria memória para analisar essa experiência. A experiência mais romântica, fervorosa e apaixonada seria algo apenas para os jovens, ou, como Stevens optou, “for Hyacinth alone”. Jacinto, na mitologia grega, era um jovem que era amante de Apolo e, ainda jovem, foi acidentalmente morto pelo deus, fazendo dele uma imagem de juventude eterna. A flor que leva o nome dessa personagem é azul, e, tendo uma vida intensa e fugaz, a menção à Jacinto se dá já indiretamente no segundo verso da estrofe. Curiosamente, para R. P. Blackmur (2003, p. 127), é o céu que conformaria os azuis dessa estrofe, e, para o crítico, isso se daria aqui porque, para Stevens, “o céu é o único pano de fundo para o pensamento e para o conhecimento; ele enxerga as coisas contra o céu do mesmo modo que um cristão as vê contra uma cruz. O azul do céu é a substância prevalente do céu”. Conquanto discordamos desse posicionamento, Blackmur parece-nos correto ao apontar para a importância da sintaxe na poesia de Stevens, e nos valemos dessa leitura, entre outras, para tentar manter, nessa tradução longa, a sintaxe o mais próximo possível daquela do poema em inglês. Há, claro, exceções feitas por força maior de uma ou outra escolha privilegiada, mas, no geral, tentou-se manter a sintaxe um tanto galicizada de Stevens. Afinal, para o crítico, que brevemente compara as poéticas de Eliot, Pound e Stevens, “as imagens de Pound existem sem sintaxe, as do Sr. Stevens dependem dela”²²⁰.

Houve aqui perdas na intensidade de frequência de rimas. Em inglês, temos as afastadas e menos chamativas “one”, “discern” e “turn”, que não foram recriadas. A outra ocorrência, no entanto, foi recriada no espaço respectivo no poema em português: onde lia-se “shrink” e “lecturing” temos agora “minguam” e “doutrinam”. Há alguma relação

²²⁰ “Pound’s images exist without syntax, Mr. Stevens’s depend on it.” BLACKMUR, 2003, p. 124.

entre o “lagUNas” e o “um”, nos dois primeiros versos, mas nada intenso o suficiente que configure uma rima.

Pareceu relevante manter a aproximação que Stevens fez entre a francesa “amours” e a inglesa (ainda que de origem latina) “amorists”. Dizemos que “amours” é uma palavra francesa, mas ela é também empregada no inglês e podemos ver seu uso em *Moby Dick*, “we saw young Leviathan amours in the deep” (MELVILLE, 1994, p. 372). Essa proximidade foi mantida, mas com ambas as palavras em português: “Mas nos amores, amantes discernem”. Elas reaparecem mais adiante na mesma estrofe, em forma de quiasmo: “Se amantes encalvecem, amores minguem”. Aqui, Stevens silenciosamente retorna à estrofe III e lá, após parecer reclamar dos cabelos não presos por um penteado, admite o outro lado da questão e concede que, mais que optar ou não por soluções passageiras (mas importantes) acerca de penteados, poesia ou amor, homens simplesmente encalvecem, numa experiência mais definitiva que cachos ou tranças todo-evocantes.

Por fim, no nono verso do poema em português, temos “Formando-se o compasso e o currículo”. Ainda que isso possa parecer um erro de tradução, pois “compass”, palavra empregada por Stevens neste verso, significa “bússola”, essa opção foi feita de modo consciente em embasada em alguns fatores. O primeiro, mais direto, seria para manter a relação aliterativa entre as duas palavras (“compass and curriculum”), a saber, a repetição de /k/ imposta por Stevens ao verso. Segundo, aproveitando-nos das outras acepções de “compasso” (apesar de alguns dicionários, como o *Michaelis*, levarem em seu verbete a sinonímia de “compasso” com “bússola marítima” sob a classificação de palavra náutica), é possível ler o verso a partir do compasso utilizado para se ler e fazer cálculos em cartas náuticas (donde adviria a noção de direcionamento do verso) ou da acepção musical da palavra, sugerindo o controle da regularidade de movimento e andamento, como o de uma

*A maçã serve tão bem quanto a caveira
Para ser o livro em que se lê uma prece,
E é também excelente pois é composta
Do que, como as caveiras, apodrece.*



Pedro Américo, *Visão de Hamlet*
1893, óleo sobre tela
Pinacoteca do Estado de São Paulo,
São Paulo, Brasil

música. Por fim, não se mostrou raro, ao longo das traduções realizadas nesta tese, alguma disposição de fazer da tradução um palimpsesto de seus poemas em inglês, e este caso caberia, igualmente, nesse empenho.

Numa parábola que é utilizada para explicar outra parábola, a

VII

As mulas que os anjos montam vêm lentas
Pelo estreito em chamas, de além do sol.
Chegam descensos de seus sinos tlintantes.
Os muladeiros descem com minúcia.
Entrementes, centuriões riem e socam
Seus canecos estrídulos nas mesas.
Essa parábola, no fim, é isso:
O mel celeste pode ou não nos vir,
Mas o da terra vem e vai de uma só vez.
Imagine se os emissários trouxessem
Uma donzela exaltada em flor eterna.

The mules that angels ride come slowly down
The blazing passes, from beyond the sun.
Descensions of their tinkling bells arrive.
These muleteers are dainty of their way.
Meantime, centurions guffaw and beat
Their shrilling tankards on the table-boards.
This parable, in sense, amounts to this:
The honey of heaven may or may not come,
But that of earth both comes and goes at once.
Suppose these couriers brought amid their train
A damsel heightened by eternal bloom.

estrofe traz comparações entre o ideal e o real, o mel celeste de um lado e de outro o mel terreno. O que temos então são imagens crípticas de potenciais oferendas celestiais contrastadas com as oferendas reais e inegáveis da terra. Ronald Sukenick (1967, p. 44) vê no nono verso o que poderia ser uma referência bem-humorada ao sexo (o “comes and goes”, traduzido como “vem e vai”): essa seria a característica positiva do amor terreno, ele pode ser efêmero, mas ele existe, já o dos céus, a “donzela exaltada em flor eterna” pode nunca se concretizar (e parece não se concretizar). Além do mais, que benefício haveria na vinda dessa “damsel” eterna, se, conforme já apontado, o bem e o amor na terra vêm e se vão de uma só vez? Stevens comenta essa passagem em carta (*Letters*, p. 464):

Mas seria o mel celeste tão incerto se as mulas que os anjos cavalgam trouxessem uma donzela exaltada por uma flor eterna, ou seja, trouxessem uma revelação divina específica, não apenas transformações angelicais de nós mesmos. O problema com a ideia de Céu é que se trata apenas de uma ideia da terra. Imaginar um Céu que é o que o Céu tenta, incompetentemente, ser.

Nietzsche apenas concordaria que todo o idealismo é mentira perante o necessário. Sukenick (1967, p. 43) encerra defendendo que “essa seção aponta para que se aceite quaisquer dos prazeres que o amor ainda possa oferecer no aqui e no agora”, em um momento bastante afeito ao *amor fati*.

Eleanor Cook (2007, p. 40) vê nessa estrofe a presença de outro alemão, Goethe, nos versos de abertura. Para ela, Stevens estaria revisando e ecoando o início da terceira estrofe do poema “Mignon”, que traz “Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? / Das Maultier such im Nebel seinen Weg”, no qual temos a mula (“Maultier”) buscando um caminho através da névoa, nos céus entre as nuvens. Stevens, claro, se afasta do pensamento mais romântico e idealista e o “suppose” do décimo verso aponta para essa impossibilidade de realização e se mostra apenas, no máximo, um exercício de linguagem ou de imaginação, donde traduziu-se por “imagine”.

Conforme já apontado acima, Stevens usa certas relações aliterativas em finais de versos para reforçar a relação entre eles. Vimos isso em “kin” e “came” na quinta estrofe e aqui o vemos de novo na repetição de /t/ e /b/ encerrando os versos 5 e 6: “beat” e “table-boards”. A tradução trouxe essa característica em outro par de versos marcante da estrofe, e encerra-se os versos oitavo e nono com duas palavras que também são de mesmo comprimento: “vir” e “vez”.

A título de exíguo exemplo, é possível ver uma distinção sonora e semântica entre os quatro primeiros versos dessa estrofe – com sons mais leves, /l/, /m/ e leves labiais marcadas em “beyond” e “bells”, e sons mais delicados, como “tinkling” ou “dainty” – e os dois que se seguem, que não mais abordam o celeste, mas tratam do terreno, com palavras mais pesadas, em som e sentido, como “centurions”, “guffaw”, “shrilling”, “tankards”, “table-boards”, todas sugerindo mais robustez e intensidade. Essa diferenciação nos remete a um poema escrito no ano anterior, “The Plot Against the Giant”, no qual a terceira garota murmurará “sublimes labiais” no “mundo de guturais”; e, aqui, a primeira gutural se dá exatamente em “guffaw”. A partir dessa impreterível leitura som-significado, vamos traçar uma breve comparação destes versos entre a presente tradução e a de Augusto de Campos. Eles:

As mulas que os anjos montam vêm lentas
 Pelo estreito em chamas, de além do sol.
 Chegam descensos de seus sinos tlintantes.
 Os muladeiros descem com minúcia.
 Entrementes, centuriões riem e socam
 Seus canecos estrídulos nas mesas.

(A. Funari)

As mulas e seus anjos descem lentas
 Dos vales reluzentes de além-sol.
 Declínios de seus sinos soam longe.
 Tais almocreves delicados passam

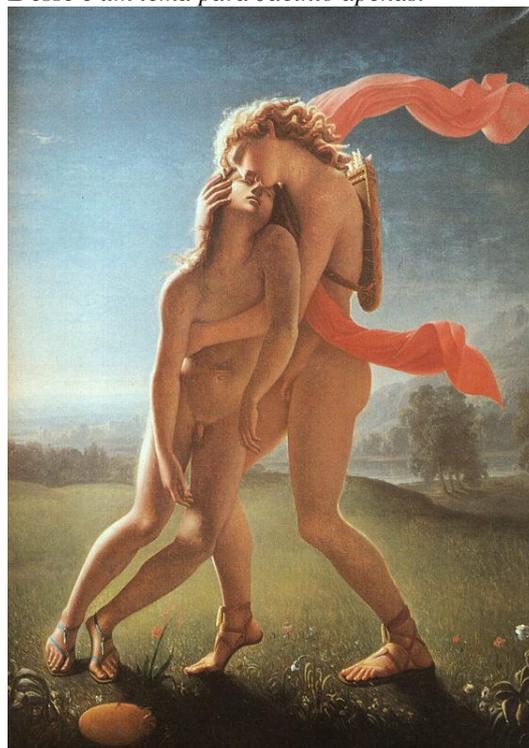
Enquanto centuriões riem e batem
 Copas rinchantes sobre os tabuleiros.
 (A. de Campos)

É possível notar que ambas trazem os /l/, nasais e leves fricativas, sons delicados, nos quatro primeiros versos: “mulas”, “lentas”, “além”, “sinos” são palavras comuns às duas. Outras, dissemelhantes, também servem ao mesmo propósito, de um lado, “montam”, de outro, “descem”, “chamas” e “reluzentes”, “descensos” e “declínios”, “tlintantes” (almejando aproximação com o “tinkling” de Stevens) e “soam”, “minúcia” e “delicados”. Nos dois versos seguintes, temos mudança semelhante à de Stevens: as únicas palavras em comum são “centuriões” e “riem”, esta última trazendo a primeira gutural da estrofe; “canecos” e “copas” são bastante próximas; e as que mais se diferenciam são “estrídulos” e “rinchantes”, que ainda assim parecem ser opções condizentes com a leitura. Há, no entanto, dois momentos que, parece-nos, Campos se afasta dessa interpretação em sua

tradução. A primeira é a opção pela semanticamente adequada “almocreves” para traduzir “muleteers”, mas, incomum e pesada como é, soa alheia às palavras que a cercam nos primeiros quatro versos, e nem a proximidade com o adjetivo “delicados” consegue resgatar o som indelicado de “almocreves”. O outro momento, cremos, foi a opção feita por motivos da métrica mais rígida empregada por Campos, e aparece na retirada do ponto final do quarto verso, fazendo com que os dois mundos opostos retratados, celeste e mundano, se unam sintaticamente, e essa união fugiria à leitura proposta. Dissemos que a opção

tenha sido possivelmente feita por motivos métricos uma vez que não parece haver palavras mais curtas e apropriadas para a tradução do “meantime” usado por Stevens que abraze uma nova oração. Enquanto optamos pela polissílaba “entrementes”, Campos fechou seu decassílabo a partir dessa alteração sintática. Algo semelhante, mas que

E esse é um tema para Jacinto apenas.



Jean Broc, La mort d'Hyacinthe
 1801, óleo sobre tela
 Musée Sainte-Croix, Poitiers

conforma uma adição que não se interpõe tanto ao processo de significância dessa passagem, é o acréscimo da palavra “longe”, ao final do terceiro verso; igualmente, cremos, com o objetivo de somar as dez sílabas visadas pela tradução do grande tradutor e poeta.

Comparando o amor (o “antigo aspecto”) ao ciclo predeterminado de vida de uma planta, em processo de amadurecimento e frutificação, temos na estrofe

VIII

Como um tosco letrado, fito, cativo,
Um antigo aspecto numa nova mente.
Nasce, floresce, dá frutos e morre.
Este tropo trivial expõe verdades.
Nossa flor se foi. Somos dela o fruto.
Duas cabaças cristalinas na vinha,
Outono adentro, sob aspersões frias,
Gordas distorções sadias, grotescas.
Abóboras pênséis, com rugas e estrias,
O céu, rindo-se, nos observará,
Cuias gastas por chuvas pútridas de inverno.

Like a dull scholar, I behold, in love,
An ancient aspect touching a new mind.
It comes, it blooms, it bears its fruit and dies.
This trivial trope reveals a way of truth.
Our bloom is gone. We are the fruit thereof.
Two golden gourds distended on our vines,
Into the autumn weather, splashed with frost,
Distorted by hale fatness, turned grotesque.
We hang like warty squashes, streaked and rayed,
The laughing sky will see the two of us
Washed into rinds by rotting winter rains.

novamente a ideia de maturidade – “Nossa flor se foi. Somos dela o fruto.”²²¹ – e de transitoriedade, fugacidade da vida nos momentos de *memento mori* ao fim do terceiro verso e no último, em que as cabaças se tornam cuias gastas regadas por águas podres de uma chuva invernal. Ainda assim, a estrofe traz um tom potencialmente humorístico e a comparação dos corpos de meia-idade com abóboras, com estrias e grotescos, e mesmo o final, que pode soar opressivo, retoma um tom autossatírico presente também em outros pontos do poema.

Essa estrofe traz algumas rimas, e o /ai/ de “mind” é retomado pelas rimantes “dies” e “vines”; “love” ressoa em “thereof”; e “rayed”, que encerra o nono verso, também compõe uma rima toante com “rains”. Internamente, as relações sonoras são notáveis: o “I” da primeira estrofe retorna nas já citadas “mind” e “dies”; os /t/ e /r/ de “trivial trope” são resgatados ao final do mesmo verso em “truth” e, mais diluídos, retornam refeitos em “thereof”; os /g/ das “golden gourds” encerram o oitavo verso com “grotesque”; as “warty squashes” se mesclam e abrem o verso final com “washed”, e este verso caminha com as plosivas /t/ e /d/ acompanhadas pelos mais fortes /r/ de “rinds by

²²¹ Lá se vai a “flor eterna” da estrofe anterior.

rotting winter rains”. O virtuosismo do controle sonoro de Stevens é patente e a tradução dessa estrofe teve por objetivo produzir tal pujança sonora. Assim, o poema em português se inicia com uma sequência de três rimas toantes internas: “fito”, “cativo” e “antigo”. Mais adiante, outras rimas toantes no final dos versos 6, 7 e 9: “vinha”, “fria” e “estrias”, acompanhadas por uma interna no oitavo verso, “sadias”, e antecedidas por “cristalinas”, que substituiu a palavra “golden” também de modo a manter a aliteração com o substantivo que ela define: “cabaças cristalinas” no poema em português são as “golden gourds”²²². “Cristalinas” também traz duas vezes a mesma repetição de /i/ e /a/ que caracteriza a segunda metade da estrofe, alcançando até de maneira menos intensa “cuias” e “pútridas”, no verso final. Essas últimas duas palavras formam também, juntamente com “chuvas”, uma sequência assonante em /u/ bastante distinta. Temos, por fim, a quase repetição de “floresce” e “frutos” em “flor” e “fruto”, cujo /f/, iniciado em “fito”, se encerra no “frias”, dois versos abaixo de “fruto”, ambas no fim de seus respectivos versos. Se não recriando as intensas relações sonoras nos mesmos lugares em que ocorreram no poema em inglês, a tradução resultou, por vezes a partir de compensações, bastante interconectada em termos de som.

A estrofe

IX

Em versos de fluxos ferros, estrépitos,
Ampliados por gritos, precisos e lépidos
Como ideias mortais de homens realizando
Seus destinos na guerra, vem, celebra
O credo dos quarenta, antro do Cupido.
Digno coração, a mais sã das símiles
Não é tão sã para a sua expansão.
Sondo todo som, ideia, todo tudo
Para a música e modos dos paladinos
E montar a oblação. Onde acharei
Bravura adequada a este grande hino?

In verses wild with motion, full of din,
Loudened by cries, by clashes, quick and sure
As the deadly thought of men accomplishing
Their curious fates in war, come, celebrate
The faith of forty, ward of Cupido.
Most venerable heart, the lustiest conceit
Is not too lusty for your broadening.
I quiz all sounds, all thoughts, all everything
For the music and manner of the paladins
To make oblation fit. Where shall I find
Bravura adequate to this great hymn?

parece relativamente pouco explorada pela crítica. Eleanor Cook (2007, p. 40) nos traz apenas duas linhas sobre ela, dizendo que se trata do “retorno exuberante, vigoroso e de meia-idade de Stevens, escrevendo contra a relação amor-melancolia, que, no entanto, retornará ao final do poema”; a autora nota um jogo precioso, no entanto, chamando

²²² Imagem talvez remanescente de Baudelaire: “N’es-tu pas l’oasis où je rêve, et la gourde Où je hume à longs traits le vin du souvenir?”

atenção para o fato de que o verbo “quiz”, na oitava estrofe, além de significar “questionar”, também tem acepções (conquanto arcaicas) de zombar e de olhar com atenção em direção a alguém através de óculos ou lentes, levando-nos de volta ao título e à primeira estrofe do poema. Ronald Sukenick (1967, p. 44) aponta apenas que se trata de uma celebração da “faith of forty”, traduzida aqui por “credo dos quarenta”, cujos versos, assim como o amor apropriado à essa idade, inclui “clashes”, embates como os do discurso direto que abre o poema. Esses embates são, no entanto, mais inteligentes e precisos, realistas como soldados em batalha. Essa celebração necessitaria de uma música, tão magnífica ou cortês como a dos paladinos; deve ser uma música vigorosa, saudável (“lusty”) e até audaciosa (“bravura”). O crítico encerra seu comentário simplesmente dizendo que a “oblação parece ser mais como um brinde”. Já Frank Kermode (1960, p. 45) defende que essa estrofe é uma busca irônica, por parte de Stevens, por poderes especiais que o permitiriam celebrar o credo dos quarenta, mas o poeta não encontra inspiração superior, não encontra nada que não pertença ao reino do apodrecido, do deteriorado. Enquanto Helen Vendler (1969) não cita essa estrofe em seu livro que trata dos poemas longos de *Harmonium*, Isabel G. MacCaffrey (1980, p. 208-9), comparando este poema à “Immortality Ode” de Wordsworth, indica que ambos os poemas demonstram alterações de tom que sugerem que há limites para o controle do poeta sobre seu material, o que levaria esses poetas a empregarem uma linguagem “extravagante”. O objetivo disso, que a autora chama de “violações deliberadas de decoro”, seria tentar lidar com a insuficiência da ficção ostentando e exagerando essas insuficiências, afirmando a necessidade de mitos, imagens e invenções poéticas ao mesmo tempo em que os declara (e os demonstra) como insuficientes. Como nada poderia ser totalmente suficiente, pode-se insistir que nenhuma invenção realmente o seria, e “a mais sã das símiles não é tão sã para a sua expansão”. E MacCaffrey, partindo de algum modo da breve visão de Kermode, parece-nos mais precisa em sua leitura, e essa estrofe não seria uma celebração em si, mas algo que aponta para a insuficiência da linguagem, uma estrofe metalinguística, irônica, mas que está, no fim, em um poema que trata de poesia. Foi essa leitura que nos levou a traduzir “conceit” por “símile”. Se o que está sendo abordado aqui é a própria poesia e seus limites, optou-se por não se considerar “conceit” em seu significado mais imediato de “prepotência”, “arrogância” ou “empáfia” ou de “ideia” e “pensamento”, mas sim sua acepção de metáfora elaborada, forçosa ou incomum, figura não raro vinculada aos poetas metafísicos. Com isso, decidiu-se também por uma figura de linguagem em português, a símile, por se tratar também de um tipo de

comparação. “Lusty” também trouxe problemas à tradução. Apesar de poder significar “lascivo”, “lúbrico”, pareceu-nos mais preciso à essa estrofe sua acepção de “forte”, “robusto”, “saudável”, uma vez que a passagem traria a ideia de que mesmo uma metáfora (ou símile) forte, saudável, vigorosa ou viva não seria suficiente “para sua expansão”. Os versos, assim, resultaram:

Digno coração, a mais sã das símiles
Não é tão sã para a sua expansão.

Chama atenção, no poema em português, a forte rima inicial entre “estrépitos” e “lépidos” (junto aos quais reverberam “feros” e “precisos”), ausente no poema em inglês; este, no entanto, também traz rimas, três delas, curiosamente terminadas em “ing”, algo incomum em poetas da grandeza e habilidade de Stevens, mas já observado, notoriamente, nos versos iniciais de “The Waste Land”, de T. S. Eliot:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.

Ainda assim, seis versos da estrofe de Stevens têm a mesma rima e apenas duas dessas palavras são verbos no gerúndio: “accomplishing” e “broadening”, e as outras são “din”, “everything”, “paladins” e “hymn”. Em português, além da rima dos versos de abertura da estrofe, temos “paladinos” e “hino”, na mesma posição em que essas palavras se encontram em inglês, além de rimas internas. Inicialmente, temos a toante “guerra” e “celebra” e a completa “expansão” e “coração”. Essa última relação se expande e, além de perpassar os dois usos de “sã”, um de “tão”, se faz ressoar em “sondo todo som” e finda em “oblação”.

Após sobrepujar e rejeitar de maneira mais velada o romantismo – primeiro no final da estrofe inicial do poema, ao partir de onde Wordsworth havia encerrado suas explorações sobre imortalidade, tendo-as como inadequadas e insuficientes, e depois nas mulas celestes de Goethe, insatisfatórias por não chegarem a se cumprir – a estrofe

X

Dândis da ideação deixam em poemas
 Sua memorabilia de bicas místicas
 Que regam, espontâneas, solos secos.
 Sou um cultor, como os são os cultores.
 Não sei de árvores mágicas ou ramas bálsamas,
 Nem de fruto prata-róseo, ouro-coral.
 Mas, ao fim, sei de uma árvore que traz
 Semelhança ao que levo em minha mente.
 É gigantesca, e em seu topo há uma ponta
 À qual, hora ou outra, irão todas as aves.
 Mas quando se vão, sua ponta ainda tomba.

The fops of fancy in their poems leave
 Memorabilia of the mystic spouts,
 Spontaneously watering their gritty soils.
 I am a yeoman, as such fellows go.
 I know no magic trees, no balmy boughs,
 No silver-ruddy, gold-vermilion fruits.
 But, after all, I know a tree that bears
 A semblance to the thing I have in mind.
 It stands gigantic, with a certain tip
 To which all birds come sometime in their time.
 But when they go that tip still tips the tree.

parece voltada mais diretamente à recusa dos “dândis da ideação” (“fops of fancy”, que a tradução de Augusto de Campos manteve os /f/ ao traduzir por “fãs da fantasia”) que tratam apenas do místico, do mágico, do bálsamo, de frutos multicolores e que brilham de maneira não natural (que fruto reluz prata ou ouro, afinal?). Para Cook (2007, p. 40) essa estrofe seria uma reação a poemas amorosos como os escritos por Yeats em seu início como poeta, poemas os quais o próprio Yeats viria a rejeitar.

Rotulando essa estrofe de “misteriosa”, Helen Vendler (1969, p. 61) considera que nela Stevens toma um posicionamento estoico, mas ao mesmo tempo se protege a partir de um mito de referência “incerta”, ou seja, a árvore ao final da estrofe. Para ela, os primeiros versos servem o propósito de repudiar memórias extáticas de inspiração e a poesia “afeminada” que ela produz. “Afetada” pareceria ser um vocabulário mais preciso neste caso. De qualquer maneira, a autora continua e argumenta que, para Stevens, uma autossuficiência pura não bastaria: ele pode abdicar de inspirações místicas, mas ainda haveria uma fonte de interminável sustento, a árvore final que tomba mesmo sem o peso dos pássaros. Vendler vê nesse final, ainda assim, uma linguagem de cultor apropriada a um cultor místico, e considera a árvore “mágica” desses versos como apenas uma outra versão das árvores mágicas já preteridas no início da estrofe. Sukenick (1967, p. 44-5), em desacordo, toma-a como um “outro tipo” de árvore, e não as cheias de sentimentalismo dos versos iniciais. Para ele, essa árvore tombada traz algo da “imutabilidade do amor”, ou seja, o “antigo aspecto” da seção VIII, ou a “substância prevalente” da VI: seria algo do amor que estaria na experiência de todos os amantes, (à qual todas as pessoas vão, hora ou outra), mas seria a qualidade que perdura à mutabilidade individual dos amantes. Há, para o autor, um tom um tanto erótico para essa

estrofe. Inicialmente, o sentimentalismo das “árvores mágicas” teria a função de deixar “registros poéticos das fantasias eróticas” de tais poetas. E seriam apenas fantasias, pois, para ele, o terceiro verso (que em inglês consta como “Spontaneously watering their gritty soils”; nossa tradução traz “Que regam, espontâneas, solos secos”) traria a ideia de que essas fantasias se prestariam apenas a nutrir as vidas vazias e desacreditadas dos “dândis”²²³. Mais adiante, o autor continua a leitura erótica e indica a possibilidade da “certain tip” (verso 9) ser especificamente fálica, a depender da natureza daquilo que a voz diz que leva “em minha mente” (verso 8).

É exatamente sobre a palavra “tip” que recai o mais distinto engenho poético de Stevens nessa estrofe. O “ti” da “certain tip” é retomado – com sonoridade diferente – em “time”, encerrando o verso seguinte, e ocorre três vezes em palavras sequenciais no verso final (repetindo-se, inclusive, a palavra inteira): “tip still tips”, e segue a aliteração até a palavra derradeira da estrofe: “tree”. Ao mesmo tempo, “time” traz a rima com “mind”, posicionada dois versos acima. A presente tradução trouxe assim os três versos finais:

É gigantesca, e em seu topo há uma ponta
À qual, hora ou outra, irão todas as aves.
Mas quando se vão, sua ponta ainda tomba.

Houve, de início, a perda do uso da mesma palavra – com significados diferentes – tanto como substantivo (“tip”) quanto verbo (“tips”). A relação, aqui, foi formada através da repetição das mesmas vogais na mesma ordem (“ponta” e “tomba”, além de “todas”) e com palavras formadas por fortes plosivas iniciais e centrais (essa característica abrange desde “topo” e passa por “ponta”, “todas” e se encerra em “tomba”). Além disso, há uma forte relação visual entre as letras “p”, “d” e “b” que, além de presentes nessas palavras, ocorrem em “ainda” e, como “q”, em “qual” e “quando”. Vale lembrar que Stevens fez uso de relações nas quais põe em jogo a própria fisicalidade das letras em outros poemas do mesmo livro. Um exemplo pode ser visto no comentário ao poema “Stars at Tallapoosa” (página 292 da presente Tese), no qual vemos o poeta espelhar as letras “b” e “d” para formar novas palavras e novas relações.

Se na seção X atribui-se uma realidade psicosssexual ao amor (é parte de nossa natureza, à qual todos iremos hora ou outra), na estrofe

²²³ Aqui, Augusto de Campos parece traduzir favorecendo algum didatismo quando desmetaforiza “soils” por “almas”: “Espontâneo regar das almas áridas”, de alguma forma retirando a relação indireta entre as almas dos poemas românticos e romantizáveis como solos sem vida, secos, que precisam do místico para servirem para algo. Ou teria porventura o tradutor consultado uma versão errônea, que substituiu o “i” de “soils” por “u”, resultando em “souls”?

