

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E OUTROS SABERES**

PEDRO DO PINHO KOBERLE

**NUBLADO VAGAR: PAISAGEM, ESPAÇO E UMA PROPOSTA DE
TRADUÇÃO DE “THE COMEDIAN AS THE LETTER C” DE WALLACE
STEVENS**

Versão Corrigida

São Paulo

2023

PEDRO DO PINHO KOBERLE

**NUBLADO VAGAR: PAISAGEM, ESPAÇO E UMA PROPOSTA DE
TRADUÇÃO DE “THE COMEDIAN AS THE LETTER C” DE WALLACE
STEVENS**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Pedro do Pinho Koberle

Data da defesa: 15/9/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Roberto Zular

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, 14/11/2023



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.

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

K75n Koberle, Pedro
NUBLADO VAGAR: PAISAGEM, ESPAÇO E UMA PROPOSTA DE
TRADUÇÃO DE "THE COMEDIAN AS THE LETTER C" DE WALLACE
STEVENS / Pedro Koberle; orientador Roberto Zular -
São Paulo, 2023.
149 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Wallace Stevens. 2. poesia. 3. paisagem. 4.
espaço. 5. tradução. I. Zular, Roberto , orient. II.
Título.

Para minha avó Lilia, com saudade

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à CAPES, que financiou o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada.

A Roberto Zular, pelo apoio e pela aposta.

A Patricia Giufrida pela paciência e pelo amor inabalável.

A meus pais, pela reserva infinita de palavras de motivação e pelo acolhimento incondicional.

A meu avô Roland, de quem tudo isso é tributário.

A meus colegas e companheiros constantes Giancarlo Gozzi, Guilherme Marchesan e João Pace, pela amizade e aprendizado que levo comigo.

A Isabela Benassi e Julia Whitaker pelos ouvidos sempre atentos e os ensinamentos ininterruptos.

Aos professores Paulo Henriques Britto e Viviana Bosi, pelos comentários e leitura na banca de qualificação, sem os quais não seria possível um trabalho satisfatório.

Ao amigo João Bueno, que acompanhou essa pesquisa desde seu início com curiosidade e carinho.

A Ligia Carvalhosa e Tiago Mesquita, por me ajudarem a atravessar esse momento fragmentário.

E a meu cachorro Crispim, xará do objeto dessa pesquisa, pela presença.

Resumo

KOBERLE, P.P. **Nublado vagar: paisagem, espaço e uma proposta de tradução de “The Comedian as the Letter C” de Wallace Stevens, 2023.**

Este trabalho focaliza a obra do poeta estadunidense Wallace Stevens (1870 – 1955) “The Comedian as the Letter C”, composto em 1921 e publicado em seu primeiro livro *Harmonium*, de 1923. O primeiro capítulo da dissertação é uma apresentação de Stevens, em que se buscou situá-lo entre seus contemporâneos e dar um contorno claro às suas particularidades como poeta, com recurso a comentários críticos da época de publicação de seu livro de estreia e interpretações subsequentes. Em seguida, levamos a cabo uma análise detida do poema referido com atenção dedicada especificamente às noções de espaço e paisagem que ele permite identificar. O capítulo 3 parte dessas noções para compor um quadro mais amplo de influências e interlocutores extraliterários do poeta, com vistas à dimensão propriamente filosófica da obra de Stevens, em que se recorreu a escritos ensaísticos e comunicações do poeta articulados a pensadores estadunidenses que o influenciaram. A partir do capítulo 4, passamos à tradução integral que fizemos do “The Comedian as the Letter C” para o português, com comentários que explicitam a orientação teórica que nos guiou, as dificuldades encontradas e as soluções tradutórias por fim adotadas, seguido do poema traduzido ao lado do original em inglês. Ao aproximar vieses distintos de um multifacetado problema teórico e crítico, a saber, a paisagem e o espaço poético no “The Comedian as the Letter C” e em outras obras posteriores de Stevens, conclui-se que na sua obra os sentidos do espaço são o ponto de partida de uma complexa filosofia da percepção, em que a mente e o mundo encontram-se em permeabilidade mútua, dando a ver o conceito de “participação” que apresentamos como contribuição teórica a esse complexo de relações.