XI

Se sexo fosse tudo, toda mão trêmula
 Faria ranger o almejado em nós, títeres.
 Mas note a iníqua traição do destino,
 Que nos faz chorar, rir, gemer, berrar
 Tristes heroísmos, aliciando gestos
 De delírio e deleite, ignorando
 Aquela lei primeva. Hora abjeta!
 À noite, sentamo-nos à fonte fúcsia,
 Ladeada por lírios escoando claras cromas,
 Lumes vivos como estrelas, e um sapo
 Uivava vis acordes de suas vísceras.

If sex were all, then every trembling hand
 Could make us squeak, like dolls, the wished-for
 [words.
 But note the unconscionable treachery of fate,
 That makes us weep, laugh, grunt and groan, and
 [shout
 Doleful heroics, pinching gestures forth
 From madness or delight, without regard
 To that first, foremost law. Anguishing hour!
 Last night, we sat beside a pool of pink,
 Clipped with lilies scudding the bright chromes,
 Keen to the point of starlight, while a frog
 Boomed from his very belly odious chords.

oferece-se uma qualificação final (SUKENICK, 1967, p. 45). Se o amor não é apenas sentimental, ele também não é apenas sexual, e casais encenam as rotinas do amor romântico (para Sukenick, essa encenação são as “doleful heroics” do poema) sem considerar o sexo, a “lei primeva”. Na leitura do crítico, qualquer observação de tal realismo vulgar – como o é o coaxar do sapo – é abjeta e odiosa aos amantes sentados ao lado da “pool of pink”. Os casais acreditam no amor porque ele seria uma “substância prevalente”, independentemente de ser sustentado pelos processos físicos da realidade.

Frank Kermode (1960, p. 45) resume essa estrofe apenas apontando que “em nossa relação com a realidade, fazemos mais que apenas produzir os sons necessários à aquiescência; produzimos o excesso que é o amor e a arte”. Cook (2007, p. 41), no entanto, considera que esses chamados “sons da aquiescência”, os “weep, laugh, grunt and groan, and shout”, são na verdade atos realizados “sob o feitiço de Eros ou do êxtase sexual”, em contraste com a leitura de Sukenick. Cook continua, e lê os versos finais da estrofe – a divisão entre o brilhante e cintilante e as imagens rudes e grosseiras do mundo físico – como marcas de um problema erótico, uma divisão entre um Eros celestial e a sexualidade real, divisão essa presente em diferentes poemas que mencionam a Flórida.

Isabel G. MacCaffrey (1980, p. 213-5) tenta explicar essa estrofe (que, segundo ela, “causa bastante problema a leitores”) partindo do princípio de que nela o poeta costura em um nó os fios de suas elocubrações e imagens acerca da linguagem, do amor e da mortalidade, e de que a imagem dos quatro últimos versos seria apenas uma outra versão do modelo espacial basal que subjaz a todo o poema.

Para a autora, dizer que “se sexo fosse tudo” significa dizer que sexo não é tudo; além disso, essa “lei primeva” não dita as palavras de poemas como o “Le Monocle”, mas sim o amor (o “delírio e deleite”), que faz com que nós berremos “tristes heroísmos” como os dos versos em discurso direto que abrem o poema. Stevens sabe, continua ela, que sexo e amor estão ambos alicerçados no mundo inconsciente, profundo e aguacento²²⁴, no qual é possível ouvir o coaxar de sapos. E esse “tropo trivial” dos quatro versos finais dessa estrofe reiteram o princípio relacional entre as profundezas opacas e viscerais e as deslumbrantes superfícies verbais que são tanto o tema quanto a metodologia do poema. Os “vis acordes” teriam a mesma origem do “jorro profundo” da estrofe I e da Vênus advinda do sono da estrofe III. MacCaffrey aponta também que essas imagens de profundezas e superfícies – assim como o modelo freudiano que lhes dá forma – nos permitem entrever esses dois motivos como essencialmente contínuos, mesmo que na prática eles possam não raro entrar em conflito: se sexo fosse tudo, acordes vis nos seriam o bastante.

As estratégias de tradução já mencionadas podem ser encontradas também nessa estrofe. A relação sonora de palavras finais não rimadas, como em “chromes” e “chords”, pode ser vista nos /z/ das sílabas tônicas e /t/ das postônicas de “abjeta” e “gestos”, ou nos /t/ e /r/ de “trêmula” e “títeres”. Temos a manutenção de relações aliterativas, como os /p/ de “pool of pink” traduzidos com os /f/ de “fonte fúcsia” ou os /d/ de “delírio e deleite”, bastante próximos em termos sonoros e compensando a ausência de “grunt and groan”, dois versos acima, que, por motivos métricos, foi reduzido apenas a “gemer”. Inclusive, esse tipo de verso, “That makes us weep, laugh, grunt and groan, and shout”, é de difícil tradução para o português (quando se pretende traduzir o pentâmetro jâmbico pelo decassílabo, como é o caso aqui). O verso em inglês traz dez palavras, todas monossilábicas; o português não é tão abundante quando o inglês nos monossílabos – ainda mais nos verbos –, e aqui, como é possível observar, foi necessário a exclusão de uma palavra, “grunt”, na tradução. Ainda assim, numa língua que favorece as paroxítonas, quatro das sete palavras do verso traduzido resultaram monossilábicas, o que, se não ideal, demonstra ao menos certa intencionalidade.

Por fim, se em inglês, nos versos finais, temos os /li/ de “clipped” e “lilies” fazendo ressoar a forte “belly” do verso final (cujo /b/ também abre o verso na tônica de “boomed”), o /l/, no poema em português, como que carrega o andamento dos versos 8 e

²²⁴ Como o “salgado algar” que irrompe na estrofe de abertura.

9, verso no qual é substituído pelos /v/ de “vivos”, que fecham, de maneira forte, um verso também forte: “Uivava vis acordes de suas vísceras”. A palavra “vísceras” ajuda a formar a fisicalidade desse verso bastante cru, de imagem bastante vívida, e cuja composição interna é intensificada pela repetição do elemento “vis”, que, se inicialmente é o adjetivo que caracteriza os acordes proferidos pelo sapo, está também incrustado nas entranhas do batráquio.

Para dar início à sua estrofe final, de número

XII

É um pombo azul que roda o céu azul,
Sua asa oblíqua voa, em vão, em vão.
É um pombo branco que adeja até o chão,
Cansado do voo. Como um negro rabino,
Observei, jovem, a natureza do homem,
Altivo estudo. Testemunhei, sempre,
Que o homem é um grão em meu mundo fátuo.
Como um rabino rosa, depois, busquei
E ainda busco a origem e os caminhos
Do amor, mas até agora jamais soube
Que o esvoaçante faz sombras tão precisas.

A blue pigeon it is, that circles the blue sky,
On sidelong wing, around and round and round.
A white pigeon it is, that flutters to the ground,
Grown tired of flight. Like a dark rabbi, I
Observed, when young, the nature of mankind,
In lordly study. Every day, I found
Man proved a gobbet in my mincing world.
Like a rose rabbi, later, I pursued,
And still pursue, the origin and course
Of love, but until now I never knew
That fluttering things have so distinct a shade.

, Stevens retoma, indiretamente, alguns elementos que já apareceram ao longo do poema. Temos novamente a rima entre “round” e “ground”; temos a presença de “circles”, que verbaliza os círculos importantes para a quarta estrofe, que traz “round”, o crânio e maçã, ambas arredondadas; os “azuis fugazes” da sexta estrofe retornam agora como a cor do pombo e do céu, ambos igualmente azuis; a própria presença de aves remonta à segunda estrofe, sendo agora pombos azul e branco, vistos de modo bastante semelhante como “qualidades abstratas representando estamos mentais diferentes” (SUKENICK, 1967, p. 46) ou apenas como sendo “o mesmo pássaro, visto sob luzes diferentes” (COOK, 2007, p. 41). Cook também chama atenção para o fato de que pombos são os pássaros símbolo de Vênus, cuja carruagem é puxada exatamente por essas aves²²⁵. A diferença é que as aves de Vênus são “doves”, e aqui são apresentados como os mais ordinários “pigeons”²²⁶, talvez reminiscentes do “casual flock of pigeons” da estrofe final de “Sunday Morning”. O pombo azul parece ser mais ligado à juventude, voando

²²⁵ Às vezes, também, cisnes: ver comentário de “Invective Against Swans”, na página 63.

²²⁶ Esse uso diferencial e entre “dove” e “pigeon” aparece também no comentário à “Sunday Morning” na presente Tese.

ininterruptamente e buscando a intensidade do amor como os garotos ferventes e as virgens de doce odor; o branco, mais velho e já cansado, é mostrado pousando, pronto para o descanso ou vislumbrando seu pouso final, um homem de posses saudando herdeiros. Essa mesma distinção ilumina os rabinos negro e rosa, também diferentes aspectos de uma mesma entidade com diferentes atitudes e visões a depender de seu momento na vida: o rabino negro mais analítico e redutivo (“Testemunhei, sempre, / Que o homem é um grão em meu mundo fátuo”), o rabino rosa buscando o ideal filosófico da vida, a substância prevalente, mas consciente ainda de que há coisas a aprender, aberto às mudanças (diferentemente do rabino negro que sempre chegava à mesma conclusão: “*Every day, I found*” ou “Testemunhei, *sempre*”). Tão aberto que, ao final das reflexões disparadas pela discussão da estrofe inicial, chega a uma conclusão que ele próprio, já pós-meia-idade, jamais soube. O que Stevens tenta recuperar aqui, para Cook (1988, p. 66) é – mais que ambiguidade – a realidade multifacetada desse amor após a meia-idade, como ele deve conviver com a memória, como suas disputas e tratamentos são necessariamente complicados, como ele pode – ou não – encontrar novidades inesperadas, num momento também fugaz. A modulação, defende MacCaffrey (1980, p. 217-8), entre o rabino negro e o rosa, da presunção à hesitação, garante ao final do poema uma seriedade bastante eloquente e, dado que não nos é possível saber, incorporar ou compreender nada mais que a mais breve sombra, as sombras conjuradas pela imaginação são tão duradouras – e tão evanescentes – quanto os mais solenes templos²²⁷.

A única rima mantida dessa estrofe final é a que se repetiu a partir da seção IV, entre “ground” e “round”, mas não se empregou as mesmas palavras. O “around and round and round” foi traduzido por “voa, em vão, em vão”, mantendo a ideia de continuidade de ação e também a relação bastante próxima entre as palavras envolvidas. A rima foi complementada com “chão”, tradução bastante literal para “ground”, mas não completou sua terceira ocorrência, em “found”. As outras rimas, “I” e “mankind” de um lado, “pursued” e “knew” de outro, também foram perdidas. Essas rimas têm alguma compensação em algumas relações sonoras internas, como na assonância entre “jovem” e “homem” (verso 5), “grão” retomando o final de “vão” e “chão” e, nos versos finais, a relação de /s/ e /b/ entre “soube” e “sombas”, acompanhada pelos /s/ de “esvoaçante” e

²²⁷ Quanto ao verso final, adicionaríamos às leituras a sempre presente – em Stevens – característica de que, ao fim e ao cabo, todo o poema é “sobre” poesia: poderiam as “fluttering things” que projetam “so distinct a shade” terem alguma relação com o que escreveu Emerson, em seu ensaio acerca de Montaigne, sobre os poetas estadunidenses, a saber, que estes seriam “médias douradas, *estabilidades volitantes*, erros compensados ou periódicos, casas fundadas sobre o mar”?

“precisas”. Vale observar também o emprego de “fátuo”, ao final do sétimo verso, para traduzir “mincing”. Como adjetivo, “mincing” tem o significado de “afetado”, que está no mesmo campo semântico de “fátuo”, que pode significar “ vaidoso”, “presunçoso”, mas também “amaneirado”, “entufado”. No entanto, “fátuo” também pode definir algo que é “fugaz” ou “transitório”, o que evoca indiretamente um dos principais temas do poema e mais: o poema em português acaba por fazer com que o rabino negro, jovem, se mostre inconscientemente vítima das mesmas armadilhas contra as quais o poema e o rabino rosa admoestam. O rabino negro tem “sempre” a mesma conclusão do mundo “afetado”, mas é traído pela linguagem (elemento estrutural do poema) e, sem o saber, já carregava em suas palavras a advertência que seu mundo era instável, efêmero, fátuo.

No fim das contas, como atenta MacCaffrey (1980, p. 214-5), temos um poema que expõe sucessivos comentários em forma de parábolas para trabalhar a autoconsciência do enunciador acerca da passagem do tempo, da linguagem e da morte em um esforço para de alguma forma aceitar o substrato indiferente de seu ser biológico e temporal. Ele deve descobrir como encontrar as palavras para tratar, de maneira precisa, de um mundo em constante mudança no qual o amor, e os objetos do amor, vêm e vão de uma só vez. A linguagem para tratar de um mundo fluido não pode ser – nunca – definitiva, e as imagens postas em jogo por Stevens nesse poema são eficazes exatamente por serem triviais, efêmeras, são escrituras que perpassam intensidades e verves em flutuações que estão fadadas a perderem o fôlego a cada novo maneirismo.

O Comediante como a Letra C

I

O Mundo sem Imaginação

Nota: o homem é a inteligência de seu solo,
 Espectro soberano. E assim, Sócrates
 Das lesmas, músico das peras, principium
 E lex. Sed quaeritur: é a mesma peruca
 Das coisas, tal pedagogo tetecapto,
 Preceptor do oceano? Crispin no oceano
 Criou, na ocasião, um toque de dúvida.
 Olho hábil a geleias e jaqués,
 Frutos de vilas, olho de barbeiro,
 Olho para a terra e hortas triviais,
 Colchas francas, o olho de Crispin, caía
 Sobre botos ao invés de damascos,
 E em botos silentes, cujos focinhos
 Furavam ondas de enormes bigodes,
 Pelo inescrutável num mundo inescrutável.

Come-se patês, até de sal, diz-mo.
 Não se trata do terrestre perdido,
 Do conforto invernal de oceano e sal,
 De um século de vento num só sopro.
 Mas sim da mitologia do si,
 Desfeita além de refeitura. Crispin,
 Alaudista de pulgas, criado, lorde,
 Pau de fita, bragas berrantes, capuz
 Chinês, quepe de Espanha, imperioso ui
 De ahs, botânico inquisitorial
 E lexicógrafo-mor de noviços
 Mudos e virginais, agora via-se
 Marujo magro mirando o vidro-oceânico.
 Que termo cortado em cliques silábicos
 E tormentando sob múltiplos tons
 Nominava esse túbias-túbias e seus baques?
 Crispin foi corroído por magnitude.
 O todo da vida que ainda havia em si
 Mirrava a um só som em seu ouvido,
 Concussão ubíqua, tapas e apitos,
 Polifonia além do bote da batuta.

Deteria a verborragia oceânica,
 Essa velhice de um realista aquoso,
 Tritão, diluído em diáfanas voláteis
 Verde-azuis? Idade aquosa, loquaz,
 Que ciciava à compaixão solar, fazia
 Convocação noturna às estrelas-oceano,
 E nas vias galopantes da lua,

The Comedian as The Letter C

I

The World without Imagination

Nota: man is the intelligence of his soil,
 The sovereign ghost. As such, the Socrates
 Of snails, musician of pears, principium
 And lex. Sed quaeritur: is this same wig
 Of things, this nincompated pedagogue,
 Preceptor to the sea? Crispin at sea
 Created, in his day, a touch of doubt.
 An eye most apt in gelatines and jupes,
 Berries of villages, a barber's eye,
 An eye of land, of simple salad-beds,
 Of honest quilts, the eye of Crispin, hung
 On porpoises, instead of apricots,
 And on silentious porpoises, whose snouts
 Dibbled in waves that were mustachios,
 Inscrutable hair in an inscrutable world.

One eats one paté, even of salt, quotha.
 It was not so much the lost terrestrial,
 The snug hibernal from that sea and salt,
 That century of wind in a single puff.
 What counted was mythology of self,
 Blotched out beyond unblotching. Crispin,
 The lutanist of fleas, the knave, the thane,
 The ribboned stick, the bellowing breeches, cloak
 Of China, cap of Spain, imperative haw
 Of hum, inquisitorial botanist,
 And general lexicographer of mute
 And maidenly greenhorns, now beheld himself,
 A skinny sailor peering in the sea-glass.
 What word split up in clickering syllables
 And storming under multitudinous tones
 Was name for this short-shanks in all that brunt?
 Crispin was washed away by magnitude.
 The whole of life that still remained in him
 Dwindled to one sound strumming in his ear,
 Ubiquitous concussion, slap and sigh,
 Polyphony beyond his baton's thrust.

Could Crispin stem verboseness in the sea,
 The old age of a watery realist,
 Triton, dissolved in shifting diaphanes
 Of blue and green? A wordy, watery age
 That whispered to the sun's compassion, made
 A convocation, nightly, of the sea-stars,
 And on the clopping foot-ways of the moon

Procumbia. Tritão desatado do que
 Lhe fazia Tritão, nada de si,
 Salvo em gestos vagos, memoriais,
 Que eram como braços e ombros nas ondas,
 Algo, aqui, no ascenso e descenso do vento
 Como uma concha alucinante, e aqui,
 Uma voz submersa, tanto lembrança
 Quanto esquecimento, em alternância.
 E assim o Crispin antigo diluiu-se.
 O pajem na tempestade anulado.
 Bordeaux a Yucatán, depois Havana,
 E então Carolina. Simples jornada.
 Crispin, mera minúscula às marés,
 Deprimiu seus modos à turbulência.
 O sal grudou-lhe à alma como um gelo,
 Salmoura morta derreteu-lhe como orvalho
 De inverno, até que nada de si
 Restasse, salvo um eu mais duro, mais puro,
 Num mundo mais duro, e puro, em que o sol
 Não fosse o sol porque não mais brilhasse
 Com brandura sobre para-sóis pálidos,
 Pendendo, em capelas, nos castos buquês.
 Contra seu estridor soou a trompa
 Exaltado desdém celestial. Crispin
 Converteu-se em viajante introspectivo.

Enfim, aqui, a veraz ding an sich,
 E Crispin confrontando-a, coisa efável,
 Mas com um bramido de anosas trevas
 Todo díspar do seu, coisa visível,
 E exceto o irrelevante Tritão, livre
 Da sombra inevitável de si mesmo,
 Alhures à sua volta. A ruptura era
 Clara. A final distorção de romance
 Desertou o egoísta insaciável. O oceano
 Rompe não só terras, mas também seres.
 Não havia aqui arrimo ante o real.
 Crispin fitou e Crispin fez-se novo.
 A imaginação, aqui, não evade,
 Em poemas de peras, a estrita austeridade
 Do tom final, vasto e dominador.
 Não mais caía o aguar em vidas insossas.
 Que era essa vã e vistosa panóplia?
 De que rápida destruição oriunda?
 Eram jaezes da mente e de nuvem
 E coisas dadas a completar-se entre
 Os ardis quebrantados pelos grandes.

Lay grovelling. Triton incomplicate with that
 Which made him Triton, nothing left of him,
 Except in faint, memorial gesturings,
 That were like arms and shoulders in the waves,
 Here, something in the rise and fall of wind
 That seemed hallucinating horn, and here,
 A sunken voice, both of remembering
 And of forgetfulness, in alternate strain.
 Just so an ancient Crispin was dissolved.
 The valet in the tempest was annulled.
 Bordeaux to Yucatan, Havana next,
 And then to Carolina. Simple jaunt.
 Crispin, merest minuscule in the gales,
 Dejected his manner to the turbulence.
 The salt hung on his spirit like a frost,
 The dead brine melted in him like a dew
 Of winter, until nothing of himself
 Remained, except some starker, barer self
 In a starker, barer world, in which the sun
 Was not the sun because it never shone
 With bland complaisance on pale parasols,
 Beetled, in chapels, on the chaste bouquets.
 Against his pipping sounds a trumpet cried
 Celestial sneering boisterously. Crispin
 Became an introspective voyager.

Here was the veritable ding an sich, at last,
 Crispin confronting it, a vocable thing,
 But with a speech belched out of hoary darks
 Noway resembling his, a visible thing,
 And excepting negligible Triton, free
 From the unavoidable shadow of himself
 That lay elsewhere around him. Severance
 Was clear. The last distortion of romance
 Forsook the insatiable egotist. The sea
 Severs not only lands but also selves.
 Here was no help before reality.
 Crispin beheld and Crispin was made new.
 The imagination, here, could not evade,
 In poems of plums, the strict austerity
 Of one vast, subjugating, final tone.
 The drenching of stale lives no more fell down.
 What was this gaudy, gusty panoply?
 Out of what swift destruction did it spring?
 It was caparison of mind and cloud
 And something given to make whole among
 The ruses that were shattered by the large.

II

Acerca das Tempestades de Yucatán

Em Yucatán, os soneteiros maias
 Do anfiteatro caribenho rogavam
 Não ao gavião, falcão, tucano verde
 Ou gaio, mas ainda ao rouxinol,
 Como se os tiês framboesa nas palmeiras,
 Bem altos no ar laranja, fossem bárbaros.
 Crispin era pobre demais para ver
 No corriqueiro a ajuda desejada.
 Era um homem avivado pelo oceano,
 Vindo de travessias luminosas,
 Mui trombeteado, tensamente aclarado,
 Recém descobrindo marés celestes,
 Sem descanso no embalo oracular.
 E avançou cores selvagens adentro.

E como havia medrado em seus domínios,
 Esse auditor de insetos! Ele que vira
 O veloz findar do outono num parque
 Em decorosa melancolia; ele
 Que criara dísticos anuais às primaveras,
 Dissertações de profundo deleite,
 Ao passar por uma terra de cobras,
 Viu suas vicissitudes avultarem
 Sua compreensão, fizeram-no complexo
 Num acúmulo emotivo, árduo e estranho
 Em seus desejos, marca de sua pobreza.
 E lá estava como outros cidadãos,
 Nozes ruidosas soando internamente.
 Sua violência visava engrandecimento,
 E não estupor, como o faz a música
 Aos quase despertos. E constatou
 Que o frescor ao seu calor era súbito
 E apenas, nas fábulas que traçava
 Com seu cálamo, em orvalho nativo,
 De uma estética dura, díspar, indômita,
 Chocante aos pudicos, menta da terra,
 Barbarismo verde feito em paradigma.
 Crispin previu um passeio curioso
 Ou, mais nobre, intuiu destino elemental,
 E potências e choques elementais,
 E lindas nudezas desconhecidas,
 Fruindo ao máximo o selvagem das palmas,
 O luar nas flores densas, cadavéricas
 Que as yuccas dão, e os passos da pantera.
 O fabuloso e seus versos intrínsecos,
 Dois espíritos em debate, adornados
 Com a radiância das quinas do Atlântico,

II

Concerning the Thunderstorms of Yucatan

In Yucatan, the Maya sonneteers
 Of the Caribbean amphitheatre,
 In spite of hawk and falcon, green toucan
 And jay, still to the night-bird made their plea,
 As if raspberry tanagers in palms,
 High up in orange air, were barbarous.
 But Crispin was too destitute to find
 In any commonplace the sought-for aid.
 He was a man made vivid by the sea,
 A man come out of luminous traversing,
 Much trumpeted, made desperately clear,
 Fresh from discoveries of tidal skies,
 To whom oracular rockings gave no rest.
 Into a savage color he went on.

How greatly had he grown in his demesne,
 This auditor of insects! He that saw
 The stride of vanishing autumn in a park
 By way of decorous melancholy; he
 That wrote his couplet yearly to the spring,
 As dissertation of profound delight,
 Stopping, on voyage, in a land of snakes,
 Found his vicissitudes had much enlarged
 His apprehension, made him intricate
 In moody rucks, and difficult and strange
 In all desires, his destitution's mark.
 He was in this as other freemen are,
 Sonorous nutshells rattling inwardly.
 His violence was for aggrandizement
 And not for stupor, such as music makes
 For sleepers halfway waking. He perceived
 That coolness for his heat came suddenly,
 And only, in the fables that he scrawled
 With his own quill, in its indigenous dew,
 Of an aesthetic tough, diverse, untamed,
 Incredible to prudes, the mint of dirt,
 Green barbarism turning paradigm.
 Crispin foresaw a curious promenade
 Or, nobler, sensed an elemental fate,
 And elemental potencies and pangs,
 And beautiful barenesses as yet unseen,
 Making the most of savagery of palms,
 Of moonlight on the thick, cadaverous bloom
 That yuccas breed, and of the panther's tread.
 The fabulous and its intrinsic verse
 Came like two spirits parlaying, adorned
 In radiance from the Atlantic coign,

Para Crispin catequizar com seu cálamô.
 Mas seu debate era de uma terra tal,
 Tão densa com beiras e verdes puas,
 Tão trançada com serpe-afins torcidas
 Entre tufos roxos, coroas rubras,
 Aromando a floresta em seus refúgios,
 Listrada em amarelo, azul, verde e vermelho
 Sobre bico e broto e bagas-e-afins,
 A terra era como um festival renhido
 De gérmens gordos, suculopulentos,
 Viçando no calor materno do ouro.
 Que nada. O afável emigrante encontrou
 Nova realidade em chios de papagaios.
 Meras nonadas. Agora, enquanto esse estranho
 Descobridor passeava as ruas do cais
 Inspeccionando o cabildo, a fachada
 Da catedral, tomando notas, ouviu
 Roncos, pareceu-lhe, a oeste do México,
 Vindos como um rodamonte de tambores.
 O alvo cabildo anoitou, a fachada,
 Soturna como o céu, foi absorvida
 Em sucessivas sombras, todo mágoa.
 Os roncô cresceram ao cair. O vento,
 Clarim tempestuoso, árduo clamor,
 Atrovejou bruto, mais aterrador
 Que a vingança da música em fagotes.
 As gesticulações dos raios, místicos,
 Voejaram pálidas. Crispin, então, fugiu.
 Anotadores têm também seus escrúpulos.
 Prostrou-se na catedral cos demais,
 Connoisseur do destino elemental,
 Ciente de bel pensares. A tempestade
 Era uma entre várias proclamações,
 Trazendo algo mais ríspido do que aprendera
 Ouvindo anúncios ganir em noites frias
 Ou vendo o artifício do verão pleno,
 Calor em suas vidraças. Era o alcance
 Da força, fato quintessente, nota
 De Vulcano, que é a cobiça do pajem,
 A coisa que o faz invejoso em frase.

E enquanto a torrente ainda marulhava,
 Sentiu um bafo andino; sua mente era livre,
 Mais que livre, leda, atenta, profunda
 E zelosa de um ser-se que o possuía,
 Algo ausente em si na cidade bronca
 De sua partida. Mais além, a oeste,
 As cordilheiras, balaustradas púrpuras,
 Em que o trovão, decaindo em cabrum,
 Lançava imensas tremuras de voz

For Crispin and his quill to catechize.
 But they came parlaying of such an earth,
 So thick with sides and jagged lops of green,
 So intertwined with serpent-kin encoiled
 Among the purple tufts, the scarlet crowns,
 Scenting the jungle in their refuges,
 So streaked with yellow, blue and green and red
 In beak and bud and fruity gobbet-skins,
 That earth was like a jostling festival
 Of seeds grown fat, too juicily opulent,
 Expanding in the gold's maternal warmth.
 So much for that. The affectionate emigrant found
 A new reality in parrot-squawks.
 Yet let that trifle pass. Now, as this odd
 Discoverer walked through the harbor streets
 Inspecting the cabildo, the façade
 Of the cathedral, making notes, he heard
 A rumbling, west of Mexico, it seemed,
 Approaching like a gasconade of drums.
 The white cabildo darkened, the façade,
 As sullen as the sky, was swallowed up
 In swift, successive shadows, dolefully.
 The rumbling broadened as it fell. The wind,
 Tempestuous clarion, with heavy cry,
 Came bluntly thundering, more terrible
 Than the revenge of music on bassoons.
 Gesticulating lightning, mystical,
 Made pallid flutter. Crispin, here, took flight.
 An annotator has his scruples, too.
 He knelt in the cathedral with the rest,
 This connoisseur of elemental fate,
 Aware of exquisite thought. The storm was one
 Of many proclamations of the kind,
 Proclaiming something harsher than he learned
 From hearing signboards whimper in cold nights
 Or seeing the midsummer artifice
 Of heat upon his pane. This was the span
 Of force, the quintessential fact, the note
 Of Vulcan, that a valet seeks to own,
 The thing that makes him envious in phrase.

And while the torrent on the roof still droned
 He felt the Andean breath. His mind was free
 And more than free, elate, intent, profound
 And studious of a self possessing him,
 That was not in him in the crusty town
 From which he sailed. Beyond him, westward, lay
 The mountainous ridges, purple balustrades,
 In which the thunder, lapsing in its clap,
 Let down gigantic quavers of its voice,

Para que Crispin vociferasse outra vez.

III

Chegando à Carolina

O livro do luar ainda não foi escrito,
 Nem começado, mas, quando for, deixe espaço
 A Crispin, feixe no fogo lunar,
 Que, no alvoroço da peregrinação
 Por suadas mudanças, jamais esqueceu
 A vigília ou sono meditativo,
 Em que amuadas estrofes voluntariamente
 Reagiram, em tempo, a odes sonentas.
 Deixe, então, espaço no livro ágrafo
 Ao lendário luar que uma vez ardeu
 Em sua mente por sobre um continente.
 A América sempre lhe esteve ao norte,
 Oeste ao norte ou norte à oeste, mas norte,
 E, então, polar, polar-púrpura, álgido,
 Parco, alando e afundando a um oceano
 De espuma rija, recuando reto, esparso
 Em barras sem fim, brilhante, submerso
 E frio no enevoadado boreal da lua.
 Veio a primavera em membranas tlintantes
 De neve em degelo, veio o verão,
 Lesto e líquido, sem maturação,
 Antes da vinda da invernal vacância.
 A murta, se murta alguma florira,
 Era de um rosa glacial sobre o ar.
 Palmito verde no gelo crepúsculo
 Encerrou frio meridianos azul-pretos,
 Chiaroscuro soturno, galgaz gravura.

Quantos poemas havia se negado
 Em seu progresso arguto, coisas mais fúteis
 Que o contato irrestrito desejado;
 Quantas máscaras-oceano descartadas;
 Sons vetados ao ouvido temperado;
 Ideias-bruaca afetando a noiva ausente;
 Quantos discantus postos em degredo!
 Talvez o luar ártico criasse mesmo
 A relação, a extática relação,
 Entre si e o ambiente que o cercava,
 Que era, e é, motivo mor, deleite primo,
 A ele, mas não só a si. Era algo
 Vago, tênue, mais bruma que lua, ruim,
 Errado como um desvio rumo a Beijing,
 Para aquele que tinha como tema
 O vulgar, como tema e hino e voo,
 Rouxinol fascinantemente fútil.

For Crispin to vociferate again.

III

Approaching Carolina

The book of moonlight is not written yet
 Nor half begun, but, when it is, leave room
 For Crispin, fagot in the lunar fire,
 Who, in the hubbub of his pilgrimage
 Through sweating changes, never could forget
 That wakefulness or meditating sleep,
 In which the sulky strophes willingly
 Bore up, in time, the somnolent, deep songs.
 Leave room, therefore, in that unwritten book
 For the legendary moonlight that once burned
 In Crispin's mind above a continent.
 America was always north to him,
 A northern west or western north, but north,
 And thereby polar, polar-purple, chilled
 And lank, rising and slumping from a sea
 Of hardy foam, receding flatly, spread
 In endless ledges, glittering, submerged
 And cold in a boreal mistiness of the moon.
 The spring came there in clinking pannicles
 Of half-dissolving frost, the summer came,
 If ever, whisked and wet, not ripening,
 Before the winter's vacancy returned.
 The myrtle, if the myrtle ever bloomed,
 Was like a glacial pink upon the air.
 The green palmettoes in crepuscular ice
 Clipped frigidly blue-black meridians,
 Morose chiaroscuro, gauntly drawn.

How many poems he denied himself
 In his observant progress, lesser things
 Than the relentless contact he desired;
 How many sea-masks he ignored; what sounds
 He shut out from his tempering ear; what thoughts,
 Like jades affecting the sequestered bride;
 And what descants, he sent to banishment!
 Perhaps the Arctic moonlight really gave
 The liaison, the blissful liaison,
 Between himself and his environment,
 Which was, and is, chief motive, first delight,
 For him, and not for him alone. It seemed
 Elusive, faint, more mist than moon, perverse,
 Wrong as a divagation to Peking,
 To him that postulated as his theme
 The vulgar, as his theme and hymn and flight,
 A passionately niggling nightingale.

O luar era uma evasão, ou, se não,
Pequeno encontro, delicado, simples.

E concebia assim que seu viajar
Era um sobe e desce entre dois elementos,
Uma flutuação entre sol e lua,
Uma investida a formas ouro e rubras,
Pois nesta viagem também, por trasguice,
E então retirar-se como um retorno
E funda submersão nos desfrutares
Que nos luares fazem-se costumeiros.
Deixe, porém, que esses lapsos retrógrados
Tanjam-lhe suas seduções, Crispin sabia
Que precisava de um trópico próspero
Para refrescar-se, zona abundante,
Espinhosa e tenaz, densa, harmoniosa,
Mas de uma harmonia não rarefeita
Ou abluída a instrumentos inibidos
Por registros hipercivis. E cruzava
Entre a Carolina de tempos idos,
Um tanto juvenil, capricho antigo,
E a intuição cauta, visível, advinda
Daquilo que via além de sua proa.

Chegou. O herói poético sem ramos
Ou malabarismos, sem regalia.
E, chegando, viu que era primavera,
Época detestável ao niilista
Ou a quem busca o mínimo fecundo.
Foi-se a ficção do luar. A primavera,
Embora lutando hábil em seus véus,
Irisada em orvalho e jovens fragrâncias,
Era um títere-dixe a ele que buscava
Nudeza fibrosa. Um rio levou
Crispin terra adentro. Erguendo o nariz,
Inalou pinus acres, cheiros ranços
De lenha úmida, emissões vindas
Das portas de armazéns, o bafo das cordas,
Sacas podres, todos os fedores cediços
Que ajudaram a aguçar sua estética rude.
Libava o pútrido como um lascivo.
Mirava os charcos à roda das docas,
Os trilhos répteis, as cercas azedas,
Currículo ao magnífico colegial.
Purificador. Fê-lo ver que o quanto
Do que via jamais havia visto.
Apegou-se mais à prosa essencial
Como sendo, em um mundo tão falso,
A única integridade, a única
Descoberta ainda possível de ser feita,

Moonlight was an evasion, or, if not,
A minor meeting, facile, delicate.

Thus he conceived his voyaging to be
An up and down between two elements,
A fluctuating between sun and moon,
A sally into gold and crimson forms,
As on this voyage, out of goblinry,
And then retirement like a turning back
And sinking down to the indulgences
That in the moonlight have their habitude.
But let these backward lapses, if they would,
Grind their seductions on him, Crispin knew
It was a flourishing tropic he required
For his refreshment, an abundant zone,
Prickly and obdurate, dense, harmonious
Yet with a harmony not rarefied
Nor fined for the inhibited instruments
Of over-civil stops. And thus he tossed
Between a Carolina of old time,
A little juvenile, an ancient whim,
And the visible, circumspect presentment drawn
From what he saw across his vessel's prow.

He came. The poetic hero without palms
Or jugglery, without regalia.
And as he came he saw that it was spring,
A time abhorrent to the nihilist
Or searcher for the fecund minimum.
The moonlight fiction disappeared. The spring,
Although contending featly in its veils,
Irised in dew and early fragrances,
Was gemmy marionette to him that sought
A sinewy nakedness. A river bore
The vessel inward. Tilting up his nose,
He inhaled the rancid rosin, burly smells
Of dampened lumber, emanations blown
From warehouse doors, the gustiness of ropes,
Decays of sacks, and all the arrant stinks
That helped him round his rude aesthetic out.
He savored rankness like a sensualist.
He marked the marshy ground around the dock,
The crawling railroad spur, the rotten fence,
Curriculum for the marvellous sophomore.
It purified. It made him see how much
Of what he saw he never saw at all.
He gripped more closely the essential prose
As being, in a world so falsified,
The one integrity for him, the one
Discovery still possible to make,

Donde incide toda a poesia, salvo
Se essa prosa usasse o disfarce de poema.

IV

A Ideia de uma Colônia

Nota: o solo é a inteligência do homem.
Melhor. Faz valer a pena cruzar-se oceanos.
Crispin pôs a nu, numa frase lacônica,
Seu curso encoberto e planejou uma colônia.
Abaixo o luar mental, abaixo lex
Rex e principium, abaixo toda essa
Tralha. Exeunt omnes. Eis aqui a prosa
Mais sublime que qualquer verso acrobático:
Um continente ainda novo para habitar.
Qual a tenção de sua peregrinação,
Como quer que se mostrasse a sua mente,
Se não, no fim das contas, afastar
A sombra dos seus pares de seus céus,
E, livre da inteligência caduca,
Fazer triunfar uma nova inteligência?
Eis as reverberações nas palavras
De seus hinos iniciais, os celebrantes
Do trivial pútrido, testes de força
De sua estética, sua filosofia,
Quanto mais odioso, mais desejável.
O florista instando ajuda aos repolhos,
O rico andando nu, o paladino
Apavorado, o cego como astrônomo,
Poder cedido não brandido por desdém.
Sua viagem a oeste findou e começou.
Afrouxou-se a tormenta do pensar precioso
E outra, mais belicosa ainda, fez-se.
Ele, então, redigiu seus prolegômenos
E, bastante caprichoso, inscreveu
Mesclas de souvenirs e profecias.
Fez uma colação singular. Veja:
Os nativos da chuva são homens de chuva.
Mesmo pintando lagos ciano, rútilos,
Encostas de abril, bosques branco e rosa,
Seu ciano tem beiras nimbus, seu branco
E rosa, o brilho aquático das cornus.
Sua música entoava os sons do salseiro.
Em que baba estranha é o culto do bruto índio,
Que seiva edênica, sevícia melíflua,
Que trago rolho destilado de inocência,
Faria o ouro raiado falar-lhe
Ou gozar em suas imagens e palavras?
Se esses exemplos rudes se incriminam
Por sua rudeza, que o princípio seja

To which all poems were incident, unless
That prose should wear a poem's guise at last.

IV

The Idea of a Colony

Nota: his soil is man's intelligence.
That's better. That's worth crossing seas to find.
Crispin in one laconic phrase laid bare
His cloudy drift and planned a colony.
Exit the mental moonlight, exit lex,
Rex and principium, exit the whole
Shebang. Exeunt omnes. Here was prose
More exquisite than any tumbling verse:
A still new continent in which to dwell.
What was the purpose of his pilgrimage,
Whatever shape it took in Crispin's mind,
If not, when all is said, to drive away
The shadow of his fellows from the skies,
And, from their stale intelligence released,
To make a new intelligence prevail?
Hence the reverberations in the words
Of his first central hymns, the celebrants
Of rankest trivia, tests of the strength
Of his aesthetic, his philosophy,
The more invidious, the more desired.
The florist asking aid from cabbages,
The rich man going bare, the paladin
Afraid, the blind man as astronomer,
The appointed power unwielded from disdain.
His western voyage ended and began.
The torment of fastidious thought grew slack,
Another, still more bellicose, came on.
He, therefore, wrote his prolegomena,
And, being full of the caprice, inscribed
Commingled souvenirs and prophecies.
He made a singular collation. Thus:
The natives of the rain are rainy men.
Although they paint effulgent, azure lakes,
And April hillsides wooded white and pink,
Their azure has a cloudy edge, their white
And pink, the water bright that dogwood bears.
And in their music showering sounds intone.
On what strange froth does the gross Indian dote,
What Eden sapling gum, what honeyed gore,
What pulpy dram distilled of innocence,
That streaking gold should speak in him
Or bask within his images and words?
If these rude instances impeach themselves
By force of rudeness, let the principle

Patente. Crispin lutou pela prática,
 Execra tomar turco por esquimó, cítara
 Por marimba, magnólia por rosácea.

Propondo, assim, essas premissas, ele
 Projetou uma colônia que alcançasse
 Aos arrebóis de um sul silvante além do sul.
 Um hemisfério ilha todo abrangente.
 Na Georgia, alguém despertando entre pinhos
 É o porta-voz do pinho. O homem responsivo,
 Plantando caroços puros na Flórida,
 Deve sulcar por lá, não no saltério,
 Mas na contundente entranha do banjo,
 Toc toc, enquanto flamingos ruflam seus louros.
 Senhores sombrios, tragando mescal pálido,
 Alheios aos almanaques astecas,
 Devem deslindar a escansão das Sierras.
 Brasileiros pretos em seus cafés,
 Ponderam, probos, cantigas dos pampas,
 Devem traçar uma antologia atenta
 Para ser sua mais nova amante luzente.
 Esses são exemplos gerais. Crispin,
 Progenitor de escopo tão intenso,
 Não era indiferente a destros detalhes.
 O melão deve ter ritual propício,
 Consumado em trajes lima, e o pêssego,
 Quando seus galhos atros florem, bel dia,
 Um encantamento. E, novamente,
 Quando empilhados em salvas aromam
 O verão, devem ter um sacramento
 E celebração. Novatos argutos
 Os escrivães de nossas experiências.

Essas excursões brandas ao vindouro,
 Afins em romance a voos em ré,
 Embora pródigas, embora ufanas,
 Continham em seu estro a repreensão
 Que originara as andanças de Crispin.
 Não havia contento no contrafeito,
 Em mascaradas do pensar, pobres palavras
 Que devem desmentir a atroz mascarada,
 Com floreios fictícios que preordenam
 Passes de paixões, caimento da capa, grau
 De botões, valor de seu sal. Tal lixo
 Valeria aos cegos, não à sua sóbria astúcia.
 Lhe dava na paciência. E, portanto,
 Prepondo texto ao lustro, prestava, humil,
 Aprendizagem grotesca ao acaso,
 Palhaço, talvez, mas palhaço de anelos.
 Há, nos sonhos, um murmúrio monótono

Be plain. For application Crispin strove,
 Abhorring Turk as Esquimau, the lute
 As the marimba, the magnolia as rose.

Upon these premises propounding, he
 Projected a colony that should extend
 To the dusk of a whistling south below the south.
 A comprehensive island hemisphere.
 The man in Georgia waking among pines
 Should be pine-spokesman. The responsive man,
 Planting his pristine cores in Florida,
 Should prick thereof, not on the psaltery,
 But on the banjo's categorical gut,
 Tuck tuck, while the flamingos flapped his bays.
 Sepulchral señors, bibbing pale mescal,
 Oblivious to the Aztec almanacs,
 Should make the intricate Sierra scan.
 And dark Brazilians in their cafés,
 Musing immaculate, pampean dits,
 Should scrawl a vigilant anthology,
 To be their latest, lucent paramour.
 These are the broadest instances. Crispin,
 Progenitor of such extensive scope,
 Was not indifferent to smart detail.
 The melon should have apposite ritual,
 Performed in verd apparel, and the peach,
 When its black branches came to bud, belle day,
 Should have an incantation. And again,
 When piled on salvers its aroma steeped
 The summer, it should have a sacrament
 And celebration. Shrewd novitiates
 Should be the clerks of our experience.

These bland excursions into time to come,
 Related in romance to backward flights,
 However prodigal, however proud,
 Contained in their afflatus the reproach
 That first drove Crispin to his wandering.
 He could not be content with counterfeit,
 With masquerade of thought, with hapless words
 That must belie the racking masquerade,
 With fictive flourishes that preordained
 His passion's permit, hang of coat, degree
 Of buttons, measure of his salt. Such trash
 Might help the blind, not him, serenely sly.
 It irked beyond his patience. Hence it was,
 Preferring text to gloss, he humbly served
 Grotesque apprenticeship to chance event,
 A clown, perhaps, but an aspiring clown.
 There is a monotonous babbling in our dreams

Que faz deles nossos dependentes, herdeiros
 De sonhadores soterrados em nossos sonhos,
 Não fantasias futuras de um novo advento.
 O aprendiz os conhecia. Se ele sonhasse
 O sonho alheio, o faria com minúcia.
 Os sonhos são vexatórios. Expurgue-os.
 Mas que o coelho corra, que o galo cante.

Trecos pasticcio, galrando lençóis sidéreos,
 Com Crispin como sutil intrusão?
 Não, não: veraz página a página, exato.

V

Um Chalé Agradável à Sombra

Crispin como ermitão, puro e capaz,
 Morava na terra. Talvez se o desgosto
 Tivesse-o mantido um realista espinhoso,
 Escolhendo elementos de confeito cômico
 Do era, o é, o será e o seria,
 Além-Bordeaux, além-Havana, muito
 Além da hirta Yucatán, ele viria
 A colonizar plantations polares
 E folgar coas crias em seu regaço baço.
 Mas seu lançar-se a essa ideia cessou.
 Crispin morava na terra e lá morando
 Lento vogou desde seu continente
 Rumo a coisas em seu olho, alerta
 À tribulação do pensar rebelde
 Dos céus azuis. O azul eiva a vontade.
 Pode bem ser que a aquileia em seus campos
 Selara o roxo absorto sob seu receio.
 Mas dia a dia, ora aquilo ora isso
 O confinava, cofiava e escusava,
 Aos poucos, como se o solo suserano
 O vexasse em farra para fazê-lo humilde
 Mas prendê-lo. Acaso um desfecho do acaso.
 De início, ele realista, aceitava
 Que quem caça matinal continente
 Pode, afinal, parar perante a pera,
 Contentar-se e continuar-se realista.
 As palavras das coisas confundem e enredam.
 A pera perdura ao poema. Pode
 Pender suave ao sol, colorada pelas
 Obliquidades dos que passam ao chão,
 Arlequinada e orvalhada torça e malva
 Em flor. Mas perdura em sua própria forma,
 Além das mudanças, fruta succulosa.
 Crispin se atou à forma que perdura,
 A si, de será ou seria em é.

That makes them our dependent heirs, the heirs
 Of dreamers buried in our sleep, and not
 The oncoming fantasies of better birth.
 The apprentice knew these dreamers. If he dreamed
 Their dreams, he did it in a gingerly way.
 All dreams are vexing. Let them be expunged.
 But let the rabbit run, the cock declaim.

Trinket pasticcio, flaunting skyey sheets,
 With Crispin as the tiptoe cozener?
 No, no: veracious page on page, exact.

V

A Nice Shady Home

Crispin as hermit, pure and capable,
 Dwelt in the land. Perhaps if discontent
 Had kept him still the pricking realist,
 Choosing his element from droll confect
 Of was and is and shall or ought to be,
 Beyond Bordeaux, beyond Havana, far
 Beyond carked Yucatan, he might have come
 To colonize his polar planterdom
 And jig his chits upon a cloudy knee.
 But his emprize to that idea soon sped.
 Crispin dwelt in the land and dwelling there
 Slid from his continent by slow recess
 To things within his actual eye, alert
 To the difficulty of rebellious thought
 When the sky is blue. The blue infected will.
 It may be that the yarrow in his fields
 Sealed pensive purple under its concern.
 But day by day, now this thing and now that
 Confined him, while it cosseted, condoned,
 Little by little, as if the suzerain soil
 Abashed him by carouse to humble yet
 Attach. It seemed haphazard denouement.
 He first, as realist, admitted that
 Whoever hunts a matinal continent
 May, after all, stop short before a plum
 And be content and still be realist.
 The words of things entangle and confuse.
 The plum survives its poems. It may hang
 In the sunshine placidly, colored by ground
 Obliquities of those who pass beneath,
 Harlequined and mazily dewed and mauved
 In bloom. Yet it survives in its own form,
 Beyond these changes, good, fat, guzzly fruit.
 So Crispin hasped on the surviving form,
 For him, of shall or ought to be in is.

Que fazer? Zurrá-lo nos metais mais profundos
 Banindo seus sonhos com réquiens em fuga?
 Acompanhar os mais vastos cadáveres
 Com choros de gongos tratando o céu?
 Traçar testamento ao trágico? Prolongar
 Sua força ativa em nêias inativas,
 Que magros maestros reclamem, declamem,
 Para proclamá-lo morto? Dar amém
 Via corais envoltos a nuvens revoltas?
 Porque fez um chalé que projetara
 Colunas loquazes ao oceano ructo?
 Porque voltou às hortas novamente?
 Crispin jovial, com crepe catastrófico?
 Ficar-se junto ao pessoal e dar tino
 De todo o destino como se o seu destino?
 O que é um homem entre tantos homens?
 Que são tantos homens num mundo como esse?
 Pensa o homem e pensa-o por muito tempo?
 Pode ele ser algo e sê-lo por muito tempo?
 Aquele que despreza colchas francas
 Acolchoa o coco com seu desprezo.
 Aos realistas, o que é é o que deve ser.
 E assim, com seu chalé improvisado,
 Árvores plantadas, sua duenna trouxe
 Seu loiro prísmico e pô-lo em suas mãos,
 A cortina esvoaçou e fechou-se a porta.
 Crispin, o magistério de um só cômodo,
 Trancou a noite. Ruiu som tão profundo
 Que era como se a solidão o ocultasse
 E o cobrisse em seu sono acolhedor.
 Ruiu som tão profundo que avultou
 Num longo, longo silêncio profético.
 Os grilos tamborilavam ao vento,
 Marchando sua marcha imóvel, guardiães.

No presto da manhã, Crispin trilhava,
 Ainda curioso, os dias, mas em rondas
 Menos espinhosas e mais condignas
 Que cria necessário. Como Cândido,
 Cultor e feitor, mas com figo à vista,
 Creme para o figo e prata para o creme,
 Loira para verter a prata e provar
 Jorros tupros. Ó astro, pois como
 Recozeram-se em suas salas salazes!
 Mas o cotidiano sega os filósofos
 E homens como Crispin em intento,
 Ou vontade, de caçar criados do pensar.
 Mas cotidianos calmos como os seus,
 De lanches com laças, frutas em suas folhas,
 De chapins e de cássias e rosáceas,

Was he to bray this in profoundest brass
 Arointing his dreams with fugal requiems?
 Was he to company vastest things defunct
 With a blubber of tom-toms harrowing the sky?
 Scrawl a tragedian's testament? Prolong
 His active force in an inactive dirge,
 Which, let the tall musicians call and call,
 Should merely call him dead? Pronounce amen
 Through choirs infolded to the outmost clouds?
 Because he built a cabin who once planned
 Loquacious columns by the ructive sea?
 Because he turned to salad-beds again?
 Jovial Crispin, in calamitous crape?
 Should he lay by the personal and make
 Of his own fate an instance of all fate?
 What is one man among so many men?
 What are so many men in such a world?
 Can one man think one thing and think it long?
 Can one man be one thing and be it long?
 The very man despising honest quilts
 Lies quilted to his poll in his despite.
 For realists, what is is what should be.
 And so it came, his cabin shuffled up,
 His trees were planted, his duenna brought
 Her prismsy blonde and clapped her in his hands,
 The curtains flittered and the door was closed.
 Crispin, magister of a single room,
 Latched up the night. So deep a sound fell down
 It was as if the solitude concealed
 And covered him and his congenial sleep.
 So deep a sound fell down it grew to be
 A long soothsaying silence down and down.
 The crickets beat their tambours in the wind,
 Marching a motionless march, custodians.

In the presto of the morning, Crispin trod,
 Each day, still curious, but in a round
 Less prickly and much more condign than that
 He once thought necessary. Like Candide,
 Yeoman and grub, but with a fig in sight,
 And cream for the fig and silver for the cream,
 A blonde to tip the silver and to taste
 The rapey gout. Good star, how that to be
 Annealed them in their cabin ribaldries!
 Yet the quotidian saps philosophers
 And men like Crispin like them in intent,
 If not in will, to track the knaves of thought.
 But the quotidian composed as his,
 Of breakfast ribands, fruits laid in their leaves,
 The tomtit and the cassia and the rose,

Embora a rosa não fosse o nobre acúleo
 Da crinolina, mas saudade doce,
 Feita de tardes como estores rotos
 Por sobre o plissar do abismo, e de noites
 Nas quais os frágeis guardiães observavam,
 Alheios ao morno frio do verão,
 Enquanto ele manava aos lábios dela
 Deitada ao seu lado, um cotidiano
 Assim sega como o sol, vero refineiro,
 Pois ao que compra dá troco recurvo
 Peculando mixórdios fiscos aclávicos.

VI

E Filhas com Cachos

Uma enunciação portentosa, sílaba
 Afim à bendita sílaba, e som
 Borbulhando alegria em cantilena,
 Tormentosa e prolífica ternura
 Da música, quando vem em uníssono,
 Reuni e clamai de Crispin a última
 Dedução. Troai, com brioso dulçor
 Seu grande pronunciamiento e invenção.

Vieram crias ao folgar-se, íris anis,
 Suas mãos sem tato mas tocando intensas,
 Abarrotando seu regaço baço,
 Joelho profético aos rebentos pítios.
 A volta à natureza social, iniciada,
 Anábase ou tombo, ascenso ou ladeira,
 O envolvia em obstetrícia tão densa
 Que seu chalé era como um filactério,
 Ora palanquins vexantes, ora antro
 De crianças mordiscando o vazio méleo,
 Jovens mas dignos idosos, ora cúpula
 E relíquia para femmes destrançadas,
 Verdes liceus dos frutos verdes do mundo,
 Em afogos e afagos por seus êxtases,
 Veras filhas de Crispin e seu barro.
 E isso incluindo as galezias do homem,
 Eficaz colonizador obstado
 À varanda por seu amplo florir.
 E que esse florir, já maduro, com grãos
 De sua eventual esfera, tons pueris
 De rouges picantes, gastos, mutasse
 Quem obsta num fatalista indulgente
 Era imprevisto. Primeiro, Crispin sorriu
 À sua dourada demoiselle, nativa,
 Parece, da terra dos capuchinhos,
 Um corar gracioso, um olhar húmil,

Although the rose was not the noble thorn
 Of crinoline spread, but of a pining sweet,
 Composed of evenings like cracked shutters flung
 Upon the rumpling bottomness, and nights
 In which those frail custodians watched,
 Indifferent to the tepid summer cold,
 While he poured out upon the lips of her
 That lay beside him, the quotidian
 Like this, saps like the sun, true fortuneer.
 For all it takes it gives a humped return
 Exchequering from piebald fiscs unkeyed.

VI

And Daughters with Curls

Portentous enunciation, syllable
 To blessed syllable affined, and sound
 Bubbling felicity in cantilene,
 Prolific and tormenting tenderness
 Of music, as it comes to unison,
 Forgather and bell boldly Crispin's last
 Deduction. Thrum, with a proud douceur
 His grand pronunciamento and devise.

The chits came for his jigging, bluet-eyed,
 Hands without touch yet touching poignantly,
 Leaving no room upon his cloudy knee,
 Prophetic joint, for its diviner young.
 The return to social nature, once begun,
 Anabasis or slump, ascent or chute,
 Involved him in midwifery so dense
 His cabin counted as phylactery,
 Then place of vexing palankeens, then haunt
 Of children nibbling at the sugared void,
 Infants yet eminently old, then dome
 And halidom for the unbraided femes,
 Green crammers of the green fruits of the world,
 Bidders and bidders for its ecstasies,
 True daughters both of Crispin and his clay.
 All this with many mulctings of the man,
 Effective colonizer sharply stopped
 In the door-yard by his own capacious bloom.
 But that this bloom grown riper, showing nibs
 Of its eventual roundness, puerile tints
 Of spiced and weathery rouges, should complex
 The stopper to indulgent fatalist
 Was unforeseen. First Crispin smiled upon
 His goldenest demoiselle, inhabitant,
 She seemed, of a country of the capuchins,
 So delicately blushed, so humbly eyed,

E tão atenta ao diadema de coisas
 Secretas, singulares. Segundo, à
 Sua parelha, a segunda, uma moça
 Mui fraterna à primeira, só desperta,
 Até agora, aos passos maternos, mas
 Pasmando, às vezes, com sono agitado.
 Terceiro, coisa inda fulva sob a luz,
 Ramas sob relvas vivazes. E em quarto,
 Folia que bugigangas galhofam,
 Frigor e voraz, de um rosa blasfemo.
 Mais uns anos e a capuchinha carmesim
 Deu ao chalé, maior que sua nobreza,
 Dúlcido agouro apto a tal morada.
 A segunda, enrolando-se, por pouco
 Não captura o de mais garridas rêmiges
 De suas bagunças, ardente enlaceira.
 A terceira admirada por oríolos
 Gravava-se tímida ao converter-se
 Em poeta pérola, rapsoda ímpar.
 A quarta, reclusa, curiosa aos dedos.
 Quatro filhas em um mundo complexo
 No início, quatro instrumentos joviais,
 Cadências distintas, quatro vozes várias
 Em leito, outras quatro personas, íntimas
 Qual truão, mas diversas, espelhos azuis
 Que seriam prata, quatro atreitos gérmens
 Que indicam tons incríveis, mesmíssimas luzes
 Que espalham cromas no hilário negrume,
 Quatro perguntantes e quatro exatas réplicas.