Palavras-chave: Paisagem. Espaço. Tradução. Wallace Stevens. “The Comedian as the Letter C”

ABSTRACT

KOBERLE, P.P. **Cloudy Drift: Landscape, Space and a Proposed Translation of Wallace Stevens' "The Comedian as the Letter C", 2023.**

This dissertation focuses on the work of the American poet Wallace Stevens (1870 – 1955), specifically his poem "The Comedian as the Letter C," composed in 1921 and published in his first book *Harmonium*, in 1923. The first chapter of the dissertation is a presentation of Stevens, in which we sought to place him among his contemporaries and give a clear outline of his particularities as a poet, using critical commentary from the time of his debut and subsequent interpretations. From there, we carried out a detailed analysis with attention directed explicitly at the notions of space and landscape that it allows us to identify. Chapter 3 takes off from these notions to compose a broader picture of the poet's extraliterary influences and interlocutors, with a view to the specifically philosophical dimension of Stevens' work, in which essayistic writings and communications by the poet were approached in dialog with American thinkers that influenced him. In chapter 4, we highlight the complete translation we made of "The Comedian as the Letter C" into Portuguese, with comments that explain the theoretical orientation that guided us, the difficulties encountered, and the solutions finally adopted, followed by the translated poem beside the original in English. By approaching different strains of a multifaceted theoretical and critical problem, namely, landscape and poetic space in "The Comedian as the Letter C" and other later works by Stevens, we conclude that in his work, the senses of space are the starting point of a complex philosophy of perception, in which the mind and the world are in mutual permeability, revealing the concept of "participation" that we present as a theoretical contribution to this complex of relations.

Keywords: Landscape. Space. Translation. Wallace Stevens. "The Comedian as the Letter C".

Sumário

Introdução: Wallace Stevens, este todo novo, ainda inabordável.....	14
Capítulo 1: <i>Harmonium</i> : minúcias preliminares.....	19
Capítulo 2: <i>Os sentidos do espaço</i> no “Comedian as the Letter C”	35
I. O problema da terra na literatura estadunidense do começo do século XX.....	36
II. A epopeia de estatuto equívoco: operadores de acompanhamento.....	42
III. <i>O mundo sem imaginação</i> : fantasmas do romantismo.....	44
IV. <i>Concernente às tempestades de Yucatán</i> : a paisagem sobredeterminada.....	57
V. <i>Carolina Aproximando</i> : o depoimento do visível.....	66
VI. <i>A ideia de uma colônia</i> : a terra é a inteligência do homem.....	72
VII. <i>Uma casa fresca, na sombra & E filhas com cachos</i> : a poética da habitação.....	82
Capítulo 3: Paisagem e participação em Wallace Stevens.....	92
Capítulo 4: Comentários à tradução de “The Comedian as the Letter C”	111
<i>O Comediante como a letra C</i>	129
Bibliografia	143



Pierrot, Antoine Watteau

Abreviaturas

De acordo com o padrão adotado internacionalmente, no trabalho que segue todas as referências a obras de Stevens são dadas com base na edição da Library of America *Collected Poetry and Prose of Wallace Stevens* (1997), doravante abreviada como CPP.

Introdução

Wallace Stevens, este todo novo, ainda inabordável

Life is an affair of people not of places. But for me life is an affair of places and that is the trouble. (STEVENS, CPP p. 901)

Setting out on Stevens for the first time would be like setting out to be an explorer of Earth.
(JARRELL, 1955, p. 66)

O meu interesse por Wallace Stevens despertou em meados de 2015, quando li pela primeira vez o seu volume de estreia, *Harmonium*. Me chamou atenção a quantidade de poemas que descreviam fenômenos do clima, paisagens, fauna e flora, e cuja ação decorria ao ar livre. Eu enxergava nessa constante presença de objetos naturais uma distância imensa dos modernistas que já havia lido, como T.S. Eliot e Ezra Pound, cuja atmosfera espacial me parecia pronunciadamente “interior”, preocupada com a tradição literária, a reinvenção das restrições compositivas da poesia no século XX e situada no clima cultural das vanguardas históricas europeias¹. Stevens, por outro lado, parecia deliberadamente local, situado na paisagem estadunidense, e suas especulações *en plein air* guardavam características quase pastorais que iam de encontro à imagem hiperurbana que eu fazia dos esforços poéticos estadunidenses e ingleses no modernismo do começo do século passado.