Crispin confeccionou doutrina da caterva.
 O mundo, nabo já pronto à colheita,
 Saqueado e carreado além-mar, borrado
 De seu roxo antigo, podado ao fértil pélogo,
 E semeado pelo realista mais rígido,
 Foi reprisado em roxo, fonte familiar,
 Mesmo caroço insolúvel. O fatalista
 Veio e enfiou-lhe o riso garganta abaixo,
 Sem graça ou grunhido. Gravai essa anedota
 Criada por sua essência, não doutrinária
 Em forma mas em design, como planejado,
 Pronunciamento embuçado, sumário,
 Compêndio de outono, em si estridente
 Mas mudo, meditado e resolvido
 Em acentos portentosos, em sílabas
 E sons de música vindos de acordos
 Sobre sua lei, como sua esfera inerente,
 Proclamações seráficas do puro
 Expressas em um mover-se dilúvico.
 Ou, frustrada a música, se a anedota

Attentive to a coronal of things
 Secret and singular. Second, upon
 A second similar counterpart, a maid
 Most sisterly to the first, not yet awake
 Excepting to the motherly footstep, but
 Marvelling sometimes at the shaken sleep.
 Then third, a thing still flaxen in the light,
 A creeper under jaunty leaves. And fourth,
 Mere blusteriness that gewgaws jollified,
 All din and gobble, blasphemously pink.
 A few years more and the vermeil capuchin
 Gave to the cabin, lordlier than it was,
 The dulcet omen fit for such a house.
 The second sister dallying was shy
 To fetch the one full-pinioned one himself
 Out of her botches, hot embosomer.
 The third one gaping at the orioles
 Lettered herself demurely as became
 A pearly poetess, peaked for rhapsody.
 The fourth, pent now, a digit curious.
 Four daughters in a world too intricate
 In the beginning, four blithe instruments
 Of differing struts, four voices several
 In couch, four more personæ, intimate
 As buffo, yet divers, four mirrors blue
 That should be silver, four accustomed seeds
 Hinting incredible hues, four self-same lights
 That spread chromatics in hilarious dark,
 Four questioners and four sure answerers.

Crispin concocted doctrine from the rout.
 The world, a turnip once so readily plucked,
 Sacked up and carried overseas, daubed out
 Of its ancient purple, pruned to the fertile main,
 And sown again by the stiffest realist,
 Came reproduced in purple, family font,
 The same insoluble lump. The fatalist
 Stepped in and dropped the chuckling down his craw,
 Without grace or grumble. Score this anecdote
 Invented for its pith, not doctrinal
 In form though in design, as Crispin willed,
 Disguised pronunciamento, summary,
 Autumn's compendium, strident in itself
 But muted, mused, and perfectly revolved
 In those portentous accents, syllables,
 And sounds of music coming to accord
 Upon his law, like their inherent sphere,
 Seraphic proclamations of the pure
 Delivered with a deluging onwardness.
 Or if the music sticks, if the anecdote

For falsa, se Crispin for um filósofo
Infecundo, surgindo em verde empáfia,
Com fim esmaecido, se como um homem
Propenso ao destempero minguar em gosto,
Volúvel e avoado, vário, obscuro,
Lustrando sua vida com verniz póstumo,
Iluminando, por capricho fartado
Por aparição, coisas simples, comuns,
Segregando os rebuliços do ano,
Criando poções aos tragos de gotas indômitas,
E nessa distorção, prova que sua prova
Não é nada, de que importa então se
A relação chega, benigna, ao fim?

E assim a relação de cada um se encerra.

Is false, if Crispin is a profitless
Philosopher, beginning with green brag,
Concluding fadedly, if as a man
Prone to distemper he abates in taste,
Fickle and fumbling, variable, obscure,
Glozing his life with after-shining flicks,
Illuminating, from a fancy gorged
By apparition, plain and common things,
Sequestering the fluster from the year,
Making gulped potions from obstreperous drops,
And so distorting, proving what he proves
Is nothing, what can all this matter since
The relation comes, benignly, to its end?

So may the relation of each man be clipped.

(...) *Does the poet
Evade us, as in a senseless element?*

(...)
*It is the gibberish of the vulgate that he seeks
He tries by a peculiar speech to speak*

*The peculiar potency of the general,
To compound the imagination's Latin with
The lingua franca et jocundissima.
Wallace Stevens*

*It is a world of words to the end of it,
In which nothing solid is its solid self.
Wallace Stevens*

*Few poets have made a more interesting
rhetoric out of just fooling around: turning
things upside-down, looking at them from
under the sofa, considering them (and their
observer) curiously enough to make the
reader protest, "That were to consider it too
curiously." This rhetoric is the rhetoric of a
kaleidoscope.*

Randall Jarrell

*Wherever there is life, there is contradiction,
and wherever there is contradiction, the
comical is present.*

Søren Kierkegaard

*The narrative voice does not say: things are
more complicated and demanding than they
appear. It says: I dare you to read this
extravagant language.*

Eleanor Cook

É de certa forma um tanto trabalhoso – ou redutiva e esterilmente perigoso – tratar de “The Comedian as the Letter C” em termos gerais o suficiente de modo que não se incorra em tropeços, aqui ou acolá, sobre visões e leituras díspares do poema; esses versos e as interpretações que eles engendraram resistem as investidas para se encontrar uma

mínima diegese ao mesmo tempo em que se almeja evitar pisar nos pés que os críticos prostraram ao chão. Trata-se do mais longo empreendimento poético de Stevens em *Harmonium*, e seus 573 versos são preenchidos por incessantes jogos de palavras, jogos sonoros das mais variadas formas, diversos caminhos metafóricos (baseados em música, cabelo, vestuário, solo e cultivo, comida, entre outras), uma linguagem deslumbrante e ameaçadora disposta num amálgama de frases muito longas ou muito curtas (a que precede o verso final do poema tem 89 palavras; há, igualmente, casos de frases formadas apenas por duas palavras: “That’s better” ou “Exeunt omnes”, por exemplo). Destaca-se também por ter sido o último poema escrito para compor seu *Harmonium*, e isso, parecidos, dotou-o com características importantes que serão abordadas mais adiante. Em suma, trata-se da viagem exploratória empreendida pelo personagem central – Crispin – desde Bordeaux, passando por Yucatán e chegando às Carolinas, nos Estados Unidos. Sua empreitada é tanto física quanto poética, e Crispin sai da Europa exatamente para encontrar uma verve mais verdadeira, mais potente, mas o desenlace de sua exploração não é unânime entre a crítica, havendo quem a veja como sucesso, como definitivo fracasso, como falência poética do próprio Stevens ou como uma ambiguidade que levaria a uma abertura interpretativa dúbia.

O poema é um desafio linguístico, definido por Eleanor Cook (2007, p. 46) como sendo de “acquired taste” [“gosto adquirido”, dando a entender que as primeiras impressões ao poema seriam negativas]; Ronald Sukenick (1967, p. 49) destaca a grande presença de “vocabulário incomum, mesmo para Stevens”, fazendo com que o texto abunde em excentricidade e em aparente falta de congruência, e com que sua superfície se apresente como algo “grotesco”; Frank Kermode (1960, p. 45) trata esse poema “longo e difícil” como uma “performance fantástica em todos os sentidos: é uma narrativa obscura e alegórica, ríspida e onírica; sua escrita é a de um pesadelo prolongado de dicção inesperada, de modo que às vezes é possível pensar nele menos como um poema e mais como um notável feito de fisicalidade”; Elizabeth Bishop (MONTEIRO, 2013), em cursos, chegou a afirmar que não indicaria este poema aos alunos e alunas uma vez que “não conseguiria lê-lo de novo” (a poeta, sim, pediu aos estudantes que decorassem “The Emperor of Ice-Cream”).

Para um resumo ou uma leitura básica das jornadas de Crispin, seguiremos a síntese/leitura proposta por Ronald Sukenick (1967, p. 47-60). Para ele, o poema é composto por uma série de argumentações expressas ao longo da narrativa, que evoluem a partir de um discurso lógico que vai de proposição a proposição modificada, a outra

proposição novamente modificada, e assim por diante. Para ele, o poema propõe uma doutrina a partir de uma forma narrativa e inteiramente cômica (“not doctrinal / In form though in design”).

O poema se inicia com uma proposição de que “Man is the intelligence of his soil”, ou seja, a realidade estaria sujeita à interpretação humana, o indivíduo que discerniria e formularia suas leis, faria delas algo inteligível e, desta forma, determinaria sua natureza. Assim, Crispin seria o “sovereign ghost” exatamente porque sua inteligência reinaria sobre “seu solo”; ele é um Sócrates e um músico, alguém que questiona e cria sua natureza e a Natureza, o “principium and lex”; ainda assim, ele já é inicialmente menosprezado e apequenado pela voz do poema: se ele é um Sócrates, é o “Socrates of snails”; se um músico, “musician of pears” ou mesmo “lutanist of fleas”.

O olho de Crispin (“an eye most apt”) estaria acostumado a objetos caseiros e de feitura humana (“salad-beds”, “honest quilts”) e é incapaz de compreender o “inscrutable world” e a viagem de navio cruzando o Atlântico com suas tempestades; assim, sua identidade como alguém que questiona a natureza da realidade e que anuncia seus significados é corroída, destruída, e a música da realidade, os ruídos e barulhos da tormenta, formam uma “Polyphony beyond his baton’s thrust”, são sons que vão além de sua inteligência. Aqui, Tritão – uma personificação antiquada e exaurida do mar – é um personagem sem identidade tangível da mesma maneira como o mar não apresenta significado ao viajante. Crispin é confrontado com a “veritable ding an sich”, uma realidade que ele é incapaz de generalizar, impenetrável a partir do pensamento abstratizante e na qual ele não consegue impor significados nem projetar sua própria identidade. Assim, o poema, a essa altura, defenderia que a imaginação do poeta não deve partir de preconceções, abstrações, mas deve ser direcionada à realidade.

E em Yucatán, na seção II do poema, Crispin tenta se voltar ao real, tenta se livrar de preconceções, mas acaba por se centrar apenas no exótico: moveu-se de parques e hortas para o selvagem, para a floresta, e Yucatán resta apenas como um outro tema, uma natureza “bárbara” não domesticada pela mente “civilizada”. Assim, a visão do poeta-viajante não teria realmente mudado, apenas se confrontado com uma natureza exótica e desconhecida, e o romantismo que ele carregava simplesmente tomou outra posição por causa do objeto – não do sujeito – da poesia. Quando uma forte tempestade atinge Yucatán, Crispin se refugia numa igreja, e é novamente derrotado – como na parte I – e levado a mudar. Lá ele percebe a magnitude de uma energia maior, o “quintessential fact”

da realidade no seu novo ponto de vista. E seria esse fato que ele agora gostaria de expressar em linguagem:

In which the thunder, lapsing in its clap,
Let down gigantic quavers of its voice,
For Crispin to vociferate again.

Para Sukenick, na terceira parte do poema – “Approaching Carolina” –, Crispin viria a rejeitar aquilo que o luar representa, que, neste caso, seria um tipo de olhar sobre a realidade afeito a um olhar imaginativo, mas pouco produtivo, quase estéril; atraente mas pouco preciso e, se não configura de fato uma fuga da realidade, seria “A minor meeting, facile, delicate”, seria uma visão pouco legítima uma vez que, ao invés de se direcionar diretamente ao real, a visão do luar seriam evasões sobre o real²²⁸. Francis Murphy (1962) tem leitura parecida e, baseado em cartas trocadas entre Stevens e Hi Simmons acerca deste poema (*Letters*, p. 350-1), aponta que Crispin teria passado de um subjetivismo romântico na parte I a um “realismo quase sem conteúdo positivo, que consiste apenas em reconhecer as duras realidades da vida” (e esse realismo exótico seria o tema das partes II e III). Em “Concerning the Thunderstorms of Yucatan”, Crispin não apenas teria evitado o problema de como escrever poesia a partir dos encontros do cotidiano, de coisas comuns, do encontro direto com o real, mas ativamente teria se convencido – erroneamente – de que estava enfrentando o fator colossal presente no real, enquanto, na verdade, estaria apenas tratando do que lhe era exótico e superficial. Ao final do canto II, ele, aí sim, entraria em contato com algo realmente sublime da natureza, a potente tempestade que chegou como uma “gasconade of drums”, mas então o “anotador” teria simplesmente se refugiado em uma igreja²²⁹. Já, ainda para Murphy, a seção III é aquela na qual Crispin deve descartar mais um aspecto de seu romantismo antes que ele venha a parar e descansar em sua “Nice Shady Home”. Apesar de sua impressão pessoal de que teria se livrado da sua “final distorção do romance”, Crispin aqui ainda continuaria como um poeta do luar subjetivo, um homem contemplativo que passa as noites num estupor pensativo e melancólico, algo que sua vivência durante o dia poderia vir a negar e contrapor. Assim, do mesmo modo como na parte I – no papel de

²²⁸ Afinal, a lua não emana luz direta, mas reflete uma luz mediada, alheia.

²²⁹ Nada mais apropriado para mostrar essa derrota de Crispin, uma vez que a igreja representa bastante diretamente o lugar em que narrativas e ideias preconcebidas são impostas à realidade, um platonismo para as massas.

alguém que projeta sua visão e concepções sobre o real – e como o primitivista da parte II – o poeta do “lendário lunar” só atuaria a partir de distorções da realidade, ele empregaria um aspecto específico da natureza para chegar a seus próprios fins e, ao projetar sua sensibilidade lunar sobre o mundo à sua volta, Crispin nega a si mesmo a composição de poemas de primeira ordem (que seria o objetivo de suas viagens).

Aqui, segundo os dois autores, Crispin começa a oscilar entre seu estado lunar atual e seu estado exótico-solar de Yucatán, ou seja, ele flutua entre extremos, “fluctuating between sun and moon”, uma poesia do primitivismo, preocupada com um mundo exuberante, e um mundo onírico do luar do Ártico; move-se entre subjetividade e objetividade (exótica), entre uma vida de ação e uma vida de contemplação, irreconciliáveis (diferentemente da “nitidez do cenário / solunar” de Drummond). Eis então que Crispin chega à Carolina, e é recebido nem como um salvador (“without palms”) nem como um rei (“without regalia”), e entra em contato não com a Carolina lendária de seus ideais, mas com a realidade prosaica (em oposição tanto à exuberância de Yucatán quanto ao pensamento lunar), apaziguando sua paixão pelo luar frio e seu desejo pelo exótico.

Eis que alcançamos a metade do poema (final da parte III de um total de seis seções; verso 279 dos 573). A primeira metade do poema, portanto, parece ser o processo de desromantização da visão poética de Crispin. Como breve nota ao exposto até então, é curioso notar como uma mesma seção pode levar a leituras que são não só díspares, mas estruturalmente opostas. Como foi observado, Ronald Sukenick vê o poema estruturado como um “diálogo platônico” (1967, p. 49); em posicionamento diametralmente oposto, e baseado em um comentário que o próprio Stevens expôs em carta a seu tradutor para o italiano, Renato Poggioli (*Letters*, p. 777-8), de que seu poema seria “antimitológico”, Edward Guereschi (1964) defende que o “Comedian” seria um grande exemplo da visão resistente que Stevens tem ao mitológico e que essas três primeiras partes – e, na verdade, o poema como um todo – são na verdade uma reescritura satírica e essencialmente antiplatônica da figura de Adão, ou mais especificamente, uma ridicularização do símbolo arquetípico do “Adão Americano”²³⁰, e o poema percorreria um caminho que demonstraria: 1. a negação do destino heroico do “homem” (partes I e II); 2. A dificuldade [moderna] de se construir uma apoteose ao Éden (partes II, III e IV) e; 3. O fracasso da imaginação mitopoética (partes V e VI). A partir disso, essa “sátira ambiciosa”, assim

²³⁰ É curioso, cremos, criticar, de um lado, o platonismo e, de outro, basear sua crítica em concepções essencialmente a-históricas, como arquétipos, como o faz Guereschi.

formulada, estaria embasada em uma “negação enfática” do folclore ingênuo e do otimismo transcendental que formulam o mito do “Adão Americano”. Nas visões basais de Emerson e Whitman, esse Adão representaria um indivíduo emancipado da história, satisfeito por ser despojado de ancestralidade, intocado e ilibado pelas heranças de família e raça, um indivíduo solitário, independente e autônomo, pronto para confrontar o dever a partir de seus próprios recursos únicos e inerentes (GUERESCHI, 1964, p. 466). Ora, realmente, essa descrição parece ser oposta à de Crispin no poema, que carregava consigo o modo europeu e afetado de pensar e de olhar para as coisas e que, ao primeiro sinal da chegada das intensas trovoadas de Yucatán, refugiou-se (com os outros – “with the rest”) em uma catedral. Não surpreende que, além do já exposto e considerando-se o que se passa durante a segunda parte do poema – a saber, Crispin planeja uma colônia de poetas que nunca se concretiza (IV), constrói uma casa para si e para sua esposa (V) e cria quatro filhas²³¹, aparentemente abrindo mão de escrever poesia e contentando-se com o cotidiano comum e desimportante (VI) –, Harold Bloom (1977) demonstre total descontentamento com o “Comedian”. Não é segredo que as leituras do crítico sobre a obra de Stevens se esforçam por impingir ao poeta de Hartford suas próprias visões, ideais, vontades, anseios e preconceções.

Deste modo, Bloom vê neste poema, que considera como sendo autobiográfico, nada além de uma declaração vergonhosa e um tanto desistente por parte de Stevens, que estaria reconhecendo que ele próprio seria incapaz de ser o imponente poeta nietzscheano que os Estados Unidos tanto necessitariam. O “Comedian” seria a tradução de uma exaustão poética, e o desenlace do poema seria a confirmação de tal incapacidade. Que a busca do herói cômico de Stevens por um novo continente no qual sua imaginação pudesse morar e se desenvolver terminasse numa “nice shady cabin” enquanto circundado por quatro filhas confirmaria, para Bloom, a incapacidade de Crispin (ou seja, de Stevens) de se “expandir em força e liberdade (...) suficientes (...) para representar a identidade transcendental que não estava presente em suas origens europeias e que estariam esperando por ele nos Estados Unidos” (1977, p. 78).

Na visão de Bloom, o objetivo de Stevens quando escreveu “The Comedian as the Letter C” era que ele se apresentasse como um “poem of his climate” (como aponta já o

²³¹ Mesmo as quatro filhas são objeto de disputa entre a crítica: Frank Kermode (1960, p. 48), por exemplo, defende que sejam “indubitavelmente as estações”; Eugene Nassar (1965, p. 168) vê as filhas como poemas, talvez quatro tipos diferentes de poesia, dos mais ambiciosos aos da mais trivial descrição (defende também que o chalé seja a mente do poeta e que a esposa seja sua Vontade, cuidando de sua imaginação).

título da obra do crítico), como um verdadeiro seguidor da veia romântica estadunidense. O poeta teria, então, se frustrado em sua determinação de “drive away the shadow of his fellows from the skies” [traduzido aqui como “afastar / A sombra dos seus pares de seus céus”] e Stevens teria ficado exaurido por sofrer da “angústia” advinda da batalha com seus antecessores (poetas de grande porte). Para conseguir confrontar a “realidade elevada” do clima estadunidense, seria necessário que Stevens fosse dotado de uma “capacidade visionária de responsividade” (1977, p. 85-6). Esse tipo de “capacidade” teria sido exercida por Stevens em “Tea at the Palaz of Hoon”, por exemplo, ou em poemas posteriores.

Por fim, tratando das seções finais do poema, Bloom destaca que Crispin estaria seguindo a linhagem de Emerson e Whitman quando planeja erigir “Loquacious columns by the ructive sea”, mas, com o mar se mostrando “ructive” demais (talvez ruidoso demais²³²), ele teria se contentado com um chalé. Entregando-se ao destino, Crispin teria seguido um padrão emersoniano posterior e, no restante da parte V, Stevens “passa pelo suplício” [“has the torment”, diz Bloom] de nos mostrar a vida sexual conjugal de seu herói como uma sublimação para a poesia, em uma passagem bastante “rançosa”, mas sem méritos poéticos. O prescritivismo do crítico chega a irromper pelas páginas quando defende que

seria aceitável ver, na Parte VI, ‘And Daughters with Curls’, uma recuperação poética, mas tudo que podemos dizer é que é melhor que a Parte V. É possível até indagar *se Stevens estaria deliberadamente tentando escrever mal*, apesar de que o azedume do fracasso humano e poético é tão evidente que qualquer crítico deve hesitar antes de atribuir intencionalidade a algumas máculas poéticas tão manifestas (grifos nossos).

Essas “máculas”, continua Bloom, seriam, de modo mais palpável, as filhas “grotescas” de Crispin, que o autor lê mais como sendo representativas dos “ciclos sazonais” de Stevens, provavelmente um resquício irônico às “‘Human Seasons’ de Keats” (1977, p. 81-2). Apesar desse intenso desgosto de Bloom pelo poema, e do crítico lê-lo como um fracasso em sua manifestação de fazer de Stevens-Crispin um poeta essencialmente nietzscheano (e emersoniano e whitmaniano), é curioso observar como duas passagens

²³² “Ructive” seria, talvez, um neologismo, uma vez que não consta no *Oxford English Dictionary* ou em dicionários online. Dada a possibilidade de significar algo como “ruidoso”, como na visão de Bloom, ou ainda mais provavelmente que seja um neologismo relacionado a *eructatio*, ou seja, “ato de arrotar” em latim, o poema em português visou manter tanto o aspecto inventivo quanto sonoro e (possivelmente) etimológico e traduziu como “ructo”, aproximando a palavra do verbo “eructar”. Há, no entanto, a palavra “ruction”, que em inglês significa algo como “tumulto”, “alvoroço”, ou mesmo “briga”, conforme apontado pelo professor Paulo Henriques Britto.

do Zaratustra, se não iluminam ou influenciam o “Comedian”, parecem antever ou ao menos concorrer com o destino de Crispin. A primeira, que coadunaria com a visão daqueles (como Harold Bloom e Helen Vendler) que ficaram horrorizados com o desenlace da história, diz que “Este saiu como um herói em busca de verdades, e enfim capturou uma pequena mentira enfeitada. Chama a isso seu casamento”²³³ (NIETZSCHE, 2011, p. 68). Na segunda, bastante afeita ao poema em si e na qual adicionamos grifos nossos, lê-se (NIETZSCHE, 2011 p. 122-3):

Cansei-me dos poetas, dos antigos e dos novos: são todos superficiais para mim, e mares pouco profundos. Eles não pensaram bastante a fundo: por isso seu sentimento não desceu até os motivos no fundo. Um tanto de *volúpia* e um tanto de *tédio*: esta foi até agora sua melhor reflexão.²³⁴

Como já apontado, o final da seção III pode ser entendida como a marcação do poema em duas metades num número igual de Cantos e com número semelhante de versos. Outra indicação dessa separação em duas partes seria a semelhança estrutural e oposição semântica entre os dois versos que iniciam cada metade. O poema se inicia com a concisa proposição “Man is the intelligence of his soil”, precedida pela mesma palavra, em latim, que abre a quarta seção: “Nota”. Após, portanto, as andanças, percalços e mudanças de visão descritos na primeira metade do poema, esta segunda nos recebe com a hipótese inversa, a saber, “The soil is man’s intelligence”. Temos então duas frases que guiam, cada uma, o desenrolar dos eventos das metades que abrem e foram traduzidas condizentemente: “o homem é a inteligência de seu solo” e “o solo é a inteligência do homem”.

É importante observar que, no verso que se segue ao primeiro da quarta parte, aparentemente de modo diferente ao restante do poema, as vozes de Crispin e do poeta-narrador quase que convergem: ambos se mostram contentes com a nova resolução: “Melhor. Faz valer a pena cruzar-se oceanos.” Aproveitamos este verso para explicitar um dos fios condutores do processo tradutório desse poema, baseado não apenas nos jogos sonoros – da mesma forma que os outros poemas traduzidos na presente Tese foram amplamente guiados pela sonoridade, característica ubíqua e patente da poesia de Stevens –, mas na atenção aos sons que o próprio poeta mencionou, em cartas, acerca do

²³³ “Dieser gieng wie ein Held auf Wahrheiten aus und endlich erbeutete er sich eine kleine geputzte Lüge. Seine Ehe nennt er's.” Não estamos levando em consideração, nesta instância particular, a extrema e patente misoginia do autor alemão.

²³⁴ “Ich wurde der Dichter müde, der alten und der neuen: Oberflächliche sind sie mir Alle und seichte Meere. Sie dachten nicht genug in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht bis zu den Gründen. Etwas Wollust und etwas Langeweile: das ist noch ihr bestes Nachdenken gewesen.”

“Comedian”. Nas três ocasiões em que tratou do poema, além de mencionar (concordando com uma leitura que lhe foi compartilhada) que a letra C seria uma cifra para Crispin, o poeta fez questão de frisar a importância dos sons da letra C: “Posso dizê-lo, talvez, ao alterar seu título para: *‘The Comedian as the Sounds of the Letter C’*” (*Letters*, p. 351-2); depois exemplificou que esses sons não viriam apenas da letra C, mas de outras letras que compõem sons que a letra C também é passível de formar, “por exemplo, K e S” (*Letters*, p. 294), “X, TS e Z” (*Letters*, p. 351-2) e “incluindo outras letras, como K, X etc.” (*Letters*, p. 777). Assim, o verso mencionado acima, “That’s worth crossing seas to find”, pode ser lido de mais de uma maneira. Primeiro, literalmente, no sentido de atravessando oceanos; em segundo lugar, “crossing C’s” – dado que “sea” é uma palavra homófona à letra C em inglês – essa passagem pode ser lida no sentido de “crossing out the letter C”, riscar ou cancelar a letra C. Dado que Stevens admitiu que essa letra é uma cifra para Crispin, essa oração traria a ideia de que não só o Crispin anterior, romântico, foi negado (“crossed out”), como sua própria verve poética será anulada em favor da vivência do cotidiano e da família. Ainda que a tradução não tenha conseguido recriar essa leitura plural – o verso resultou “Melhor. Faz valer a pena cruzar-se oceanos” –, ela demonstra uma opção tradutória central não só a este ponto, mas ao poema como um todo: a tradução de “sea” por “oceano”. Imediatamente, havendo em inglês a palavra “ocean” para “oceano”, “sea”, teoricamente, seria uma palavra mais comumente afeita a “mar”²³⁵; no entanto, se partirmos do princípio, conforme apontado, que “sea” foi empregada exatamente por ser homófona de C, “mar” se torna uma opção quase nula para a tradução. Por sorte, “oCEano” traz dentro de si a letra e o som almejados. Não se trata de uma homofonia direta, mas mantém-se alguma relação.

Outro ponto presente neste verso que percorre a tradução é o uso, às vezes até forçado²³⁶, do pronome “se” como partícula apassivadora, índice de indeterminação do sujeito, pronome reflexivo, parte integrante do verbo ou como partícula expletiva. Isso se deu por dois motivos. O primeiro seria para trazer essa partícula homófona da letra C para o centro do texto; o segundo seria para conformar a tradução a outro ponto exposto por Stevens em carta a Hi Simmons (*Letters*, p. 352), que seria de que o “efeito natural da variedade de sons da letra C é um efeito cômico”. Assim, visando a manutenção dos sons

²³⁵ Ainda que tanto em inglês quanto em português não seja incomum denominar um oceano de “mar” ou tratar um “ocean” de “the sea”.

²³⁶ Se a linguagem do poema em inglês foi chamada de “grotesca” e de um “pesadelo”, uma ou outra passagem retorcida, premida ou forçada não nos pareceria o maior dos males.

de C em momentos que nos pareceram significativos e significantes, um verso como “And be content and still be realist” foi traduzido como “Contentar-se e continuar-se realista” visando manter som e comicidade. Ainda falando em termos gerais sobre a tradução, o esquema métrico da tradução foi o mesmo empregado nos dois outros poemas longos aqui traduzidos, ou seja, uma métrica até certo ponto variável, mas que sempre se ativesse ao intervalo entre 10 e 12 sílabas poéticas (o poema em inglês se baseia no pentâmetro jâmbico, com algumas variações; uma delas fez com que um verso somasse 13 sílabas poéticas: “So much for that. The affectionate emigrant found”), mas com a maioria dos versos compondo decassílabos.

Retornemos, após esse desvio, ao desenvolvimento do poema conforme lido por Ronald Sukenick (1967), partindo já da segunda metade do poema, que se inicia na seção IV, “The Idea of a Colony”. A proposição inicial do poema é, então, reformulada e a “prosa essencial” – os particulares corriqueiros de um mundo que antes era falseado pelo sentimentalismo – agora se torna o fator determinante na visão de Crispin sobre a realidade; quanto mais incômodo à expressão estética (o “trivial pútrido”), melhor funcionaria como teste à sua visão e à sua estética. Ao invés do “homem” determinar a natureza da realidade, como na seção I, as particularidades do mundo à sua volta agora determinam a natureza do “homem” – “Os nativos da chuva são homens de chuva” – e o “homem” se torna a voz e expressão do seu ambiente. Crispin então tem a intenção de construir uma colônia que se baseie nesse tipo de perspectiva, uma enorme ilha-continente que vai desde a América do Norte aos pampas brasileiros, com cada habitante de uma localidade compondo poemas que sejam expressões precisas de seu ambiente. Crispin pretende afixar suas revelações em leis, em rituais, em socializações.

Com o passar do tempo (versos 76-88 da parte IV), Crispin começa a considerar que a formalização e institucionalização de sua percepção da realidade promoveria a mesma falsificação que o levara a sair em viagem em primeiro lugar. Ele, então, se abstém de rituais em benefício do acaso, crendo que, para o “homem” secular, não há uma revelação final que possa fixar a ordem da realidade e predeterminar sua resposta a ela a partir de leis e rituais. Pode haver revelações, diversas até, mas sua estrutura pode apenas ser a estrutura da experiência, não a de uma ideia ordenadora. A revelação é de que a revelação anterior é insuficiente. A realidade deveria, portanto, ser sempre reassimilada, e deve-se estar sempre consciente de que a realidade existe para além da percepção. A implicação é de que todas as ideias acerca da realidade são ilusórias e interferem com a apreensão direta e intuitiva do real. Os sonhos que impomos sobre a realidade são

monótonos porque eles dependem de nossos desejos (“dreamers buried in our sleep”) e não compõem um imaginário que poderia ser concretizado no real. Para Sukenick, então, Crispin agora tende a direcionar sua atenção às particularidades da realidade ao mesmo tempo em que visa excluir toda e qualquer teoria acerca delas: “All Dreams are vexing. Let them be expunged. / But let the rabbit run, the cock declaim”. Cada nova ideia de renovação de postura poética para se relacionar mais diretamente com a experiência pessoal é testada e acaba por se revelar falsa. Mas Crispin não quer produzir enganos a partir de um arremedo de trabalho confuso (“pasticcio” é italiano significa algo em desordem ou situação de confusão), extravagante porém insignificante. Ele continua a retornar ao texto de sua experiência para obter dela sempre um relato preciso (“veracious page on page, exact”). Mas ele virá a descobrir que a experiência é um texto que não é passível de reprodução, ele pode apenas ser polido, lustrado, mas a experiência que o engendrou nunca pode ser recapturada, apenas reinterpretada.

As perguntas retóricas da seção V vêm para racionalizar o “haphazard denouement” – “desfecho do acaso” – de sua jornada. Ela pertence ao acaso porque o solo – agora um suserano –, que Crispin cria dominar, depois interpretar e sobre cuja realidade corriqueira ele agora deseja direcionar seus pensamentos, o solo desvia seus pensamentos e exaure sua vontade de ser interpretado. O púrpura de suas especulações imaginativas são satisfeitas pelas necessidades do seu cotidiano imediato. Como um realista, Crispin se contenta com texto da experiência em detrimento do lustro:

The words of things entangle and confuse.
The plum survives its poems. It may hang
In the sunshine placidly, colored by ground
Obliquities of those who pass beneath,
Harlequined and mazily dewed and mauved
In bloom. Yet it survives in its own form,
Beyond these changes, good, fat, guzzly fruit.

As palavras das coisas confundem e enredam.
A pera perdura ao poema. Pode
Pender suave ao sol, colorada pelas
Obliquidades dos que passam ao chão,
Arlequinada e orvalhada torça e malva
Em flor. Mas perdura em sua própria forma,
Além das mudanças, fruta succulosa.

Aqui, uma breve pausa para tratar da tradução. É possível observar alguns momentos dignos de nota na seção apresentada acima. Um deles está no quinto verso, um exemplo de como a tradução resultou, por vezes, com uma formulação frasal mais retorcida que a do poema em inglês (“orvalhada torça”). Como mencionado nalguma outra passagem desta pesquisa, um dos objetivos de todas as traduções apresentadas aqui é o de não facilitar a leitura quando, em inglês, o poema é considerado ou percebido como difícil ou até obscuro. Conquanto essa passagem soe díspar, não nos parece muito afastada da dificuldade que o poema em inglês oferece. Afinal, como apontou Eleanor

Cook (1988, p. 83), “os jogos de palavras de Stevens podem ser tão lógicos e codificados quanto os de Joyce (...), mas quando ele joga fora a chave – não só embaralha o código, mas também joga fora o decodificador – o efeito é altamente desconcertante. Algo em Stevens, aqui, parece disposto a não ser capturado.” A epígrafe de Eleanor Cook a esta Nota também demonstra a dificuldade da “linguagem extravagante” empregada neste poema.²³⁷

Outra palavra que chama a atenção é a que encerra o excerto: “suculosa”, que traduz “good, fat, *guzzly*”. De maneira semelhante a “ructive”, discutida acima, “guzzly” é uma palavra não dicionarizada e, portanto, um possível neologismo. A tradução tentou manter algum paralelismo entre as palavras. “Guzzly” nos parece advinda do verbo “to guzzle”, que significa comer ou beber avidamente. A ideia de “suculosa” adveio da ideia de “fat [fruit]”, ou uma fruta suculenta, e ao mesmo tempo saborosa, proveitosa, gostosa. A ideia final é que se tenha prazer ao comê-la, ou seja, que alguém a coma com avidez. Há outros momentos em que Stevens parece inventar palavras cujo contexto nos permitiria entendê-las. “Embosomer”, já na parte final do poema, soou-nos como alguém que traz o outro para perto de seu “bosom”, de seu “peito”, como em um abraço, um enlace: “enlaceira” foi a palavra escolhida nesse caso, alguém que costuma abraçar ou que tem os outros perto de si. A outra, presente já na primeira estrofe do poema, é a palavra-valise “nincompated”. De início não é difícil encontrar a raiz da primeira parte de onde ela surgiu: “nincompoop”, que significa uma pessoa tola, simplória, um palerma. A segunda parte, “-pated” é da mesma formação de palavras como “addle-pated” (COOK, 2007, p. 48), em que “-pated” significa “relacionado à cabeça”; e realmente, uma das acepções de “pate” é precisamente “cabeça”. Assim, partindo dessa junção de palavras, e visando uma aproximação fonética com a palavra “paté”, que aparece no primeiro verso da segunda estrofe, a tradução trouxe “tetecapto”. Aqui temos a base da palavra “mentecapto” (etimologicamente, *mens* “uso da razão” e *captus* “privado de”) com “mente” sendo substituída por “tête”, aproveitando-nos do intenso uso de francês pelo poeta de estadunidense, e com alguma aproximação sonora entre “TETECAPto” e “PATÊs”, logo abaixo. Por fim, há uma ocasião de emprego de uma palavra-valise em

²³⁷ Cook (1988, p. 84) também propõe que há paralelos entre este poema e o famosamente difícil *Sordello*, de Browning. Ambos são formados por seis partes, ambos apresentam uma linguagem desafiadora, ambos tratam de jornadas empreendidas por poetas, que encontram e desdenham de outros poetas, que encontram e são modificados por personagens femininas, que acabam por produzir pouco, apesar da vontade e do esforço empreendido. Por fim, Crispin, sendo apenas uma letra C, não consegue se tornar o “Maker-See” de Browning, a definição de “poeta” para o inglês, aquele ou aquela que “transmite o dom da visão aos outros.”

português sem que exista, no mesmo ponto do poema em inglês, uma invenção semelhante. Trata-se do final do verso “Of seeds grown fat, too juicily opulent”, ao qual a tradução juntou as duas últimas palavras em uma só: “sukulopulentos”, aproveitando-nos exatamente do uso de palavras-valise pelo poeta. O último elemento digno de nota deste excerto seria a palavra “plum”, que foi traduzida por “pera” (e não “ameixa”), mas essa discussão será apresentada mais adiante. Retornemos, por ora, à exposição de Ronald Sukenick e sua leitura da quinta parte do poema.

A partir dos versos afixados acima, Sukenick (1967, p. 56-7) defende que o que se está dizendo é que as palavras seriam apenas uma aproximação de um objeto visto de diferentes pontos de vista, como uma ameixa, ainda na árvore, é vista obliquamente pelos mais diferenciados pontos de vista a partir do chão; eles não são capazes de capturar a totalidade da realidade sensível do objeto que, como a ameixa, sobrevive em sua própria forma a suas metamorfoses poéticas. Desta forma, apenas a experiência direta seria confiável e as palavras acerca da experiência somente “confundem e enredam”. Não é que os poemas sejam inúteis frente as ameixas, mas que as ameixas têm sua própria integridade existencial além da linguagem usada para tratar delas. Crispin, então, teria abnegado de vocabulário bombástico sobre o abandono de suas pretensões grandiosas de fundar uma colônia (as “loquacious columns”) que viriam a institucionalizar sua estética e suas descobertas epistemológicas. A redução do impulso colonizador de Crispin teria se dado por causa da exaustão de sua vontade pelas forças do cotidiano: “the quotidian saps philosophers / And men like Crispin like them in intent”.

Crispin não é um filósofo, e conclui que se as ideias acerca da experiência podem ser confusas, o que lhe resta seria render-se à experiência em si e tirar satisfação da vivência do dia a dia. Para Sukenick (1967, p. 57), Crispin não renuncia à poesia completamente em nome da experiência (algo que o autor aponta que seria a leitura de Yvor Winters), mas ele teria renunciado suas especulações ambiciosas e seus estratagemas estéticos grandiosos em favor das trivialidades do cotidiano. Assim, ele poderia esquecer o “shall” e “ought to be” em favor do “what is”, e se Crispin fosse escrever poesia, seria sobre esse “é”, e não sobre o que “será” ou que “seria”. Esse ponto de vista de que Crispin continua a escrever poesia não é unânime. Enquanto, por um lado, Francis Murphy (1962) parece iluminar as leituras de Sukenick, por outro, Bloom (1977), Vendler (1969), Guerreschi (1964), Rehder (SERIO, 2007), Longenbach (SERIO, 2007), Martha Strom (1987) e Cook (1988, 2007), para dar alguns exemplos, parecem interpretar as partes V e VI como um rareamento da produção poética de Crispin, ou uma falência

da vontade – e da prática poética – frente o cotidiano. Alguns, claro, veem isso como algo negativo (como Harold Bloom, Helen Vendler e Martha Strom), outros como positivo (como Guerreschi e Rehder), ou outros ainda de maneira mais aberta, menos conclusiva e mais descritiva (Longenbach e Cook).

Se a realidade está sempre além do alcance da inteligência, continua Sukenick (1967, p. 58), as formulações que se baseiam na experiência daquilo que está sempre no passado jamais poderiam permanecer formulações adequadas, devem sempre ser reformuladas. A experiência individual da realidade seria sempre limitada (“What is one man among so many men?”), e seria sempre mutável (“Can one man be one thing and be it long?”). O indivíduo não seria capaz, portanto, de “think one thing and think it long”.

Crispin, então, não mais escolheria do “confeito cômico / Do era, o é, o será e o seria”, mas se entregaria à realidade; além disso, como personagem do “comum”, não extraordinário, se satisfaria com o “normal”, com o doméstico, com o pessoal, com o usual. Isso, segundo Guerreschi (1964, p. 475), apontaria para a transmutação de Crispin de realista para fatalista, com sua ideologia de “Aos realistas, o que é é o que deve ser”, e o falso-herói teria pouco a fazer além de esperar pelo desenlace de seu destino numa vida convencional burguesa e se torna confortavelmente consciente das atrações limitadas, ainda que satisfatórias, de seu ambiente. Eis que surge no poema, sem alarde ou preocupação, “duenna”, a “prismy blonde”, uma mulher que com certeza tem um impacto considerável na vida de Crispin e, ainda assim, parece suficiente a Stevens descrevê-la com palavras genéricas, como se ela fosse apenas um show de luzes (“prismy”), um adorno ou meramente um ingrediente na lista de coisas que Crispin consome em seu dia a dia: “mas com figo à vista, / Creme para o figo e prata para o creme, / Loira para verter a prata e provar / Jorros tupros.” Temos aqui outra palavra incomum em Stevens, à época talvez um neologismo: “rapey”, traduzida pela inexistente “tupros”. Hoje em dia, usa-se essa palavra, muito recente e informalmente, para caracterizar homens que apresentem ou são caracterizados por atitudes de agressividade sexual: uma modificação à palavra “rape”, estupro. Trata-se da adição de um sufixo (“-y”) a verbos para indicar o significado de “inclinado a”. O site *Representative Poetry Online*, da Universidade de Toronto²³⁸, que apresenta algumas soluções ou sugestões ao difícil vocabulário de Stevens neste poema, indica a possibilidade de “rapey” ser lida como “like a rope”, ou seja, “similar a uma corda”. Mark Halliday (1991, p. 45-46) não identifica de

²³⁸ <<https://rpo.library.utoronto.ca/content/comedian-letter-c#poemline-384>>, último acesso em 08/05/2023.

pronto o significado, mas claramente o posiciona no campo sexual quando, citando estes mesmo versos, adiciona que “se não estivesse escondida em um dos poemas mais densos de Stevens, essa passagem poderia ser reconhecida como sua celebração mais franca e aberta do prazer sexual”. Nossa leitura, não concretizada na tradução, é a de que Stevens teria desmantelado uma possível palavra “grapey” (semelhante ou com qualidades de uma uva) em “rapey”, com o “g” sendo transferido à palavra seguinte, “gouts”, de modo, sim, a tornar mais aberta a sexualização (violenta ou de consumo do corpo feminino) da passagem e da relação de Stevens (e de Crispin) com sua “prismy blonde”. A tradução não trouxe o elemento potencial da fruta – uva –, aproveitou-se que a passagem apresenta fortes consoantes e propôs que se juntasse os sons das duas palavras, “jorroS TUPROS”, lendo-se “stupros”, aos moldes de “Que *'scura* a *'spuma* deixa” (grifos nossos) de Ricardo Reis²³⁹. Para as “gouts”, que podem ser “gotas” ou “jorros”, optou-se por esta segunda opção, trazendo mais a imagem sexual, mas também aproximando-se do que ocorre quando se morde uma fruta suculenta.

Continuando a linha da leitura proposta por Ronald Sukenick (1967, p. 58-9), o crítico aponta que a “loira” ajudará Crispin a rebentar o “tom final, vasto e dominador” da realidade em diversos significados da felicidade doméstica e conjugal – e esse um “tom” se torna uma variedade de sons e cores presentes na descrição das filhas de Crispin. Ao fim da seção V, a voz aponta que o cotidiano “saps” assim como a vida, mas ele garante algum retorno (“the quotidian / Like this, saps like the sun, true fortuner. / For all it takes it gives a humped return / Exchequering from piebald fiscs unkeyed”). Essa ideia positiva para “humped return” (quando dissemos que “garante algum retorno”) é quase unânime na crítica, mas devemos apontar aqui que não se trata de uma leitura imediata: “humped return” é uma composição incomum e depende de interpretação. A tradução trouxe certa dubiedade também com “troco recurvo”, ajudando a compor o intenso jogo de sons da letra C no verso seguinte, mas que pode ser lido como uma curva ascendente em um gráfico; “saps”, mencionada acima, que literalmente significa algo como “exaurir”, foi traduzido como “sega”, que significa “ceifar”, “cortar” e também se presta a compor os inúmeros jogos de palavra do poema, não só por conter o elemento sonoro “se”, semelhante ao C do mote inicial, mas também pela relação sonora com “cegar”. Esses excertos nos levam ao verso que parece mais chamar atenção por sua composição sonora e que parece ter deixado Stevens mais orgulhoso em todo o poema, sendo o único

²³⁹ Presente no poema “O ritmo antigo que há em pés descalços” do “Horácio grego que escreve em português” de Fernando Pessoa.

verso que o poeta deliberadamente citou duas vezes quando tratando do poema em cartas (uma vez para seu tradutor italiano e outra para Hi Simmons, ambos em cartas já citadas aqui anteriormente): “Exchequering from piebald fiscs unkeyed.” Realmente, parece-nos um verso paradigmático dos limites da poética de Stevens em *Harmonium*, que propõe grande dificuldade de entendimento e excessiva sonoridade, resultando em algo bastante memorável que se torna quase apenas superfície sonora. Além disso, a conformação com a centralidade dos sons de C é evidente: *x, ch, qu, cs, k*. A tradução (que o próprio Stevens questionou: “Como seria possível traduzir um verso como ‘Exchequering from piebald fiscs unkeyed’ e preservar qualquer coisa exceto o sentido das palavras?”) resultou num verso que tentou se aproximar ao máximo do significado das palavras, mas mirando, de maneira inegociável, na recriação dos sons de C. “Exchequer”, como substantivo, é o tesouro público, erário ou fisco; “piebald” pode ser tanto “malhado” (e aí fazendo uma imagem díspar quando aproximada do quadriculado de “[ex]checker”) quanto “composto por partes incongruentes”; “fiscs” é também relacionada a tesouro público e; “unkeyed” pode apresentar vários significados, como “sem chave” no sentido físico, sem entrada, sem tipo (no sentido de tipografia) ou, como foi lido na presente tradução, sem chave musical, sem tom, ou sem uma “clave”. Essa leitura se deu pela presença de diversas metáforas musicais ao longo do poema e, principalmente, pelo uso de “fortuner”, dois versos acima, palavra que qualifica o sol (“saps like the sun, true fortuner”). Conquanto se trate, imediatamente, de que o sol proporia “fortunes”, ou seja, a “sorte” das pessoas, também antecipa a ideia de “fortune” como “fortuna”, aproximando-se do sentido monetário (mas que igualmente indica a predição do futuro ou da sorte de um indivíduo em português). Adentrando no campo musical, “fortuner” pode ser lida como “foretuner”, algo como “aquele que melhor afina [instrumentos]”. Essa última leitura foi a proposta da tradução e o “true fortuner” tornou-se o “vero refinero”, que refina as coisas (tanto para melhor quanto para fazer das coisas mais afiladas) e também as “afina”, mantendo harmonia, sintonia em termos de afinação musical. Desta forma, e com esses temas em mente, o verso acima, que encerra a quinta e penúltima parte do poema, foi traduzido por “Peculiando mixórdios fiscos aclávicos”. “Peculiando” verbaliza “pecúlio”, palavra da área financeira que significa “reserva de dinheiro”; “mixórdios”, uma mistura de coisas variadas, traduz “piebald”; “fiscos” traduz diretamente “fiscs” e; “unkeyed” tomou a acepção musical e foi traduzido por “aclávicos”, ou seja, sem clave designando a identificação das notas escritas em uma partitura, puxando para sua origem etimológica, do latim, *clavis*. Foi uma maneira de manter a dificuldade do verso, manter algumas das

áreas semânticas tocadas pelos vocábulos em inglês e manter o forte usos de sons da letra C: quatro ocorrências de /k/, uma de /f/ (em “mixórdios”), mas reforçados pelos dois versos anteriores com duas ocorrências de /s/ em “sega” e “sol”, e outras quatro ocorrências de /k/, em “que”, “compra”, “troco” e “recurvo”. Sukenick (1967, p. 59) lê esse verso a partir de ideia de que, apesar do cotidiano atuar de modo a exaurir as pessoas, esse movimento valeria a pena (“exchequering”), pois devolveria mais (“humped return”) à metafórica reserva monetária do que poderia retirar. Eleanor Cook (2007, p. 50) defende que a “humped return” seja dúbia (“dubious financial return”) e menciona a possibilidade de que esses dois versos finais da parte V sejam um jogo com uma postura sexual, com possíveis ecos ao soneto 67 de Shakespeare, que emprega a palavra “exchequer”. Sukenick menciona a “furtiva” referência sexual junto a “rumpling bottomness”, versos antes, quando o poema abordava a vida sexual do casal.

O grandioso pronunciamento e descrição da “última dedução” de Crispin, ou seja, suas filhas – continua Sukenick (1967, p. 59-60) –, possui um tom cômico, em parte, porque a piada proposta pelo cotidiano se dá às custas de Crispin e de sua própria natureza. Crispin o viajante, o investigador, é interrompido por suas próprias criações, por sua fertilidade, em movimento paralelo ao cotidiano na seção imediatamente anterior. Após citar e visar explicar algum vocabulário presente nessa seção (cita “phylactery” como sendo algo que contém o texto da própria experiência do viajante da mesma maneira que o filactério é um amuleto de proteção no qual se insere algumas palavras do Torá; cita os “vexing palankeens” como os berços; “halidom” como “santuário”, o que demonstra a dificuldade vocabular do poema até para nativos da língua que leem poesia), aponta que esses versos de abertura propõem um bom humor de um hino feliz “borbulhando alegria em cantilena”, uma celebração da fertilidade de Crispin. Sua derrota seria uma realização rumo à completude. Crispin buscou descobrir um modo de contemplar a realidade sem falsificações e, com base nessa epistemologia, erigir uma estética na qual ele seria capaz de cantar com precisão a relação das pessoas com a realidade. Ele chegou à conclusão de que a realidade é impossível de ser apreendida exceto se vivida de maneira imediata, como experiência direta, e foi forçado a se render a ela: o cotidiano, a família, o retorno à natureza social, as filhas. Agora, a relação harmoniosa com a realidade, que ele tanto almejou retratar em poesia, é estabelecida além de e apesar da vontade de Crispin e é criada na sua vivência imediata com suas filhas, os quatro espelhos de Crispin, mas que revolvem sua imaginação ao invés de apenas refletir seu ser; as filhas substituem, na visão do crítico, os poemas. Elas obstaram as ambições

de Crispin, mas com maior complexidade, com maior uso da imaginação em sua função de estimular a experiência do que o próprio viajante teria esperado. Elas representariam, portanto, a consumação da experiência com a realidade, a harmonia com o que Crispin buscava, as respostas às suas perguntas. Ao final de sua ousada jornada, vemos Crispin – ainda segundo Sukenick (1967, p. 60) – aceitando, como fatalista que agora se tornou, que a vivência, a experiência (uma vez que é algo que está além da imaginação), está além do seu controle. Ele buscou ver o mundo além da imaginação e terminou por confrontar o mundo em termos das consequências da imaginação doméstica, as filhas. Mesmo se essa anedota for falsa, se seus percursos e racionalizações forem infrutíferos, se Crispin provar que tudo isso não seja nada, que importaria se a relação chega, eventualmente (e de modo benigno) a um fim?

Para Helen Vendler (1969), esse final é bastante negativo, não para o personagem em si, mas para o poema como um todo e para o próprio Stevens. Lendo o poema como eminentemente autobiográfico, assim como Harold Bloom, conforme já exposto, a trajetória cujo desenlace é o do abandono da poesia e do aceite da vida matrimonial e parental seria uma derrota. A vontade de Crispin de “afastar / A sombra dos seus pares de seus céus, / E, livre da inteligência caduca, / Fazer triunfar uma nova inteligência” é absolutamente infrutífera, o que viria a pressagiar o quase total silêncio poético de Stevens até o ano de 1933. Para ela, Crispin torna-se “amargo” quando sua tentativa de alterar a realidade se mostra um fracasso e só lhe resta encarar esses “caroços insolúveis” que seriam suas filhas.

Para Eleanor Cook (2007, p. 50-51), a sexta parte do poema trata do movimento de fatalismo a “indiferencialismo”. Para ela, Crispin se torna o progenitor de filhas (e não poemas), e aponta que elas nunca foram lidas satisfatoriamente pela crítica, apesar de suas características bastante distintas. A autora defende que, quando lemos essa seção em sua literalidade, o enredo trata do esvaziamento da energia artística de Crispin e da conquista de uma vida familiar ativa (algo que não era aplicável a Stevens na época: sua única filha ainda não havia nascido, nem Elsie, sua esposa, estava grávida). Concordamos com a crítica de que a palavra “benignly” é inesperada (1988, p. 85) – uma vez que é incomum que Stevens entregue assim, diretamente, um “setindo” a seus poemas – mas Cook crê que seu uso tenha se dado para mitigar alguns dos julgamentos mais pesados feitos pelo poema (2007, p. 51). Por fim, o poema acabaria de maneira dúbia (“decidedly ambiguous”), sem resolução, devido à última palavra do poema: “clipped”. Conquanto as leituras críticas ao poema tenham sempre se centrado na acepção de “terminar” ou

“interromper” que essa palavra possui, Cook vê nela, além desse significado, seu uso mais arcaico de “abranger”, “abraçar”. Foi essa leitura que levou a tradução a optar pelo verso final “E assim a relação de cada um se encerra”. O verbo *encerrar*, além da acepção mais direta de “Pôr fim a um acontecimento, concluir, terminar”, significa também “conter em si, abranger, incluir” e “manter algo na memória, guardar”. Deste modo, a leitura mais direta é a de finalidade, mas ainda encerra em si a possibilidade de abertura.

Num breve parêntesis, gostaríamos de propor uma leitura a este final que leva em conta as outras aqui expostas. Não se trata de nada definitivo, nem nada que se encare como correto, mas seria a exploração de mais uma leitura provável sobre esse final que já foi lido de maneiras tão díspares. Em suma, se a jornada poética de Crispin o leva à conclusão de que a inteligência e a escrita são incapazes de verdadeiramente interpretar e capturar a experiência imediata, se a escrita deve sempre se renovar para dar conta de cada nova experiência, de cada nova vivência, e é, portanto, insuficiente; e se Crispin teria realmente abdicado da poesia exatamente porque a experiência em si seria o mais importante, suas filhas seriam o mais verdadeiro fruto dessa “descoberta”. Se poemas são insatisfatórios e a experiência imediata é o que realmente importa, bem, que seja criada mais experiência – e assim Crispin o fez: criou mais experiência, criou mais vida para viver experiências. Ele, assim, teria abdicado de seu objetivo inicial e último, escrever poesia (ainda que não fosse uma poesia de primeira ordem), sacrificado essa vontade (seu maior objetivo) em favor do que suas explorações filosóficas concluíram. De acordo também com a dualidade de leitura de “clipped”, proposta por Cook, que é ao mesmo tempo abraço e fim – tanto morte como possibilidade –, esse seria um fim positivo nietzscheano – a criação de mais vontade de potência, de mais vida –, o que teria escapado, por exemplo, a Bloom, crítico afeito a esse tipo de verve.²⁴⁰

²⁴⁰ Ainda que não se apresente como algo erudito ou mais diretamente acadêmico, essa leitura ao final do “Comedian” é bastante afeita ao episódio “Astral Plane”, do desenho animado “Adventure Time”. Lá, o personagem principal Finn dorme e é conduzido, como que em um plano astral, a testemunhar episódios breves das vidas de conhecidos solitários buscando descobrir o que move as pessoas, qual a origem do criar. Ao longo dessa jornada, ele chega à conclusão de que “Talvez o nascimento seja a declaração mais criativa em todo o universo [So maybe birth is the greatest creative statement in all the universe]”. Levado a conversar, então, com a divindade intitulada “Glob” (que busca salvar seu planeta de um cometa), o questiona: “Se apenas nascer é o maior ato de criação, o que deveríamos fazer então depois disso? O restante não seria meio que decepcionante? Uma lenta entropia até que murchemos em um montinho de papa? [If just being born is the greatest act of creation, then what are you supposed to do after that? Isn’t everything that comes next sort of a disappointment? Slowly entropying until we deflate into a pile of mush?]”. Depois da resposta de Glob, que diz que criar algo impressionante não é o bastante, é necessário cuidar da vida que se cria, Finn novamente questiona: “Mas de que vale se nós vamos acabar explodindo agora? [But what’s it worth if we’re all gonna get blown up right now?] Glob (sim, semelhante a “God”) então dispara e se sacrifica para salvar seu planeta (seu maior objetivo) do cometa que se aproximava. Finn então acorda e diz apenas “Glob is dead”.

Por fim, retornando a Ronald Sukenick, o autor vê neste final a ideia de que a felicidade é mais importante que as formulações que traçamos para alcançá-la e de que a viagem de Crispin não teria sido em vão, afinal ele teria conseguido se entender com um mundo com o qual, no início da jornada, ele estava em desacordo.

E, realmente, essa é, de fato, uma das definições de “comédia”: algo que começa em desajuste, de modo conturbado, e que termina de modo benigno, harmônico, concertado (o que levou Dante a intitular sua obra-prima apenas de *Commedia*). É também a história de personagens comuns ou baixos, em oposição às personagens elevadas da tragédia (de acordo com a diferenciação aristotélica) e, conforme escreveu o próprio poeta, “a figura central é um homem cotidiano que vive uma vida sem a menor aventura exceto que ele vive em uma atmosfera poética, como nós todos vivemos.”²⁴¹ (*Letters*, p.777).

Outra concepção de comédia que se aplica de modo bastante pertinente ao poema é a proposta pelo filósofo Henri Bergson que, assim como os antigos, via no riso um propósito corretivo. Em termos mais específicos, para o francês, o riso tem como objetivo fazer com que a personagem cômica retorne à uma posição de conformidade com a sociedade, cujas convenções e lógicas estruturais ela teria inicialmente abandonado; reprimir qualquer tendência – por parte do indivíduo – de se separar da sociedade e de abandonar as convenções sociais. Ora, é exatamente o destino de Crispin. Depois de ser, ao longo do poema, caracterizado com epítetos que vão de dúbios a abertamente engraçados (“the Socrates of snails”, no começo do poema, já inicia esse rol), o poeta-peregrino termina sua jornada exatamente por se conformar com as convenções sociais e, conforme já apontado, se embrenha, conscientemente, em uma vida burguesa de casamento e família.