Em conformidade com a proliferação desmesurada de interesses que caracterizam o início de uma jornada intelectual e acadêmica, pensava em traçar comparações entre Stevens e a pintura de paisagens, depois entre Stevens e a antropologia contemporânea da chamada “virada ontológica”, a partir de autores como Eduardo Viveiros de Castro e Patrice Maniglier, na tentativa de fornecer uma contribuição filosófica e antropológica à “ecocrítica”² de Wallace Stevens. O mais ambicioso desses devaneios de pesquisa previa a elaboração de um compêndio de autores e artistas plásticos dos Estados Unidos que manifestariam uma relação com a terra e o “mundo físico” análoga àquela que eu percebia em Stevens e no seu “The Comedian as the Letter C”, assunto da presente dissertação. Relacionar o poeta com a pintura de paisagens segue apenas um projeto, postergado por ora, e relacioná-lo com o dispositivo conceitual da antropologia foi o que tentei fazer com o trabalho de iniciação científica “A Coisa Vocável: Regimes de corpo e linguagem em Wallace Stevens”, concluída em 2018 sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Zular, sob a tutela de quem tenho orgulho de ter encaminhado a presente dissertação. Com ele, pude testar os acoplamentos interdisciplinares que ambicionava, e com o grupo de orientandos tive contato com muitas interpretações originais e instigantes de Paul Valéry, esse parente francês de Wallace Stevens, da teoria da tradução, e daquilo que Roberto chama “*poiéticas* da voz”.

¹ Como escreve Marjorie Perloff: “Stevens’ poetic landscape is far removed from Eliot’s reverberating echo chamber” (1981, p. 18).

² Os trabalhos de Bonnie Costello (2003), Cary Wolfe (2021) e Gyorgyi Voros (1997) empregados nesta dissertação são ligados a essa corrente interpretativa.

Foi Roberto quem, nos idos da minha graduação em Letras, primeiro me chamou a atenção para a necessidade de traduzir o “Comedian as the Letter C”, já que abordar um poema inédito em português significaria a manutenção de uma distância grande entre o leitor do trabalho e o objeto da pesquisa. A extensão do poema, que conta com seis cantos e totaliza cerca de 650 versos que traçam o itinerário do “comediante” referido no título, batizado por Stevens de Crispin, fornecia outra dificuldade imensa.

Em 2023 completam-se os 100 anos da publicação de *Harmonium*, portanto da primeira vez em que o “Comedian” apareceu em forma impressa. Acredito que haja alguma espécie de coincidência insensata entre a conclusão deste mestrado e a primeira aparição do poema que ele toma por objeto. Desde então, a nossa tradução continuou sendo revista e revisada, à luz da pesquisa acerca de Stevens e de sua obra como um todo, que também se desenvolvia paralelamente. A tradução literária é para nós uma tarefa de imenso interesse, ainda que o campo teórico ao redor dos estudos da tradução não nos fosse familiar, tampouco um horizonte de pesquisa previsto. Fato é que traduzir o poema exigia um adensamento considerável do estudo sobre Stevens, já que uma tradução sem um aparato crítico e a bibliografia secundária sobre o autor dificilmente daria conta dos interesses que eu buscava comunicar com a comunidade acadêmica.

Conforme minhas leituras da fortuna crítica e da obra de Wallace Stevens iam se somando, fui percebendo o quanto a paisagem perpassava quase todos os seus poemas, e certamente os mais importantes, antologizados, e analisados ao longo dos anos. O “Comedian”, que figurava como um exemplar da primeira porção da carreira de Stevens, dava indícios de preocupações espaciais que perdurariam até o fim de sua vida, com particular candência e esmero filosófico em “An Ordinary Evening in New Haven”, poema de 1949. O projeto que deu origem à presente pesquisa previa traduções tanto do primeiro quanto deste último poema. Dado o escopo extenso, optei por restringir o alcance do trabalho somente ao “The Comedian as the Letter C”, enquanto a tradução completa de “An Ordinary Evening”, que cheguei a concluir mas não lapidar, resta em suspenso, aguardando uma oportunidade futura.

Comecei a perceber então um primeiro problema, a relativa escassez de trabalhos teóricos e críticos em português sobre Wallace Stevens, e a pouca familiaridade do meio acadêmico com a sua obra como um todo. O recorte proposto aqui, então, foca sobre as interpretações de Stevens que atentam à dimensão espacial, paisagística e material de seus poemas, e exigiu uma revisão dos

autores que mobilizamos na presente dissertação para extrair de suas leituras o conteúdo que reforçava nossa intuição sobre a importância dos sentidos do espaço em sua obra. Um segundo problema, apontado no momento do exame de qualificação, era a abordagem descontextualizada de Stevens, que tentamos remediar situando o “Comedian” dentro do escopo de *Harmonium*, depois *Harmonium* na obra de Stevens, em círculos concêntricos em expansão. Este segundo problema é o assunto do Capítulo 1, onde tento fornecer um panorama do volume de estreia enquanto dou indícios das preocupações que virão a seguir; enquanto o primeiro problema é abordado no Capítulo 2, onde recapitulo canto por canto a extensão do poema, conforme traço os elos conceituais entre os choques de seu personagem Crispin com a paisagem. É neste capítulo que concentrei a maior parte dos esforços interpretativos. Parti da tentativa de delinear uma preocupação compartilhada por outros contemporâneos de Stevens com o “problema da terra” nos Estados Unidos e a sua relação com a invenção de uma linguagem literária nativa independente dos séculos de influência europeia (subcapítulo I).