Por fim, temos a visão do poeta romano Horácio, para quem é possível alcançar efeitos cômicos relevantes ao se misturar uma matéria baixa com um estilo elevado, ou, contrariamente, empregar um estilo rebaixado para tratar de um assunto elevado. Quando combinado conscientemente, esse cruzamento produziria o burlesco, visando um efeito ridículo, absurdo e, ao fim e ao cabo, cômico. Isso é, de alguma forma, semelhante ao posicionamento exposto na epígrafe do presente comentário pelo filósofo dinamarquês

²⁴¹ “The central figure is an every-day man who lives a life without the slightest adventure except that he lives it in a poetic atmosphere as we all do”.

Søren Kierkegaard (ainda que o escopo seja bem mais restrito que o da “vida”; o escopo é o de estilo): onde há contradição, o cômico está presente²⁴².

Um tipo de contradição estilística é observado por Martha Strom. A autora enxerga duas vozes regendo o poema, uma de Crispin, que “representa uma parte do poeta que está se atrofiando, menos hábil, a voz dos aspectos já ultrapassados de Stevens” (1987, p. 23) e a voz do narrador, mais balanceada, que fala pelo poeta mais amadurecido. Embora reconheça que essa divisão possa ser “tênue”, defende que é possível notá-la nas modulações das dualidades que abundam no poema. Para nomear essa técnica narrativa na qual duas vozes díspares e contraditórias contam, juntas, uma história (neste caso, a de Crispin), mas nunca chegam a se fundir, a autora cunhou a ideia de “narrativa polifônica”. Para ela, as duas linhagens principais de narração por vezes se multiplicam e se dividem, apresentando como exemplo o momento em que Crispin se encontraria “dividido e ambivalente” na paisagem “selvagem” de Yucatán, onde seria possível ouvir em sua narrativa duas linhagens distintas, mas em uma só voz. As duas tonalidades da voz expressariam a natureza dual de Crispin e refletiriam o estado dividido do próprio Stevens ao escrever o poema. Essa modulação de vozes nos alertaria para o embate entre as duas partes do poeta e nos direcionaria aos locais do texto em que grandes princípios estruturais de ambivalência são trabalhados no nível das próprias palavras e sons usados no poema, e ela – uma das poucas críticas que se baseou nos “sons da letra C” – nota essa modulação a partir dos diferentes usos sonoros de tal letra, encontrando sinais verbais que fariam entrever, a quem lê, a distinção entre a austeridade de Crispin (como, segundo a autora, as partes “selvagens” da segunda seção do poema) e a exuberância do poeta-narrador que, juntas, culminam numa miscelânea de sons contrastantes. Para a crítica, a “verborragia alienante, forçada” que assustaria leitoras e leitores nos versos iniciais do poema representaria Crispin, com o poema em si tentando nos ludibriar ao mesmo tempo em que comentaria, em tom bastante irônico, a busca de Crispin por justificativas e racionalizações; isso estaria presente também na vontade de Crispin de “stem verboseness”, deter a verborragia, e a quase imediata zombaria por parte do narrador e seus jogos de palavras, dessa atitude. A narrativa polifônica permitiria que o poema sustentasse atitudes contrárias, com um resultado bastante irônico. Há então, para a autora, um jogo de modulações contraditórias que, a partir do contraste entre a incapacidade e a pequenez poética de Crispin e a voz deslumbrante do narrador, resultaria

²⁴² A menos quando se tenha o desespero como rumo para se sair da contradição, o que configuraria a tragédia para o autor. A tragédia seria a contradição com sofrimento, o cômico seria a contradição indolor.

no eminentemente cômico. Para Strom, a primeira metade do poema seria composta estruturalmente por essa narrativa polifônica, mas, a partir da segunda metade, restaria cada vez mais óbvio que Stevens teria se livrado da voz de Crispin ao mesmo tempo em que o poeta-viajante teria caído em letargia poética e em uma *ennui* generalizada, abrindo mão dos poemas em favor das ameixas e das filhas com cachos. Stevens não estaria mais dividido em Crispin, este já teria se tornado um “fracasso poético” (1987, p. 31) e, portanto, os versos finais do poema não contêm polifonias ou ironias, e a relação ambivalente de descrever Crispin terminaria num final “inequívoco”: “Crispin, como *alter ego* de Stevens, é uma ‘relação’ do poeta. Na frase final do poema, Crispin é ‘clipped’, ou cortado [abscindido, amputado, apartado, desunido, excisado] de seu criador, para sempre” (1987, p. 31).

É possível entrever esse o aspecto cômico perpassando também pelos elementos históricos e literários, por vezes contraditórios entre si, que permeiam o nome da personagem principal deste poema, Crispin. Primeiro temos Crispim e Crispiniano (séc. III), irmãos sapateiros de uma família rica romana que teriam fugido devido à perseguição por serem cristãos, chegando a Soissons, atual França, onde pregavam aos gauleses e, de noite, produziam sapatos. Por sua fé e por ajudarem os pobres, teriam sido mortos e, posteriormente, santificados pela Igreja. Por serem os padroeiros dos sapateiros, Eleanor Cook (2007, p. 48) chama atenção a algumas relações. A primeira seria o uso deste nome para trazer a ideia de que se trataria de um progenitor de uma tradição poética: Crispin, na França, produzia sapatos, cuja denominação francesa é “chausseurs”, que levaria a uma relação quase direta com Geoffrey Chaucer (*circa* 1340 - 1400), autor dos *Canterbury Tales* e considerado o pai da literatura inglesa. Cook também vê no poema o uso de palavras relacionadas à sapataria, como “clickering”, uma vez que “clicker” também significaria o capataz em uma fábrica de sapateiros, e “shanks” (de “short-shanks”), que, no sapato, é o nome da área mais estreita na frente do salto e abaixo do dorso do pé. Há outro santo de mesmo nome, Crispin de Viterbo (1668 - 1750), não citado por Cook mas lembrado por Edward Guereschi (1964) que cita que este santo teria se descrito como um “burro de carga capuchinho” ou, em inglês, um “capuchin ass”, e essa ordem é mencionada duas vezes na seção V do poema, qualificando a primeira filha de Crispin (Guereschi inclusive confunde os dois santos Crispin, falando que um mesmo santo teria nascido no século III e ao mesmo tempo seria um membro da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, que foi aprovada pelo Papa Clemente em 1528).

Eleanor Cook relembra também que Crispin era uma personagem da *Commedia dell'Arte* italiana (séc. XVI a XVIII), que contava sempre personagens-modelo, sendo um deles exatamente denominado de Crispin (outros personagens da *Commedia dell'Arte* eram, por exemplo, a *Colombina*, o *Pantalone*, o *Arlecchino* ou o *Dottore*), apesar de se tratar de um personagem menos comum; neste tipo de teatro baseado na improvisação, Crispin era sempre retratado como um poeta ridículo. Essa personagem apareceu também na França, no século XVII, em peça de Paul Scarron, mas seu desenvolvimento na literatura francesa se deu de maneira diferente: não mais se tratava de um poeta ridículo, mas funcionava como um tipo de membro da família do *Scaramouche*²⁴³, com algumas características do personagem-modelo do *Capitano*. Apareceu em peças famosas, como *Le Père prudent et équitable, ou Crispin l'heureux fourbe*, de Pierre Marivaux (1688-1763), cujas peças eram as mais encenadas no teatro francês à época, atrás apenas de Molière; *Crispin rival de son maître*, farsa escrita por Alain-René Lesage, de 1707 ou; *Le Légataire universel*, de Jean-François Regnard (1655-1709). Nessas peças, Crispin é sempre um “valet”, um valete, um criado, característica imputada ao Crispin de Stevens em diversos pontos do poema (“valet” é usada duas vezes, assim como “knavé”; respectivamente, “pajem” e “criado” na tradução). Há, além disso, um outro Crispin, também poeta e também partícipe de uma peça, lembrado por Gaye Elizabeth Taylor (2010, p. 241): Crispinus, da peça satírica *Poetaster*, escrita por Ben Jonson em 1601. Essa peça estava envolvida na *Poetomachia*, uma série de controvérsias no período elizabetano (1599-1601) em que Ben Jonson, de um lado, e John Marston e Thomas Dekker, de outro, produziam peças que ironizavam e satirizavam as poéticas uns dos outros. No caso de *Poetaster*, é bastante aceito que o poeta Horácio, presente na peça, seja o próprio Ben Jonson, enquanto Crispinus, personagem que regurgita um vocabulário pretensioso e bombástico, representaria John Marston, que, na peça, tenta e fracassa na sua tentativa de roubar a coroa de poeta do autor da *Ars Poetica*. A palavra “poetaster”, cunhada por Erasmus de Roterdã e popularizada por Jonson, seria um termo pejorativo que designaria poetas inferiores ou ruins. Por fim, outra função estrutural para a escolha do nome do protagonista pode ser vista no título da sexta e última parte do poema, “And Daughters with Curls”. Como aponta Francis Murphy (1962, p. 82), tratando do início do poema, Crispin não seria um explorador, mas seria mais afeito a ser um cabeleireiro,

²⁴³ Personagem mencionado em “The Weeping Burgher”, na página 236 da presente Tese, algo que será discutido adiante.

afinal “*crispus* em latim significa ‘encaracolado’”. Só faltou ao crítico ligar essa etimologia ao título da última parte do poema e às filhas do explorador.

Conforme já apontado anteriormente, este foi o último poema escrito pelo poeta para ser adicionado em *Harmonium*. Isso não nos parece, no entanto, apenas um dado desinteressado, uma curiosidade acerca deste que é o mais longo poema escrito por Stevens até então. Independentemente de se tratar de um poema traçado a partir de dados biográficos de seu autor ou não, parece-nos que ele encerra em si variadas características que percorrem diversos dos outros poemas que compõem essa primeira obra do poeta estadunidense, não apenas em termos de temática, de ponto de vista ou proposições, mas também de imagens e de vocabulário. Apresentaremos, a seguir, exemplos desses momentos que cremos traçar alguma relação com os poemas complementares do livro, mas tentando fazer com que essa listagem pontual de palavras ou passagens não seja enfadonha.

De início, vamos tratar de temas ou ideias que já tenham sido abordados noutras partes. O tema que mais chama atenção e que percorre todo o poema é o da relação da realidade com a imaginação, amplamente explorado neste e nos outros poemas, um par bastante importante para o poeta não só neste livro, mas no decorrer de sua produção poética. Seria inoportuno nomear todos os poemas que tratam desta relação, mas no “Comedian” ela já se apresenta no título da primeira seção, “The World without Imagination”, trazendo ambas as palavras em destaque (“realidade” está fantasiada de “mundo”, mas a ideia se mantém) e o decorrer do poema trata exatamente de como a imaginação pode ou deve lidar com o real. A introdução da presente Tese e as notas às traduções dos poemas curtos já propuseram uma ampla abordagem deste tema.

Em seguida, ainda em termos gerais, temos o uso profuso de temas e linguagem marítima ou relativa à água, que, embora concentrados na primeira metade deste poema, são estruturalmente importantes; conforme já apontado, Eleanor Cook (1988, 2007) considera os poemas baseados nos efeitos relacionados à água tão importantes que os categorizou como “fluency poems” [poemas de fluência]. Embora o que a crítica classifique como tal sejam poemas em que a linguagem é mais simples, Martha Strom (1987, p. 22) chama atenção às incessantes sibilantes que visam imitar o som do mar nas primeiras estrofes do poema (embora esses efeitos não estejam restritos ao início do poema) e os “poemas de fluência” de Cook também imitam, de alguma forma, os sons ou os movimentos de mar ou rio. Além da literal viagem de Crispin pelo Atlântico, pelo Golfo do México e até as Carolinas – e é possível comparar esse caso com o de outro

européu confrontando o mar em “The Doctor of Geneva” –, temos vocabulário em comum com outros poemas, como “waves” (“The Paltry Nude...”, “Peter Quince at the Clavier”, “Hibiscus on the Sleeping Shores”), “brine” (“The Paltry Nude...”) e formulações hifenadas, como “sea-glass”, “sea-stars” e “sea-masks”, presentes em “O Florida, Venereal Soil” (“sea-shadows”) ou, de forma mais ampla, em “Stars at Tallapoosa”, como em “sea-lines”, com variações: “deep-oceaned”, “ever-mingling”, “earth-lines”, “melon-flower”, “bright-edged”.

A relação do indivíduo (ou de um povo) com seu ambiente é também um tema que já havia sido abordado pelo poeta, ora de modo a defini-la como definitiva, ora o oposto. Hoon (de “Tea at the Palaz of Hoon”) é ele “próprio o norte e o sul daquele mar”, e seu mundo e o que via nele “não veio senão” dele próprio. Alternativamente, temos o “Snow Man” visando se identificar com seu ambiente; lá ele precisa ter “uma mente de inverno”; já no “Comedian”, o “Artic moonlight really gave / The liaison, the blissful liaison, / Between himself and his environment”. Há também, nos poemas curtos, outros exemplos de identificação com o ambiente. Em “Theory”, “I am whats is around me” (“Sou o que está à minha volta”) e na “Anedota dos Homens aos Milhares”, a alma é composta do mundo exterior, o bandolim é o instrumento de uma terra, e as “vestes de uma mulher de Lhasa, / Em sua terra, / São um elemento invisível desta terra / Feito visível”; aqui, “The man in Georgia waking among pines / Should be pine-spokesman”, “Sepulchral señors, bibbing pale mescal (...) Should make the intricate Sierra scan” e os brasileiros, que ponderam cantigas dos pampas, “Devem traçar uma antologia atenta / Para ser sua mais nova amante luzente”.

O “Comedian”, notadamente em sua segunda parte, traz a menção a algumas aves, algo, conforme observado no comentário ao poema “The Bird with the Coppery, Keen Claws”, bastante comum no restante do livro. Neste poema temos o “night-bird” (provavelmente o rouxinol, ave europeia e comum assunto de poetas românticos, que aparecerá na parte III mais diretamente nomeado), “hawk and falcon, green toucan / And jay”, os “tanagers”, os “orioles”, “parrot” e também o “tomtit”. Este último, segundo Stephen Burt (MACLEOD, 2017) não seria o “tomtit” que mais corriqueiramente denota a ave neo-zelandesa (*Petroica macrocephala*), mas o estadunidense “titmouse” (*Baeolophus bicolor*), em português – e assim foi traduzido – o “chapim”.

A parte III deste poema, na qual temos Crispin com a mente do luar, pode ser também ligada aos filósofos de “Homunculus at la Belle Etoile”, que se deixam ser enfeitiçados pela estrela do ideal e da beleza inalcançável até banharem seus corações no

lunar, conscientes de que podem reaver o pensamento concreto posteriormente. Essa relação de sol e lua, de dia e noite, fulgura em partes importantes do “Comedian”, como em “the sun's compassion, made / A convocation, nightly, of the sea-stars”, na parte I, a própria parte III, em que o viajar de Crispin era concebido como um “sobe e desce entre dois elementos, / Uma flutuação entre sol e lua”. Em outros poemas, ela é bastante evidente no “Hino de um Pavilhão Melancia”, em que noite e dia são tratados como “dois sonhos”; em “Le Monocle de Mon Oncle” a esposa é chamada zombateiramente de “cetro do sol, coroa da lua”; em “Sunday Morning” o sol é evocado diversas vezes, seja iluminando os itens enumerados na primeira estrofe, seja sendo celebrado como uma divindade por homens nus na sétima; o luar surge importante em “Two Figures in a Dense Violet Night”, ao guiar as moças escapistas em “The Ordinary Women”, bruxuleando nas paredes do “Palace of the Babies” e fazendo surgir o *berserk* de “Anedota ao Príncipe dos Pavões”, entre outros.

O “Humunculus et la Belle Etoile”, inclusive, ajuda a retomar outro elemento que perpassa a poética de Stevens, que é exatamente o uso de outras línguas além do inglês. O francês de seu título aparece metonimicamente na origem da personagem principal, Bordeaux. Ainda que, como já ressaltado noutra parte desta Tese, Stevens considerava que o inglês e o francês compunham uma só língua e que sua poética se baseie intensamente em poetas franceses²⁴⁴, a crítica situa grande parte dos seus antecedentes poéticos como sendo ingleses, principalmente os românticos, com os quais o estadunidense dialoga constantemente. Ainda assim, Crispin é um romântico francês. Mas há outras línguas no “Comedian”. A primeira parte retoma a “Ding an sich” kantiana, mas o alemão já pôde ser visto em “Explanation”, com seus “Ach, Mutter”, “Nein / Nein” e “Liebchen”; o “Donna, donna” italiano de “O Florida, Venereal Soil” parece fazer entrever a “duenna”, do espanhol, do “Comedian”, que já apareceu em “Colloquy with a Polish Aunt”, na “duenna of the spring”; o latim aparece em diversos pontos, como “Nota”, “principium”, “lex” “Exeunt omnes” e mesmo “presto”, e pode ser visto de início já no título do livro, *Harmonium*; temos aqui até uma palavra em português, “pronunciamento”, que foi traduzida para o espanhol, “pronunciamiento”, para manter algum tipo de distância, mas ao mesmo tempo mantendo a palavra no campo das Américas.

²⁴⁴ Já apontamos o uso de “tete” em “tetecapto” como sendo parte dessa poética.

O intenso uso de palavras relativas ao mundo da música também se faz presente no “Comedian” assim como o foi no restante do livro. Aqui temos o “musician of pears”, o “lutanist of fleas”, “mutitudinous tones”, “one sound strumming”, “polyphony”, “four blithe instruments / Of differing struts”. Há também relações mais diretas: a vingança da música dos “bassons” e a “trompa” que soou “exaltado desdém celestial” parecem fazer ressoar “Peter Quince at the Clavier” com sua explosão de “címbalos” e suas “trompas em fúria”; os “fugal requiems” retomam as “capricious fugues and chorals” de “Jasmine’s Beautiful Thoughts Underneath the Willow”; “bray this in profoundest brass” é semelhante à “brassy frase” de “Sunday Morning”; além de outros momentos musicais de Stevens que foram mencionados na Nota à tradução de “Cortège for Rosenbloom”. Este último poema, inclusive, também faz aproximar a prosa e a poesia, e seu “intenso poema / Da prosa estrita” faz lembrar as formulações “essential prose”, “prose should wear a poem’s guise at last” e “Here was prose / more exquisite than any tumbling verse”. Há, inclusive, outras palavras comuns aos dois poemas: “strict”, “thrum”, “tread”, “frost” (comum também a “Tea”, “The Snow Man”, “Le Monocle de Mon Oncle”) e “horn”, esta última empregada com diferentes significados em diferentes poemas. Aqui, trata-se da concha que Tritão usa para apaziguar o mar; em “The Cuban Doctor”, trata-se da cornucópia; em “Peter Quince” e “Ploughing on Sunday” é um instrumento de metal, como a trompa; e em “The Emperor of Ice-Cream”, é adjetivado como “horny”, dando a ideia de “pontagudo” e “caloso”. Mas seu uso no “Comedian” parece estar mais ligado ao último verso do poema “The world is too much with us” de Wordsworth, onde se lê “Or hear old Triton blow his wreathèd horn”.

Outra ideia presente ao longo do livro é a de que o sono/sonho pode trazer perigos. Ela é exposta em “Anecdote of the Prince of Peacocks”, “Anecdote of Canna”, “The Cuban Doctor” e indicada em “Hymn from a Watermelon Pavilion”. Aqui, está presente nessas versos que encerram o canto IV do poema:

There is a monotonous babbling in our dreams
That makes them our dependent heirs, the heirs
Of dreamers buried in our sleep, and not
The oncoming fantasies of better birth.
The apprentice knew these dreamers. If he dreamed
Their dreams, he did it in a gingerly way.
All dreams are vexing. Let them be expunged.
But let the rabbit run, the cock declaim.

Há, nos sonhos, um murmúrio monótono
Que faz deles nossos dependentes, herdeiros
De sonhadores soterrados em nossos sonhos,
Não fantasias futuras de um novo advento.
O aprendiz os conhecia. Se ele sonhasse
O sonho alheio, o faria com minúcia.
Os sonhos são vexatórios. Expurgue-os.
Mas que o coelho corra, que o galo cante.

Mais pontualmente, no nível de composição frasal, de ordenação, sintático, imagético ou vocabular, há igualmente ocorrências que permitem estabelecer uma relação entre o “Comedian” e os outros 73 poemas do livro. Uma delas é o emprego de ecos bíblicos. Se temos a história de Susana e os anciãos em “Peter Quince at the Clavier”, o poema “A uma Altiva Senhora Cristã” e o “parakeet of parakeets” de “The Bird with the Coppery, Keen Claws”, para citar alguns, aqui temos o verso “Crispin beheld and Crispin was made new”, que, conforme apontado por Eleanor Cook (2007, p. 48), é uma referência ao Apocalipse, 21:5, “And he that sat upon the throne said, Behold, I make all things new” ou, numa tradução em língua portuguesa, “o que estava assentado sobre o trono disse: Eis que faço novas todas as coisas”. Inicialmente, o verso em português terminaria em “renovou-se” para traduzir “was made new”. Após entrar em contato com tal leitura, optamos pelo verso “Crispin fitou e Crispin fez-se novo”, partindo do vocabulário de “faço novas” do versículo bíblico e introduzindo partícula “-se”, central para a tradução. Há também a referência à chegada de Jesus à Jerusalém, na qual, sobre um jumento, Jesus é recebido pelo povo que, em festa, o recepcionou colocando à sua frente mantos ou pequenos ramos de árvores (embora os quatro evangelistas tenham citado essa passagem, foi João quem precisou os ramos como sendo de palmeiras, em João 12:13). Encontra-se no verso

He came. The poetic hero without palms Or jugglery, without regalia.	Chegou. O herói poético sem ramos Ou malabarismos, sem regalia.
---	--

, que abre a última estrofe da terceira parte. Aqui, “palms” foi traduzida por “ramos” para se aproximar do vocabulário de língua portuguesa que remete a este evento bíblico. Aproveitando-nos desta seção, se mostra relevante comentar a manutenção da palavra “regalia” em português. Conquanto o uso mais comum dessa palavra seja a de “privilégio concedido a alguém; vantagem”, essa é uma acepção, parece-nos, mais recente e cuja origem viria de uma catacrese irônica à acepção mais antiga de “direito intrínseco, prerrogativas ou privilégios de rei/rainha” ou a menos antiga de “conjunto de objetos simbólicos de rei/rainha”, como insígnias, instrumentos litúrgicos, sagrados ou vestes reais. A tradução visou então mais a acepção antiga/etimológica que a usual. Um outro potencial emprego de eco bíblico pode ser encontrado em “Out of what swift destruction did it spring?”, no final da primeira parte. Segundo Cook (1988, p. 81), a resposta para essa pergunta seria “Da rápida destruição de São Pedro, a rápida destruição que cairia

sobre falsos profetas e falsos mestres devido a suas próprias atitudes”, como exposto em 2 Pedro 2:1: “But there were false prophets also among the people, even as there shall be false teachers among you, who privily shall bring in damnable heresies, even denying the Lord that bought them, and bring upon themselves swift destruction” conforme a King James Version; “No passado apareceram falsos profetas no meio do povo, e assim também vão aparecer falsos mestres entre vocês. Eles ensinarão doutrinas destruidoras e falsas e rejeitarão o Mestre que os salvou. E isso fará com que caia sobre eles uma rápida destruição”, segundo uma tradução brasileira. A tradução do poema seguiu essa versão, com “De que rápida destruição oriunda?”.

O uso da etimologia foi empregado em outro momento da tradução, mas de forma a causar mais estranhamento que a passagem acima. Trata-se da tradução de “The crawling railroad spur”. Aproveitando-nos do uso de jogos etimológicos em outros poemas de Stevens (sejam elas reais ou não, como em “Banal Sojourn”), e obstado pela opção métrica dos versos, a palavra “crawling” não foi traduzida pela longa “rastejante”, mas pela mais curta “réptil”, cuja origem etimológica latina é precisamente *reptum*, que significa rastejar: “os trilhos répteis”. Outra tradução motivada por um emprego incomum de uma palavra pode ser observada nos versos “what thoughts, / Like jades affecting the sequestered bride”. Aqui, o substantivo “jade” não denota a pedra ornamental esverdeada, um jade, mas sim uma mulher de má reputação, uma acepção um tanto incomum para a palavra. A tradução, que acabou por não empregar o *enjambement* do poema em inglês, resultou em “Ideias-bruaca afetando a noiva ausente”.

Mas retomemos, por um instante, o verso mencionado acima, que anuncia a chegada de Crispin às Carolinas “without palms”. Esta última palavra, “palm” (ou palms”) é também bastante empregada pelo poeta em diversos dos poemas de *Harmonium*, a saber, “Architecture”, “A High-Toned Old Christian Woman”, “Sunday Morning”, “Infanta Marina”, “Two Figures in a Dense Violet Night”, “Fabiou of Florida” (como adjetivo “palmy”) e “Nomad Exquisite”²⁴⁵. Mas o verso citado não é a única aparição desta planta no “Comedian”. Ela surge duas outras vezes, em “As if raspberry tanagers in palms” e em “Making the most of savagery of palms”, e sua tradução para cada aparição foi diferente: ora “palmas”, ora “palmeiras”. De maneira semelhante, as traduções das ocorrências dessa palavra no restante dos poemas variaram entre essas mesmas possibilidades. Consciente de que “palma” também é o nome vulgar de algumas

²⁴⁵ E continuará a ser usada pelo poeta, como em “Of Mere Being”, um dos últimos escritos por Stevens, em 1955.

espécies de cactáceas, ela pode se referir também a palmeiras e, mais especificamente, às folhas das palmeiras. Ademais, em termos poéticos, a palavra “palma” para as folhas de palmeiras é empregada por Drummond em seu poema “Salve, Ananias”, presente no livro *Boitempo: Menino Antigo* (2017, p. 61). Neste poema, ouve-se o “leve / frêmito de palmas” que compõe a “música particular” do “coqueiro Ananias”. Uma vez que coqueiros são membros da família *Arecaceae*, que é a família das palmeiras, aceitamos o uso de Drummond como uma autorização.

Seguindo nas semelhanças mais pontuais entre o “Comedian” e os outros poemas, temos – ainda tentando evitar o fastio das listagens –, a imagem de “ascenso e descenso” em “something in the rise and fall of wind”, “rising and slumping from a sea” e “Anabasis or slump, ascent or chute”, já presente nas “The Curtains in the House of the Metaphysician” e seu movimento de “Up-rising and down-falling” (além do mesmo movimento descrito neste poema curto resumido em “The curtains flittered” deste “Comedian”); a junção de lembrança e esquecimento, oferecida na “sunken voice, both of remembering / And of forgetfulness, in alternate strain” parece nos remeter a um princípio de organização dos dois poemas principais da abertura do livro, “The Snow Man” (momento sem memória) e “Domination of Black” (momento só memória) exposto no primeiro capítulo desta Tese, no qual “The Snow Man” teria sido inicialmente pareado, em 1921, com “Tea at the Palaz of Hoon” e só no ano da publicação do livro, ou seja, no mesmo ano da finalização do “Comedian”, teria sido colocado ao lado de “Domination of Black”; as formulações frasais bastante semelhantes entre “He gripped more closely the essential prose / As being, in a world so falsified, / The one integrity for him” e “The magnificent cause of being, / The imagination, the one reality / In this imagined world” de “Another Weeping Woman” e entre passagens como “let the principle / Be plain” e “Upon these premises propounding, he / Projected a colony” e “A High-Toned Old Christian Woman”, no qual podemos ler “*We agree in principle. That's clear. But take / The opposing law and make a peristyle, / And from the peristyle project a masque*” (grifos nossos); a repetição verbal que causa um estranhamento inicial de “what is is what should be” aos moldes de “Let be be finale of seem”, de “The Emperor of Ice-Cream”; as “fruits laid in their leaves” parecem retomar a imagem central de “Floral Decorations for Bananas”, em que se pede para que as bananas sejam apresentadas sobre as folhas das próprias bananeiras (“And deck the bananas in leaves / Plucked from the Carib trees”); já em “Theory”, temos “These are merely instances”, enquanto, no “Comedian”, encontramos “These are the broadest instances”; a imagem de “effulgent azure lakes” e

do cabeleireiro como metáfora para poeta (“a barber’s eye”, “mustachios”, “inscrutable hair”) já são antecipadas em “Le Monocle de Mon Oncle”, no qual “men at forty” pintam lagunas com “azuis fugazes” e na seção III daquele poema, no qual se questiona se os cabeleireiros viveram “em vão / Que sequer restou um cacho natural?”.

Por fim, temos uma vasta lista de palavras empregadas noutros poemas que se fazem presentes no “Comedian” que, excetuando-se conectivos ou palavras mais costumeiras, parecem ser empregadas com uma intencionalidade retrospectiva, autorreferente, que, embora possam parecer apenas coincidências quantitativas – meros acasos da língua ou peculiaridades – cremos se tratar de uma relação qualitativa, uma vez que se trata do último poema escrito para compor o livro; como se “The Comedian as the Letter C” se propusesse também a ser uma síntese concreta das relações (temporais e poéticas) entre os outros poemas presentes em *Harmonium*. Talvez excluindo as palavras iguais que tenham relação à música e ao mar, já mencionadas acima, apresentaremos ao final do presente capítulo, em forma de anexo, uma tabela que aponta este vocabulário que julgamos ser relevante e significativo.

Uma vez que viemos a considerar este um aspecto constitutivo e importante ao poema, criou-se a necessidade de traduzi-lo também com isto em mente. Resulta disso que buscamos, de modo ativo e consciente, introduzir palavras de outros poemas, quando apropriadas, no “Comedian”. Claro, em usos como o de “paladin” (presente também em “Le Monocle de Mon Oncle”), ambas as traduções resultaram iguais por necessidade e precisão vocabular; é uma coincidência significativa, mas não houve necessidade consciente de se manter o vocabulário ou não, a escolha foi direta. Assim, quando temos “he did it in a gingerly way”, a tradução optou por repetir uma palavra já usada em um verso de “Le Monocle”, a saber, “Os muladeiros descem com *minúcia*”, que traduziu não “gingerly”, mas “These muleteers are dainty of their way”. Igualmente, em “When piled on salvers its aroma steeped / The summer”, uma passagem que parece recuperar uma imagem da estrofe V de “Sunday Morning” (“She causes boys to pile new plums and pears / On disregarded plate”), a tradução empregou uma palavra importante já usada em “Sunday Morning”, mas em sua seção VI: “Por que dispor a pera à beira-rio / Ou aromar a beira-mar com pêssego?”. A tradução dessa passagem do “Comedian”, portanto, resultou em “Quando empilhados em salvas *aromam* / O verão”. Ainda em “Sunday Morning”, quando na parte V se lia a aliteração “pile new plums and pears / On disregarded plate”, optamos por traduzir “plums” por “pêssegos”, visando manter a relação aliterativa. Aqui, a também aliterativa “poems of plums” foi traduzida por

“poemas de peras” pelo mesmo motivo (além de manter uma fruta que estabelece uma relação imagética com a Europa – em verdade, nem ameixa nem pera são europeias, ambas têm origem na Ásia; sua relação com a história da arte do mundo ocidental as coloca, no entanto, como imagens relativas à Europa). Essa opção nos permitiu manter essa relação mais adiante no poema, além de estabelecer novas e fortes aliterações em /p/:

May, after all, stop short before a plum
And be content and still be realist.
The words of things entangle and confuse.
The plum survives its poems. It may hang
In the sunshine placidly, colored by ground
Obliquities of those who pass beneath,

Pode, afinal, parar perante a pera,
Contentar-se e continuar-se realista.
As palavras das coisas confundem e enredam.
A pera perdura ao poema. Pode
Pender suave ao sol, colorada pelas
Obliquidades dos que passam ao chão

A título de exemplo, outras breves passagens em que se empregaram palavras que se destacam de outros poemas são: “cabrum” para traduzir “clap”, que fora empregada para “rattapallax” de “Frogs Eat Butterflies...”; “tlintantes” para “clicking”, advinda do “tinkling” de “Le Monocle de Mon Oncle”; “tenção” para “purpose”, já usada nas “devotions” de “Peter Quince at the Clavier”; “beiras nimbus” para a “cloudy edge”, retomando as “beiras louras de beiras verdes” de “Nomad Exquisite”; a já mencionada “luzente” aqui traduz “lucent”, mas já fora empregada para o “most clear” de “To the One of Fictive Music”; “droned”, ao final da terceira parte, recuperou o mesmo verbo empregado no “droning of the surf” em “Fabliau of Florida”, lá “marulho dessas ondas”, aqui, “marulhava”; o arcaico “verd”, para retomar os usos de “green” em “The Apostrophe To Vincentine”, foi traduzido por “lima”, enquanto o “loquaz” daquele poema é reutilizado aqui para traduzir “wordy”; a “nudeza”, no feminino, reaparece no “Comedian” do mesmo modo que em “Stars at Tallapoosa” e em “Last Look at the Lilacs” (que, assim como este poema longo, também leva a palavra “Buffo”, ambas traduzidas como “truão”).

Algum vocabulário empregado na tradução mereça, talvez, atenção. São palavras pontuais que, embora potencialmente compreensíveis aos falantes da língua portuguesa, podem causar estranhamento ou por serem incomuns ou por terem sido utilizadas de maneira incomum. Como já observado, o constante esforço por parte dos críticos anglófonos de tentar esclarecer o vocabulário de Stevens para leitores anglófonos – não raro havendo discordância acerca do significado de algumas palavras – nos mostra a dificuldade lexical do poema em inglês. Isto posto, e a título de breve exemplo, temos na tradução a palavra “jaqués”, que traduz “jupes” – saia ou corpete feminino –, e é um

casaco curto feminino ou um colete masculino. Manteve-se assim tanto a área semântica de vestimenta quanto a aliteração com “geleias” (em inglês temos “gelatines and jupes”). Em seguida temos “ui de ais”, que traduz a curiosa formulação “haw of hum”. Enquanto “haw” significa “muxoxar”, fazer sons de hesitação (e compõe a expressão “hem and haw”, que também significa hesitar), “hum” é “cantarolar” ou “murmurar”. A tradução teve de se ater à brevidade e à sonoridade semelhante dos vocábulos e é uma variação de uma opção tomada para a tradução do mesmo poema, empreendida por Pedro Koberle (2023), que cunhou a perspicaz “ahs dos uis”, opção retirada de sua tradução final. Temos também o emprego de “tíbias-tíbias” para traduzir “short-shanks”. A ideia do inglês, parece-nos, é dizer que Crispin tem pernas curtas – “shanks” são as canelas, e a palavra é usada aqui de maneira semelhante à de “Floral Decorations for Bananas”, em que Stevens diz que as mulheres seria “all shanks”. Aproveitando-nos do fato que “tíbia”, como adjetivo, significa sem força, débil, fraco, decidimos pela formulação que simplesmente repete a mesma palavra, misturando seus significados: “tíbias” como adjetivo qualifica as “tíbias” como substantivo, as pernas. Mais adiante é possível encontrar a palavra “efável”. Conquanto não seja dicionarizada, há igualmente palavras não dicionarizadas no poema de Stevens e, aqui, seu significado pode ser deduzido a partir da palavra donde esta se originou: se “inefável” é algo que não se pode exprimir por palavras, “efável” seria algo dizível, exprimível, e aqui traduz “a vocable thing”. “Thing”, inclusive, é repetida dois versos abaixo no poema, em “a visible thing”, que foi traduzida por “coisa visível”, mantendo alguma rima (“-ável” e “-ível”). Outra opção que pode chamar atenção é a escolha pela incomum “cálamo” para traduzir “quill”, a pena com a qual se escreve. Visando manter a importante sonoridade da letra C, descartamos a possibilidade de traduzir essa palavra por “pena”, e, buscando deixar a imagem mais antiga (de maneira similar à “quill”/“pena”) optamos por “cálamo” conscientes de que a simples “caneta” já resolveria a função da escrita, mas não a ideia de antiquado. Alguns versos depois da segunda aparição de “cálamo” no poema, é possível identificar um espirituoso jogo de palavras formado por Stevens. Trata-se de “serpent-kins” que imediatamente levaria quem lê o poema a pensar em “serpent-skins”, mais usual e que denotaria a pele das serpentes. “Kin” indica alguma relação de parentesco ou semelhança, e, portanto, traduzimos essa passagem por “serpe-afins”. O elemento “skins”, no entanto, aparece quatro versos depois, na também incomum formulação de “gobbet-skins”. Conquanto essa relação surja de maneira mais forte no poema em inglês, tentamos mantê-la traduzindo o verso “In beak and bud and fruity gobbet-skins” por “Sobre bico e broto

e bagas-e-afins”. Na mesma estrofe, além do uso já mencionado de “suculopulentos”, temos “cos”, uma contração de “com os”, empregada, por exemplo, por Gregório de Matos no verso final de seu soneto “Carregado de mim ando no mundo”, em que o poeta defende que neste mundo, mar de enganos, é melhor “ser loucos cos demais que só sisudo” (essa mesma conjunção reaparece em “coas”, na quinta seção do poema). Ainda nessa estrofe, temos a palavra “quintessente” que, enquanto também não seja dicionarizada, é empregada, por exemplo, por Drummond na sua “Bomba”, que é o “produto quintessente de um laboratório falido”. Outra palavra incomum pode ser encontrada para traduzir “goblinry”, que significa “com atitude semelhante a um goblin”. Goblins são criaturas folclóricas de diversas culturas europeias que têm a fama de serem espíritos, domésticos ou não, que costumam ser maliciosos, enganadores ou ladrões. São criaturas pequenas, grotescas e monstruosas, podendo ser peludas ou ter pele esverdeada. Traduziu-se “goblinry” por “trasguice”, ou seja, algo que tenha a atitude de um trasgo. Trasgos são seres encantados do folclore do norte de Portugal, semelhantes a humanos de baixa estatura e que fazem maldades e pregam peças nas casas das pessoas. Por essa semelhança, o trasgo, ainda que não conhecido no Brasil, pareceu uma escolha apropriada ao “goblin” do inglês.

Por fim, mais três breves comentários. O primeiro trata da palavra “poll” na quinta parte do poema, no verso “Lies quilted to his poll in his despite”. Essa palavra, aqui, tem o significado simplesmente de “cabeça”, como o já mencionado “pate”, acima. Assim, buscando fugir da palavra imediata “cabeça”, fizemos uso de um sinônimo coloquial para cabeça, “coco”, que também causa estranhamento à leitura. O segundo é “colegial” para traduzir “sophomore”. Essa palavra é usada em inglês para tratar de alunos ou alunas que estejam no segundo ano de seus cursos. Ainda que tenhamos a palavra “segundanista” optamos pela mais genérica “colegial”, que, por mais que tenha ajudado a tecer os sons da letra C neste verso (“Currículo ao magnífico colegial”), ela nos parece insuficiente, dada a etimologia de “sophomore”: do grego, temos a junção de *sophos*, que significa esperto, sábio, e *moros*, que significa tolo. Partindo dessa imagem, consideramos a criação de uma palavra que desse conta desses significados além da ideia de se tratar de um estudante: uma possibilidade aventada foi “doutolo”, mas cremos, por fim, que traria um elemento muito marcado a uma passagem não marcada no poema em inglês. Restou-nos, conforme já apontado, o genérico “colegial”. Finalmente, temos a tradução de “over-civil stops” por “registros hipercivis” na passagem em que se lê “harmonious / Yet with a harmony not rarefied / Nor fined for the inhibited instruments / Of over-civil stops”.

Essa opção se deu a partir da leitura que considera os “instruments” como um instrumento musical, mais especificamente um órgão (etimologicamente, “órgão”, do grego *organon*, significa “instrumento”) ou mesmo um harmônio, instrumento que dá título ao livro, que aparece obliquamente duas vezes na passagem selecionada (“harmonious” e “harmony”) e fortalece a leitura de que este poema seria um tipo de toque final ao livro. “Stops”, assim, seriam os botões que se puxam ou empurram para permitir a passagem de ar pelos tubos do órgão (ou pelas paletas metálicas a partir do aparelho de bombeamento que faz o harmônio soar, uma vez que este não tem tubos). Em português, tais botões são denominados de “registros”. No inglês essa acepção para “stops” nessa passagem não é imediata, assim como não consta imediato na leitura do poema em português.

O resultado final da tradução como um todo, parece-nos – à semelhança do poema em inglês –, é um poema de leitura difícil, que torna necessário o uso do dicionário, requer bastante fôlego e atenção para que não se perca o fio de Ariadne que ajuda a guiar quem o lê por essa história um tanto submersa numa superfície sonora soante e dissonante, chiante e crepitante, fascinante e sórdida, mas que, no final das contas, vemos como afeita à poética de Stevens nesse poema de linguagem, se não “franca”, ao menos “*jocundissima*”.

ANEXO

Tabela contendo vocabulário considerado significativo presente tanto em “The Comedian as the Letter C” como em outros poemas de Harmonium, exceto o abundante vocabulário musical e marítimo, além das passagens já mencionadas no corpo do texto:

The Comedian as the Letter C	O Comediante como a Letra C	Poema “original”
[the sovereign] ghost	espectro [soberano]	<i>The Weeping Burgher</i>
Berries [of villages]	Frutos [de vilas]	<i>Sunday Morning</i>
Maiden(ly)	Virginal	<i>Sunday Morning; Peter Quince at the Clavier</i>
Beheld	Via-se	<i>The Snow Man</i>
Syllable	Sílabas	<i>Le Monocle de Mon Oncle; To the Roaring Wind</i>
Gesturing	Gestos	<i>Infanta Marina</i>
Strain	--	<i>Peter Quince at the Clavier</i>
Ancient (3x)	Antigo	<i>Le Monocle de Mon Oncle; Sunday Morning</i>
Manner	Modos	<i>Sunday Morning; Le Monocle de Mon Oncle; Architecture; On the Manner of Addressing Clouds</i>
Brine	Salmoura	<i>The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage</i>
Dew	Orvalho	<i>Sunday Morning; Stars at Tallapoosa; Nomad Exquisite; Anecdote of Canna</i>
Barer/bareness	Mais puro	<i>The Snow Man; On the Manner of Addressing Clouds; Banal Sojourn; Anecdote of the Jar;</i>
Bland	Brandura	<i>Frogs Eat Butterflies...; Invective Against Swans</i>
Thing(s)	Vários	<i>Le Monocle de Mon Oncle; A High-Toned Old Christian Woman; Homunculus et la Belle Etoile; O Florida, Venereal Soil; Anecdote of Canna; Of the Surface of Things; The Weeping Burgher; The Virgin Carrying a Lantern; The Wind Shifts; Colloquy with a Polish Aunt; To the One</i>

		<i>of Fictive Music; Thirteen Ways of Looking at a Blackbird; Sunday Morning</i>
Shadows	Sombras	<i>O Florida, Venereal Soil; Cy est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et les Unze Mille Vierges; Six Significant Landscapes; Peter Quince at the Clavier; Thirteen Ways of Looking at a Blackbird; Sunday Morning</i>
Gaudy	Vã e vistosa	<i>Architecture; [Stevens também usou essa palavra para definir, elogiosamente, The Emperor of Ice-Cream]</i>
Cloud(s)/Cloudy	Nuvem(ns)/Encobertas	<i>The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage; Fabliau of Florida; O Florida, Venereal Soil; On the Manner of Addressing Clouds; Of the Surface of Things; The Curtains in the House of the Metaphysician; The Cuban Doctor; To the One of Fictive Music; Sunday Morning; Le Monocle de Mon Oncle</i>
Barbarous	Barbarismo	<i>Thirteen Ways of Looking at a Blackbird</i>
Oracular	Oracular	<i>The Doctor of Geneva</i>
Savage	Selvagem	<i>Exposition of the Contents of a Cab; Gubbinal; Sunday Morning</i>
Park	Parque	<i>Invective Against Swans; Tea</i>
Strange	Estranha/o	<i>The Weeping Burgher; Tea at the Palaz of Hoon; Disillusionment of Ten O'Clock, Gubbinal; To the One of Fictive Music</i>
Mark	Marca	<i>Invective Against Swans; Thirteen Ways of Looking at a Blackbird</i>
Freeman	Cidadão	<i>Of Heaven Considered as a Tomb</i>
Rattling	Soando	<i>The Jack-Rabbit</i>

Promenade	Passeio	<i>Anecdote of Canna</i>
Pangs	Choques	<i>Sunday Morning</i>
Moonlight	Luar	<i>The Ordinary Women; Fabliau of Florida; Homunculus et la Belle Etoile; Anecdote of Men by the Thousand; Anecdote of the Prince of Peacocks; Palace of the Babies; Architecture; Two Figures in a Dense Violet Night</i>
Sides	Beiras	<i>Nomad Exquisite</i>
Tuft	Tufos	<i>Architecture; Gubbinal</i>
Streaked	Listrada	<i>Banal Sojourn</i>
Fat	Gordos	<i>Banal Sojourn; Bantams in Pine-Woods</i>
Torrent	Torrente	<i>Le Monocle de Mon Oncle; The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage</i>
Droned	marulhava	<i>Two Figures in a Dense Violet Night; Fabliau of Florida</i>
Irised	Irisada	<i>In the Carolinas</i>
Fragrances	Fragrâncias	<i>To the one if Fictive Music; Last Look at the Lilacs; Six Significant Landscapes; Expositions of the Contents of a Cab</i>
Nakedness	Nudeza	<i>Last Looks at the Lilacs; Stars at Tallapoosa</i>
Exquisite [thought]	Bel	<i>Nomad Exquisite</i>
Paladin	Paladino	<i>Le Monocle de Mon Oncle</i>
Content	Contento/contentar-se	<i>Sunday Morning; The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage [discontent]</i>
Fictive	Fictícios	<i>A High-Toned Old Christian Woman; To the One of Fictive Music</i>
Abashed	Vexasse	<i>The Plot Against the Giant</i>
Plum	Peras	<i>Sunday Morning; Floral Decorations for Bananas</i>
Haunt (subst.)	Antro	<i>Sunday Morning (subst.); A High-Toned Old Christian Woman (v.); Disillusionment of Ten O'Clock (v.)</i>
Profoundest brass	Brassy phrase	<i>Sunday Morning</i>

Duenna	Duenna	<i>Colloquy with a Polish Aunt</i>
Crickets	Grilos	<i>Le Monocle de Mon Oncle</i>
[a] round	Rondas	<i>Le Monocle de Mon Oncle</i>
Yeoman	Cultor	<i>Le Monocle de Mon Oncle</i>
Rumpling	Plissar	<i>Infanta Marina</i>
Cantilene	Cantilena	<i>Architecture</i>
Femes	Femmes	<i>Hymn From a Watermelon Pavilion</i>
Bufoo	Truão	<i>Last Look at the Lilacs</i>
Anecdote	Anedota	<i>Earthy Anecdote; Anecdote of Men by the Thousand; Anecdote of Canna; Anecdote of the Prince of Peacocks; Anecdote of the Jar</i>
Accents	Acentos	<i>Thirteen Ways of Looking at a Blackbird</i>
Accord	Acordos	<i>Cy est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et les Unze Mille Vierges</i>
Sphere	Esfera	<i>A High-Toned of Christian Woman; The Apostrophe to Vincentine</i>
Seraphic	Seráficas	<i>Sunday Morning; Palace of the Babies</i>
Deluging	Dilúvico	<i>The Doctor of Geneva</i>

4 Conclusão

Se fossemos partir apenas da ideia geral e posicionamento que deram hora e vez a estas traduções, a saber, de que traduções²⁴⁶ são sua própria crítica, uma vez que levam incrustadas em sua forma uma leitura feita e refeita a partir de um outro poema, restaria como conclusão à presente Tese apenas a uma e lacônica frase “Releia os poemas”.

Elas, afinal, como poemas, “não têm outro conteúdo senão sua estrutura”, “não são outra coisa senão o seu próprio instrumento”, visam ser o “próprio signo” traduzido, “sua materialidade mesma”, tencionam ser o resultado de uma “vivisseccção implacável”, que “revolve as entranhas” dos poemas noutra língua “para trazê-los novamente à luz num corpo linguístico diverso”. E é exatamente por isso, segundo Haroldo de Campos, donde as citações aqui se originam (2006), que “a tradução é crítica”. Isso faria dos poemas que constam aqui algo autossuficientes em termos de leitura e (re)feitura: crítica e criação.

Mas uma conclusão se faz necessária mesmo assim, assim como os comentários aos poemas o foram necessários, embora o mesmo ponto de partida possa fazer com que eles sejam prescindíveis. São, no entanto, importantes, seja para expor as linhas críticas que vieram a conformar o poema em português como tal, seja para expor leituras próprias advindas do próprio processo de tradução (e tradução é a formalização de uma leitura, ou, como já posto por J. Salas Subirat, “é a maneira mais atenta de ler”), seja para discutir alguma bibliografia e expandir o arcabouço teórico dos futuros leitores de Stevens, seja para expor, ainda que discordante, alguma fortuna crítica, ou apenas como demonstração paralela, pontual, particular ou curiosa de algo que veio a compor as formações, deformações, conformações, reformações ou informações que performaram, em português, o *Harmonium* de Wallace Stevens.

Mas, se os comentários já visaram expandir ao longo do tempo esses espaços relacionais que no poema são cristalizações instantâneas dessas mesmas relações, qual o papel da conclusão, aqui, se não a própria presença da tradução/poema?

Ora, além delas, as traduções – relações concretas e concretizadas –, duas parecem ser as linhas que ajudaram a mover esse processo tradutório: um é o fato de que, ainda que os poemas em português sejam “cristalizações instantâneas”, eles foram concretizados ao longo do tempo, como processos – processos internos de cada poema e

²⁴⁶ De obras criativas que visem criar novas obras criativas.

processos mais abrangentes que percorrem os poemas do livro; outro é o fato de que defende-se a presente Tese a partir do conjunto, ou seja, traduziu-se uma obra, inédita no Brasil, em sua completude complexa, o que levou a soluções pontuais e sistêmicas, autônomas e dependentes. O grande exemplo disso foi a tradução do poema longo “The Comedian as the Letter C”. Ao fim e ao cabo, essas duas linhas se compõem em uma só, e o próprio fato de a pesquisa ser essencialmente algo que se constrói ao longo do tempo, e que portanto traz em si o planejado e o casual, contribuiu de maneira significativa e significativa às traduções. Inicialmente, a presente pesquisa visava traduzir apenas os poemas curtos do livro, em nível de mestrado; ao apresentar a qualificação – já com 59 dos 71 poemas curtos traduzidos – a pesquisa mudou de caráter e a ideia então passou a ser a tradução completa da versão de 1923 do livro, ou seja, foram incluídos ao projeto tradutório os três poemas longos, agora em nível de doutoramento. Esse jogo do acaso fez com que os poemas longos fossem traduzidos por último. Além deste elo entre planejamento e acaso, temos que o último poema a ser traduzido – sem algum motivo mais relevante além de se tratar do poema mais longo da obra – foi “The Comedian as the Letter C”. Conforme exposto no comentário a esse poema, após sua leitura para se efetuar a tradução, notou-se uma possível intencionalidade de reaproveitamento de ideias, formulações frasais, alusões e vocabulário comuns ao restante do livro – algo que excedia apenas a lógica da poética de Stevens ao longo do livro. Sem essa nota do acaso, deste poema ter sido lido e traduzido por último, tais aspectos comuns – passíveis inclusive de serem listados e reaproveitados na tradução, como o foram – seriam dificilmente observados e o resultado tradutório resultaria indubitavelmente diferente, com a perda dessas relações que Stevens e o poema estabelecem com o restante do livro (isso aconteceu com outros poemas do livro, como em “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, “Domination of Black” etc.).

Assim, temos em jogo, ao longo do *Harmonium* em português, três tipos de expedientes tradutórios adotados e revistos no decurso do projeto tradutório: soluções internas à lógica de um poema – em verdade, a base das traduções propostas aqui, soluções que são particulares a um poema específico –; soluções que se relacionam, de um modo ou de outro, com a poética de Stevens ao longo do livro e; por fim, soluções que visam exatamente recuperar relações que só são possíveis a partir da leitura do livro em sua completude.

A título de exemplo destes três tipos, soluções tradutórias que são bastante internas à lógica de um poema podem ser encontradas em “Infanta Marina”, notadamente em sua última estrofe

Partaking of the sea,
And of the evening,
As they flowed around
And uttered their subsiding sound.

cuja tradução consta como

Partilhando do mar,
Partilhando da noite,
Enquanto fluíam em derredor,
E emitiam seu ruído derradeiro.

Aqui temos a repetição de “partilhando”, ausente no poema em inglês, mas que faz com que o ritmo dos versos se adequasse ao ir e vir aquático que o poema propõe. Traduzir “And of the evening” por “E da noite” reduziria muito o verso e alteraria a cadência (essencialmente binária, com variações) perante o ritmo do verso em inglês; já uma tradução por “E do anoitecer” criaria uma relação sonora indesejável exatamente ao fim de três versos seguidos, resultando em “ar”, “er” e “or”, com “mar”, “entardecer” e “derredor”. Isso quebraria a subdivisão desta estrofe em partes de dois versos a partir de uma introdução sonora, subdivisão esta já marcada devido à rima final entre “around” e “sound”. A tradução desta rima, conforme já apontado na respectiva Nota, não compôs, por fim, uma rima em si, mas trouxe, de outro modo, semelhança entre as palavras para que conformassem igualmente um dístico. Essas são todas escolhas advindas de uma “leitura partitural” (CAMPOS, Haroldo de, 1981, p. 182) deste poema específico e suas soluções refletem suas características internas.

Já exemplos de traduções que se relacionam, de certa forma, com outros poemas ou com a poética do autor nesta obra podem ser encontrados em “Le Monocle de Mon Oncle” e em “Tea at the Palaz of Hoon”.

No “Monocle”, um desses casos é observável na tradução de “mother grass”. Ao invés de optar por uma solução direta em língua portuguesa, a tradução se decidiu por uma mescla de português e latim: “relva-mater”. Como apontado, isso se deu pelo fato de que Stevens, em diversos poemas, faz uso de palavras de outras línguas; não só o latim é

uma delas, como o próprio título do é livro é uma palavra latina. Em “On the Manner of Addressing Clouds”, temos uma relação por ausência. Em sua Nota tradutória, consta exposto que o crítico R. P. Blackmur (2003, p. 112) citou uma palavra empregada por Stevens neste poema como a mais incomum em toda a obra – a saber, “funest”. Mais do que vermo-nos forçados a empregar um vocábulo estranhíssimo para recompor essa dificuldade que o poema apresenta aos leitores anglófonos de Stevens, e ajudados pelo uso quase usual de palavras inusuais pelo poeta, tomamos essa ocorrência como uma autorização, caso cabível, do emprego de algum tipo de dificuldade vocabular em outro poema, caso suas relações internas necessitassem, por motivos logo, fano ou melopeicos, de uma palavra específica que fosse, ela própria, atípica ou rara²⁴⁷. O outro momento se dá quando propomos a tradução de “not less was I myself”, na primeira estrofe do poema de “Hoon”, por “não menos fui eu eu”, com essa repetição final do pronome “eu”, aparentemente estranha, autorizada pela poética de Stevens a partir de um poema central, “The Emperor of Ice-Cream”, no qual se lê “Let be be finale of seem” (mais tarde, no “Comedian”, Stevens empregará uma repetição semelhante, mas menos inesperada em “what is is what should be”). Outras traduções não se furtaram a algum nível de estranhamento em suas soluções, mesmo quando o poema em inglês soava mais direto. “Disillusionment of The O’Clock”, por exemplo, se encerra com os versos

Only, here and there, an old sailor,
 Drunk and asleep in his boots,
 Catches tigers
 In red weather.

para os quais a tradução optou por

Apenas, ora e outra, um velho marujo,
 Bêbado e dormindo às botas,
 Apanha tigres
 No céu vermelho.

Aqui é possível observar “às botas”, uma opção para traduzir “in his boots”. Ainda que a tradução mais direta fosse cabível e suficiente (“de botas”), pareceu-nos apropriado criar algo como uma expressão, “dormir às botas”. Ainda que inexistente, soou-nos não só compatível com o poema como compatível com a poética do autor. Os vocábulos são

²⁴⁷ Já em “Banal Sojourn” viu-se a necessidade de marcar a bastante marcada “princox” com “sécio”.

realmente simples, mas a indicação de que poderia se tratar de uma expressão (desconhecida) pode chamar atenção e criar algum estranhamento; ao mesmo tempo, é um estranhamento que funciona de maneira semelhante às leituras de Paulo Henriques Britto, já mencionadas no primeiro capítulo da presente Tese, de que mesmo não entendendo muito bem o que está escrito, “de algum modo não muito claramente exprimível, [seu leitor] entendeu o que leu.” (BRITTO, 2017, p. 14) Afinal, se recuperarmos o Paul Valery que prefaciou suas próprias traduções das *Bucólicas* de Virgílio, via Haroldo de Campos (2015, p. 62), temos que

o poeta escolhe entre [uma chusma de combinações sucessivamente ensaiadas], não certamente aquela que exprimiria mais fielmente o seu “pensamento” (é a tarefa da prosa) e que lhe repetiria então o que ele já sabe; mas antes aquela que um pensamento por si só não pode produzir e que lhe parece ao mesmo tempo estranha e estrangeira, preciosa, e solução única de um problema que não se pode enunciar senão quando já resolvido (...) A linguagem, aqui, não é mais um intermediário que a compreensão anula, uma vez desempenhado seu ofício; ela age por sua forma, cujo efeito está em produzir no mesmo instante um renascer e um autorreconhecimento.

Esse tipo de “estranhamento” pode ser encontrado em outros pontos ao longo dessas traduções, como no “estudar às barbas” de “Seis Paisagens Pertinentes”; nos “trilhos répteis” de “O Comediante como a Letra C”; nas “almas mamas” de “Nas Carolinas”; no “chocalham” de “O Coelho”. Há também a tradução que visa, como apontaria Walter Benjamin (2008), “helenizar, anglicizar o alemão” (“*deutsche zu verindischen, vergriechischen*”). Um exemplo, aqui, seria o final de “Anedota dos Homens aos Milhares”. Em Stevens, temos na última estrofe

The dress of a woman of Lhasa,
In its place,
Is an invisible element of that place
Made visible.

e a tradução optou por

As vestes de uma mulher de Lhasa,
Em sua terra,
São um elemento invisível desta terra
Feito visível.

Esse elemento do verso final, “Feito visível”, pode soar alheio, estrangeiro, ainda que compreensível – embora a essência da obra de arte verbal não seja necessariamente a comunicação, a asserção²⁴⁸. Se presta – portanto e no entanto – exatamente a trazer esse elemento do estrangeiro, essa anglicização do português²⁴⁹.

Retomando, temos, por fim, as soluções tradutórias que têm como objetivo recuperar relações estabelecidas dentro do livro, como formulações frasais e vocabulário. Um exemplo disso pode ser encontrado no emprego, por Stevens, do verbo *to drone* (ou sua substantivação). Este verbo significa “zumbir”, “zunir”, e foi empregado nos poemas curtos “Fabliau of Florida” e “Two Figures in a Dense Violet Night”, em 1919 e 1923, respectivamente; posteriormente, foi utilizado em “The Comedian as the Letter C”, também de 1923. Por coincidência (uma vez que os poemas não estão arranjados ao longo do livro em ordem cronológica), essa também foi a ordem na qual foram traduzidos (claro, com diversos outros entre eles ao longo do processo). “Fabliau of Florida” se encerra com “There will never be an end / To this droning of the surf”; “Two Figures...” traz, em sua quarta estrofe, “And out of their droning sibilants makes / A serenade”; o “Comedian”, no final de seu Canto II, traz “And while the torrent on the roof still droned”. Nos três casos, empregou-se conscientemente o verbo *marulhar*, inspirado pela tradução de Guilherme de Almeida ao haicai da rã, de Bashô:

Ah! o antigo açude!
E quando uma rã mergulha,
O marulho da água.

Os três excertos resultaram, na mesma ordem acima, “E jamais terá um fim / O marulho dessas ondas”; “E de seus sibilos faz marulhar / Uma seresta” e; “E enquanto a torrente ainda marulhava”. Não resta, no entanto, que todo vocabulário em comum entre poemas (e com relação ao “Comedian” em específico) resultasse em traduções iguais. Cada caso depende do modo de significar (*Art des Meinens*) de cada poema em particular e, apenas quando autorizado por essa equação interna individual, essas palavras repetidas foram traduzidas de modo a lhes restabelecer a relação. Sabendo que há (teoricamente) perdas neste sentido, a tradução do “Comedian” se preocupou em empregar vocabulários também de outros poemas em passagens cabíveis, ainda que o excerto em inglês não

²⁴⁸ “Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage.” (BENJAMIN, 2008, p. 9)

²⁴⁹ Como espaço relacional de poesia, não como processos mais costumeiros de anglicização, bastante presentes no português brasileiro dos séculos XX e XXI.

trouxesse tais relações diretas, conforme foi exposto no comentário à tradução daquele poema. A título de breve exemplo, temos o uso de “lima” para traduzir “verd”, retomando “A Apóstrofe a Vincentina” e “tlintantes” para traduzir “clicking”, verbo que já havia sido empregado em “Le Monocle de Mon Oncle” para “tinkling”, entre outros.

Esse tipo de solução só se faz possível quando se toma o processo de tradução do livro como um todo, como uma obra pensada, organizada e cujo resultado depende de interconexões estabelecidas entre os poemas que o compõe. Conforme mencionado no capítulo que abre esta Tese, a organização dos poemas em *Harmonium* foi feita – diferentemente dos livros escritos por Stevens posteriormente – de modo pensado, não cronológico, baseado em aspectos de continuidade e oposição, tese e antítese, deslocamento e acolhimento, de modo a espalhar seus poemas longos a fim de que não ficassem muito próximos uns dos outros. Um ponto em que isso se torna notável é na abertura do livro e, principalmente, em seu fechamento. Esses dois momentos foram já trabalhados ao longo do primeiro Capítulo e das Notas, mas vale lembrar que Cook (1988) defende que os seis primeiros poemas de abertura foram escolhidos e assim organizados a partir de possíveis leituras temáticas, como novo contra velho, estadunidense e desejável contra europeu e indesejável, progressões como terra-céu-terra-mar ou mesmo baseadas nos elementos ordenados em fogo-terra-ar-água; defende a crítica, no entanto, que se tratam de poemas em que há um forte elemento de contrariedade [*againstness*]. Esse movimento de contrariedade também aparece nos dois poemas principais da abertura, “Domination of Black” e “The Snow Man”. Em oposição a todo esse movimento, temos os acolhedores poemas finais, “Tea” e “To the Roaring Wind”. Consta que, na versão revista de *Harmonium* publicada em 1931 na qual foram adicionados 14 poemas, estes foram colocados ao final do livro, mas ainda assim antes de “Tea” e “To the Roaring Wind”. Isso demonstra como o posicionamento é importante para Stevens e como a obra pode ser, portanto, abordada com algum grau de unidade, intencionalidade, interatividade, intrarrelacionalidade. Assim, torna-se difícil não ler o poema final do livro, “To The Roaring Wind”,

To the Roaring Wind

What syllable are you seeking,
Vocalissimus,
In the distances of sleep?
Speak it.

Ao Vento Uivante

Que sílaba estás buscando,
Vocalissimus,
Nas distâncias do sono?
Confessa-a.

como um poema de abertura, um “fade to white” cinematográfico, ainda que seja o que fecha o livro; inversa e reciprocamente, o final do poema de abertura, “Earthy Anecdote”, ganha traços de encerramento, de “fade to black”, ainda que seja o poema que inaugura o livro a quem o lê:

Later, the firecat closed his bright eyes
And slept.

e

Mais tarde, o gato de fogo fechou seus olhos rútilos
E dormiu.

Com isso, a hipótese inicial deste doutoramento, baseada em trabalhar o *Harmonium* de Wallace Stevens em sua completude, como obra íntegra, ofereceu oportunidades tradutórias significativas, atentas às idas e vindas que os nove anos (1915 a 1923) da escritura dos poemas de Stevens suscitaram.

Além, portanto, dessas relações estabelecidas pela poética do autor e das relações criadas entre poemas, intralivro, Stevens trabalha com diversas citações, alusões e ecos a outros poetas (principalmente de língua inglesa), algo que, em português, se torna um tanto difícil de se recuperar em sua força e potência. Parece-nos improvável que leitores ou leitoras de poesia em língua inglesa, ao entrarem em contato com o título “Last Look at the Lilacs” não seja quase de imediato transportados ao “When lilacs last in the dooryard bloom’d” – com sua “star”, “trinity”, “perennial” para o “hymeneal” – de Walt Whitman. Desta forma, não nos furtamos a empregar formulações, vocabulário ou estratégias de composição advindas de poetas de língua portuguesa. Não que esse tipo de emprego não seja apropriado a qualquer tradução, e Haroldo de Campos (1981) defende que a

tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. Assim, ela se deixa derivar no movimento plagiotrópico geral da literatura (...).

Ademais, temos o próprio movimento de autotradução de Paulo Henriques Britto, que, visando passar um poema em língua inglesa de sua lavra para o português, substituiu as citações à poesia anglófona nele imbuídos por citações do arcabouço poético lusófono, esclarecendo que (FALEIROS, 2014 p. 126) “quanto às citações de poetas ingleses,

porém, decidi que faria mais sentido substituí-las por outras de poetas lusófonos, que fossem reconhecíveis pelo leitor brasileiro”.

Nestas traduções, a reformulação e alocação das citações não foi nem direta nem correspondeu ao mesmo lugar em que se encontram em Stevens. Ainda assim, uma vez que lidamos “com outras vozes textuais”, esse movimento pode ser entrevisto por exemplo ao final de “O Jovem Lavrador Prateado”, cujo decassílabo “Tão cedo passa o prata sob o pó!” visa retomar o “Tão cedo passa tudo quanto passa!” de Ricardo Reis; as “ramas bálsamas” de “Le Monocle de Mon Oncle” se assemelham, em sua criação vocabular, aos “véus ópalos” de Sousândrade; e também tomamos de emprestado do próprio Paulo Henriques Britto uma passagem de “Peter Quince ao Cravo”, que soou-nos mais bem acabado que nossa própria tradução à passagem “Susanna's music touched the bawdy strings / Of those white elders; but, escaping, / Left only Death's ironic scraping.” Enquanto inicialmente propusemos a estes versos as rimas mais tênues (incluindo uma rima invertida) de “Susana fez as cordas soarem torpes / Nos anciãos; deixando-lhes, por resto, / Só as raspas irônicas da Morte”, decidimos pela solução mais rimante e inteligentemente esdrúxula de Britto (STEVENS, 2017, p. 67): “Susana fez vibrar, com sua música, / Dos alvos anciãos as cordas lúbricas; Restou da Morte suas raspas irônicas.”

Isto posto, a ideia geral e posicionamento inicial ainda se mantêm, agora mais amparados, embasados e trabalhados pelo decorrer da pesquisa, das leituras e do tempo. No entanto, a fim de que não caiamos sob os auspícios da rubrica de Ezra Pound de que o “mau crítico se identifica facilmente quando começa por discutir o poeta e não o poema” (2006, p. 80), cessemos com a discussão do tradutor: leiamos e releiamos os poemas.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*, São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALEXANDER, Harriet Semmes. *American and British Poetry: A Guide to the Criticism, 1925-1978, Volume 1*, Manchester: Manchester University Press, 1984.
- ALMEIDA, Guilherme de, *Flores das “Flores do Mal” de Charles Baudelaire*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- ALTIERI, Charles. *Painterly Abstraction in Modern American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- ALTIERI, Charles. The Pound/Stevens Era, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol 26, N° 2, Baltimore: John Hopkins University Press, 2002, p. 228-250.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: Menino Antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição, 2017.
- ANGYAL, Andrew J. “Wallace Stevens’ ‘Sunday Morning’ as Secular Belief” In: *Christianity and Literature*, Vol 29, n° 1. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1979, p. 30-38
- ARRIGUCCI JR., Davi. Ensaio sobre “Maçã”, In: *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BATES, Milton. *Wallace Stevens: A Mythology of Self*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- BENAMOU, Michel. *Wallace Stevens and the Symbolist Imagination*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- BENAMOU, Michel. Wallace Stevens: Some Relations Between Poetry and Painting, In: *Comparative Literature*, Vol. 11, n° 1 (Inverno), 1959, p. 47-60
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor, de Walver Benjamin – quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BEVIS, William W. *Mind of Winter: Wallace Stevens, Meditation, and Literature*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988.
- BEYERS, Chris, Adventures in the Book Trade: The Publication History of Stevens’ Harmonium and Ideas of Order, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 35 n° 1 (Primavera), Baltimore: John Hopkins University Press, 2011, p. 79-97.
- BLACKMUR, R. P. Examples of Wallace Stevens. In: LENTRICCHIA, Frank; DUBOIS, Andrew. *Close Reading: The Reader*. Londres: Duke University Press, 2003.
- BLEVINS, Jeffrey. Putting a Pineapple Together with Wallace Stevens, In: *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, Vol. 41, 2014.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.

- BLOOM, Harold. *Wallace Stevens: Bloom's Major Poets*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.
- BLOOM, Harold. Wallace Stevens: Reduction to the First Idea, In: *Diacritics*, Vol. 3, Ed. 3, Ithaca, Nova York, 1976.
- BLOOM, Harold. *Wallace Stevens: the Poems of our Climate*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- BRITTO, Paulo Henriques. "A reconstrução da forma na tradução de poesia." In: *Cadernos de Letras (UFRJ)*, junho de 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Correspondência formal e funcional em tradução poética". In: SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006
- BRITTO, Paulo Henriques. "Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução". Vol. 10, em *Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma tipologia do verso livre em português e inglês." *Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)* 19 (2011): 127-144.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Tradução e Criação." *Cadernos de Tradução (UFSC)* 1, nº 4 (1999).
- BROGAN, Jacqueline Vaught. "Sister of the Minotaur": Sexism and Stevens, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 12, nº 2, Baltimore: John Hopkins University Press, (Outono), 1988.
- BROGAN, Jacqueline Vaught. Stevens and the feminine. In: *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BUELENS, Gert; EECKHOUT, Bart. "Always a Potent and an Impotent Romantic: Stylistic Enactments of Desire" In: *Henry James's The Ambassadors and Wallace Stevens' 'Anecdote of the Jar'*. *Wallace Stevens Journal*, Primavera 2010 (34:1), pp. 37-63
- BUTTEL, Robert. *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- BUTTEL, Robert; DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- CAMPBELL, P. Michael. "The World Is My Idea": Similar Worlds (Similar Ideas) in Wallace Stevens and Arthur Schopenhauer, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 29, No. 1, Primavera, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. "Wallace Stevens: A Era e a Idade." *Folha de São Paulo*, 3 de agosto de 1997.
- CAMPOS, Augusto de, *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sounsrândrade*. São Paulo: Perspectiva, 1964
- CAMPOS, Haroldo de. "Da Tradução como Criação e como Crítica." Em *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos - Transcrição*. Org: Marcelo Tápia e Thelma Médici Nobrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica, In: _____ *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 179-209
- CARRIER, Warren. "Commonplace Costumes and Essencial Gaudiness, Wallace Stevens' "Emperor of Ice-Cream"." *College Literature* (John Hopkins University Press) 1, nº 3 (1974): 230-235.
- CLARO, Andrés. "Wallace Stevens: 'Banthams in Pine Woods'", In: *Pensar & Poetizar*, vol. 11, Valparaíso: Instituto de Arte da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, 2013.
- CONWAY, Sheila. *the Sensuous Order, Faith and Love in the Poetry of Wallace Stevens*. Dissertação de Mestrado, Bowling Green: Western Kentucky University, 1972.
- COOK, Eleanor. *A Reader's Guide to Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- COOK, Eleanor. *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- COSTELLO, Bonnie. Narrative Secrets, Lyric Openings: Stevens and Bishop, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 19, No 2, Edição Especial: Stevens and Elizabeth Bishop (outono), 1995, p. 180-200.
- COSTELLO, Bonnie. Effects of an Analogy: Wallace Stevens and Painting, In: GELPI, Albert. *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 1985.
- DOGGETT, Frank. *Stevens' Poetry of Thought*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1966.
- DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: The Making of the Poem*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- DOYLE, Charles. *Wallace Stevens: The Critical Heritage*. Edição: Charles Doyle. Londres: Routledge, 1997.
- EECKHOUT, Bart. *Wallace Stevens and the Limits of Reading and Writing*. University of Missouri Press: Columbia e Londres, 2002.
- EECKHOUT, Bart. "Wallace Stevens' 'Earthy Anecdote'; or, How Poetry Must Resist Ecocriticism Almost Successfully." *Comparative American Studies* (University of Antwerp) 7, nº 2 (junho 2009).
- ELLMANN, Richard. How Wallace Stevens Saw Himself, In: BUTTEL, Robert; DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- FAHERTY, Michael. Kandinsky at the Klavier: Stevens and the Musical Theory of Wassily Kandinsky, In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 16, nº 2, Baltimore: John Hopkins University Press, Outono, 1992 .
- FALEIROS, Álvaro. "A crítica da retradução poética." *Itinerários*, nº 28 (jan.-jun. 2009): 145-158.
- FALEIROS, Álvaro. "A voz e o silêncio em Paulo Henriques Britto e Haroldo de Campos tradutores." *Literatura e Sociedade*, nº 19 (2014): 117-130.
- FALEIROS, Álvaro. "Retraduzir "O Sineiro", de Stéphane Mallarmé." *TradTerm*, 2006: 193-203.

- FALEIROS, Álvaro. “Tradução & Poesia.” Em *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*, por Lauro Maia Amorim, Cristina Carneiro Rodrigues, & Érika Nogueira de Andrade Stupiello, 329. São Paulo: UNESP, 2015.
- FALEIROS, *Traduzir o Poema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- FALEIROS, Álvaro. “Um Lance de Dados: Contrapontos à Sinfonia Haroldiana.” *Revista de Letras* 47, nº 1 (2007): 11-30.
- FESHBACH, Sidney. A Pretext for Wallace Stevens' "Sunday Morning", In: *Journal of Modern Literature*, Indiana University Press, Vol. 23, nº 1 (Verão), 1999, p. 59-78.
- FUNARI, Alessandro P. Wallace Stevens e o Uso de Gêneros Pictóricos: As Naturezas-Mortas, In: FALEIROS, Álvaro, et al. *Tradução Em Relação: Espaços de Transformação*, Campinas: Mercado de Letras, 2022.
- GELPI, Albert, editor, *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 1985
- GILBERT, R. “Whitman and Stevens: Certain Phenomena of Sound.” In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 40, nº 1, Baltimore: John Hopkins University Press, Primavera, 2016.
- GOLDFARB, Lisa. Musical Transformations: Wallace Stevens and Paul Valéry, In: *The Wallace Stevens Journal*, editado por Natalie Gerber, Vol. 33, Número 1, Baltimore: John Hopkins University Press, 2009.
- GORDINIER, Jeff. “Making Sense of Wallace Stevens (With Help from some Experts).” *The New York Times*, 24 de fevereiro de 2012.
- GUTIERREZ, Donald. “Circular Art: Round Poems of Wallace Stevens and William Carlos Williams.” *Concerning Poetry*, 1981.
- HELMS, W. Travis. *Blowing Clover, Falling Rain: A Theological Commentary on the Poetic Canon of the American Religion*. Eugene: Pickwick Publications, 2020.
- HALLIDAY, Mark. *Stevens and The Interpersonal*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- HIRSCH, David H. e PFEFFERKORN, Eli “Meir Wieseltier: An Israeli Poet Reconstructing the Jewish Past” In: *The Iowa Review*, Vol. 4, Iowa City: University of Iowa Press, Primavera, 1973.
- HOBBSBAUM, Philip. The Critics at the Harmonium: Blackmur and Winters on Stevens. *Bulletin (British Association for American Studies)*, New Series, nº 11, dezembro, Cambridge: Cambridge University Press, 1965, p. 43-57.
- HOCHSTRASSER, Julie Berger, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven: Yale University Press, 2007.
- HORTA, Paulo Lemos. *Aladdin: A New Translation*. Nova York: Liveright Publishing, 2018.
- JENKINS, Lee. A Pluralistic Universe: Rereading Wallace Stevens' "Harmonium". In: *Irish Journal of American Studies*, Vol. 6, 1997
- KENNELLY, L. B. “Stevens’ ‘The Virgin Carrying a Lantern.’” In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol 2 No.1/2, 1978.
- KERMODE, Frank. Notes Toward a Supreme Poetry, *The New York Times*, 12 de junho de 1977.

- KERMODE, Frank. *Wallace Stevens*. Oliver and Boyd: Edinburgo e Londres, 1960.
- KING, Terrance. The Semiotic Poetry of Wallace Stevens. In: *Semiotica*, University of Alberta, Vol. 23, 1978.
- KOBERLE, Pedro do Pinho. *Nublado vagar: paisagem, espaço e uma proposta de tradução de "The Comedian as the Letter C" de Wallace Stevens*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 147, 2023.
- KOO, Jason. "That One Was the Oddest One": Weirdness in Contemporary American Poetry. In: *The Missouri Review*, University of Missouri, Vol. 34, No. 4, Inverno, 2011.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- LEGGETT, Bobby J. Apollonian and Dionysian in "Peter Quince at the Clavier", In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 14, nº 1, Baltimore: John Hopkins University Press, Primavera, 1990.
- LEGGETT, Bobby J. *Early Stevens: The Nietzschean Intertext*. Durham: Duke University Press, 1992.
- LEITER, Louis H. Sense in Nonsense: Wallace Stevens' "The Bird with the Coppery Keen Claws", In: *College English*, Vol. 26, nº 7, abril, 1965, p. 551-554.
- LENTRICCHIA, Frank. *Ariel and the Police: Michel Foucault, William James, and Wallace Stevens*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.
- LENTRICCHIA, Frank; DUBOIS, Andrew. *Close Reading: The Reader*. Londres: Duke University Press, 2003.
- LITZ, A. Walton. *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens*. Nova York: Oxford University Press, 1972.
- LONGENBACH, James, *Wallace Stevens: The Plain Sense of Things*, Nova York: Oxford University Press, 1991.
- LONGENBACH, James. An Examination of the Poet in a Time of War, In: *The Antioch Review*, Vol. 67, No. 1, Inverno, Yellow Springs: Antioch Review Inc., 2009.
- LONGENBACH, James, The "Fellowship of Men that Perish": Wallace Stevens and the First World War, In: *The Wallace Stevens Journal*, vol. 13, número 2, outono, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- MACCAFFREY, Isabel G. "The Ways of Truth in 'Le Monocle de Mon Oncle'", In: BUTTEL, Robert; DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- MACLEOD, Glen. *Wallace Stevens and Modern Art: From the Armory Show to Abstract Expressionism*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- MACLEOD, Glen. *Wallace Stevens in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, editado por Glen MacLeod, 2017.
- MAEDER, Beverly, *Wallace Stevens' Experimental Language: The Lion in the Lute*. Nova York: St. Martin's Press, 1999.
- MARIANI, Paul. *The Whole Harmonium: The Life of Wallace Stevens*. Nova York: Simon & Schuster, 2016.

- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. London: Norton Critical Editions, 2005.
- MAZUR, Krystyna. *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. Nova York: Routledge, 2005.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Londres: Penguin Books, 1994
- MILLETT, John R. *Like decorations in a nigger cemetery: the poetic and political adjustments of Wallace Stevens*, 2004. Electronic Theses and Dissertations. 26 <<http://digitalcommons.library.umaine.edu/etd/26>>. Último acesso em 26/07/2023
- MONROE, Harriet. "Comment: A Cavalier of Beauty." *Poetry* 6 (março 1924): p. 322-7.
- MONTEIRO, George. *Conversas com Elizabeth Bishop*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- MONTEIRO, José Lemos. As Vogais e as Cores, In: *Revista de Letras*, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, jan./jun., 1985.
- MORAES, André Luís. *Sentido e modernidade na poesia de Wallace Stevens*. 2011. 58 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso - IEL, Unicamp, Campinas, 2012.
- MURPHY, Francis. The Comedian as the Letter C, In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 3, No. 2, Madison: University of Wisconsin Press 1962.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- NASSAR, Eugene Paul. *Wallace Stevens: An Anatomy of Figuration*. Filadélfia: Universidade da Pensilvânia, 1965.
- NEALE, John Mason, *Collected Hymns Sequences and Carols of John Mason Neale*. Londres: Hodder and Stoughton, 1914.
- NEWCOMB, John Timberman. *Wallace Stevens and the Literary Canons*. Jackson e Londres: University Press of Mississippi, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras 2011.
- PEARCE, Roy Harvey. "Anecdote of the Jar': An Iconological Note." *The Wallace Stevens Journal*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.
- PERLOFF, Marjorie, *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*, Malden: Blackwell Publishers, 2002.
- PERLOFF, Marjoie, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Fausto*. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETERSON, Margaret. "Harmonium and William James", In: *Southern Review*, Verão de 1971.
- PIETRZAK, Wit. *Myth, Language and Tradition*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRASAD, Veena Rani. *Color-Scheme in the Poetry of Wallace Stevens*. In: *Indian Journal of American Studies*, V, Janeiro/Julho, 1975, p. 1-10.
- PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de Sexto Propércio*. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- PRYOR, Sean. Happiness and Happening in "Harmonium". In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 35, nº 2, Baltimore: John Hopkins University Press, outono de 2011, pp. 174-187.
- QUIAN, Zhaoming. *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.
- RAGG, Edward. *Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstractions*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.
- RAMAZANI, Jahan. Elegy and Anti-Elegy in Stevens' "Harmonium": Mockery, Melancholia, and the Pathetic Fallacy, In: *Journal of Modern Literature*, vol. 17, nº 4, Primavera, 1991.
- RICH, Adrienne. *What Is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. Nova York: Norton, 2003.
- RICHARDSON, Joan. *Wallace Stevens*, 2 vols., Nova York: Beech Tree, 1986–88.
- RIDDEL, Joseph N. Stevens' "Peter Quince at the Clavier": Immortality as Form, In: *College English*, Vol. 23, nº 4, Janeiro, 1962.
- RIDDEL, Joseph N. *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965.
- RIGHELATO, Pat. "Wallace Stevens." In: *American Poetry: The Modernist Ideal*, editado por Clive Bloom, & Brian Docherty. Nova York: St. Martin's Press, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSU, Anca. *The Metaphysics of Sound in Wallace Stevens*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995.
- SANTILLI, Kristine S. *Poetic Gesture: Myth, Wallace Stevens, and de Desirous Motions of Poetic Language*. Nova York: Routledge, 2002.
- SERIO, John N. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *Como Gostais / Conto de Inverno*. Tradução, apresentação e notas de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SHAKESPEARE, William. Sonnet LXXIII / Soneto LXXIII. *Sonetos*. Tradução e introdução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Edição bilíngue. São Paulo: Hedra, 2008. Em inglês: p. 84; em português: p. 85.
- SHAKESPEARE, William. "Soneto LXXIII". In: *50 sonetos*. Trad. de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma Noite de Verão e O Mercador de Veneza*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- SIMMONS, Hi. Wallace Stevens and Mallarmé, In: *Modern Philology*, Vol. 43, No. 4, maio, 1946.

- SPERRY, Stuart M. Another Way of Looking at "The Bird with the Coppery Keen Claws", In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 20, nº 1, Baltimore: John Hopkins University Press, primavera, 1996, p. 47-54.
- STEVENS, Holly. *Letters of Wallace Stevens*. Edição: Holly Stevens. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- STEVENS, Wallace. *Harmónio*. Tradução: Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D'água, 2006.
- STEVENS, Wallace. *Harmonium*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- STEVENS, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1957.
- STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose by Wallace Stevens*. Edição: Milton J. Bates. Nova York: Alfred A. Knopf, 1989.
- STEVENS, Wallace, *Poemas*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1951.
- STEVENS, Wallace. The Noble Rider and the Sounds of Words, In: *Collected Poetry and Prose*, ed. Kermode e Richardson. Nova York: Library of America, 1997, p. 643-665.
- STROM, Martha. "The Comedian as the Sounds of the Letter C", In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 11, No. 1, Baltimore: John Hopkins University Press, 1987, p. 21-31.
- SUKENICK, Ronald. *Wallace Stevens: Musing the Obscure*. Nova York: New York University Press, 1967.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médiçi Nóbrega (orgs.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- TAYLOR, Gaye Elizabeth. *The Meaning of the Earth and the Will of Men: Re-examining the Nietzschean in Wallace Stevens' Harmonium*. 2010. Tese (Doutorado), University of Ottawa, Ottawa, 2013.
- VENDLER, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- VENDLER, Helen. "Stevens and Keats' 'To Autumn'", In: BUTTEL, Robert; DOGGETT, Frank. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 171-195.
- VENDLER, Helen, "The Hunting of Wallace Stevens." *The New York Review of Books*, 20 de novembro de 1986.
- VENDLER, Helen. "Stevens and the lyric speaker". In: SERIO, John. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 133-148.
- VENDLER, Helen. *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984.
- VIZIOLI, Paulo. *Poetas Norte Americanos*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976.

- VOROS, Gyorgyi. *Notations Of The Wild: Ecology Poetry Wallace Stevens*. Cidade de Iowa: University of Iowa Press, 1997.
- WHALEN, Tom. "Alone in an Immense Valley": A Note on Wallace Stevens' "Valley Candle", In: *The Wallace Stevens Journal*, Vol. 20, No. 2 (outono), 1996.
- WHITMAN, Walt. *The Complete Poems*. Edição: Francis Murphy. Nova York: Penguin Books, 2004.
- WILKINSON, Peter R. *Thesaurus of Traditional English Metaphors*, Londres: Routledge, 2002.
- WINTERS, Yvor. *In Defense of Reason*. Denver: Swallow, 1947.