No decorrer do Capítulo 2, apresento aspectos cruciais na compreensão do “Comedian as the Letter C”, a saber (1) a redefinição dos parâmetros da epopeia em uma situação eminentemente moderna (subcapítulo II) a sua herança agônica do romantismo (subcapítulo III); a reelaboração poética da paisagem (subcapítulo IV); o funcionamento dos sentidos de Crispin em articulação com seu ambiente (subcapítulo V); a relação complexa entre “inteligência” e “terra” que o poema produz e espelha em relações tributárias entre “mente” e “mundo”, “imaginação” e “realidade” (subcapítulo VI); e a “poética da habitação” que Stevens compõe com seu protagonista (subcapítulo VII). A estrutura do capítulo prevê a introdução gradual de referências teóricas, como atores que entram e saem do palco, para ao final regressarem juntos para um efeito sumário que encerra a contribuição de cada um.

Este efeito se completa com o capítulo 3, cujo subcapítulo IV faz as vezes das considerações teóricas finais, situando a problemática da habitação, da paisagem, e do espaço em Stevens no contexto ambiental contemporâneo. Neste capítulo há um considerável adensamento teórico e especulativo, onde aproveitamos o pendor filosófico da escrita de Stevens para operar alguns testes de força de seu pensamento com outros postulados igualmente filosóficos. Nos demais subcapítulos, tentei restituir Stevens a seus “arredores” intelectuais, empregando filósofos que construíram sua visão filosófica, como Ralph Waldo Emerson e William James, de modo a verificar

a solidez de suas proposições especulativas a partir das suas fontes. Dentro da teia de preocupações ontológicas que esses autores apresentam, nos pareceu produtivo, para operar uma transição ao campo do contemporâneo, empregar as reflexões de Gilles Deleuze sobre a espacialidade da literatura estadunidense e de Paul Virilio sobre a espacialidade “em crise” do mundo atual.

Após este momento analítico e interpretativo, passamos aos comentários à tradução que fizemos do poema de Stevens, isto é, “O Comediante como a letra C”, no Capítulo 4. Ali figuram comentários de ordem técnica ao lado de incursões interpretativas que se relacionam sobretudo à importância preponderante do aspecto sonoro no poema e na obra de Stevens como um todo. Na familiarização com o esforço de tradução, aprende-se muito sobre uma outra dimensão do sentido do poema que dificilmente seria visível senão pela proximidade que essa mediação interlinguística fornece.

À guisa de conclusão, resta apenas a extensão bilíngue do poema inteiro. Acredito que posicioná-lo ao final, onde estariam considerações finais, dê à tradução o caráter cumulativo que ela de fato teve na pesquisa. Sua forma final foi moldada por e também moldou cada uma das análises e especulações teóricas distribuídas pelos capítulos precedentes, numa mútua alimentação constante, e o leitor deve chegar a ela já munido dos dispositivos que foram postos em movimento pela reflexão longa que o antecede.

O trabalho que agora se encerra foi o resultado de mais de cinco anos de pesquisa, em que eu, como Crispin, protagonista do “Comediante como a letra C”, tive que me familiarizar com o absolutamente estranho, fazer uma morada numa paisagem inóspita e assistir conforme o esforço intelectual levava as barreiras do entendimento a se afrouxara. Acredito que o mérito principal da minha pesquisa seja fornecer uma primeira expedição pelo poema, cujo roteiro foi desenhado com os instrumentos à mão e os recursos disponíveis – em larga medida construídos mediante o contato incessante com esses versos tão indomáveis de Stevens. Como Crispin, não concluo com a elaboração de uma doutrina unívoca, mas apresento as partes de seu poema numa unidade provisória, possível de ser reinterpretada, relançada e refeita daqui em diante. A partir deste momento, abandono o *eu* em favor do *nós*, insistindo numa situação de enunciação coletiva dos problemas que encontrei, relançando-os ao horizonte da comunidade pesquisadora.

Capítulo 1
Harmonium: minúcias preliminares

Este ano de 2023 marca o centenário de *Harmonium*, primeiro livro de poemas de Wallace Stevens, publicado quando o poeta tinha já 44 anos. Longe de ser um talento precoce, Stevens na época trabalhava gerindo o departamento de seguros e fiadores da Hartford Accident and Indemnity Company, em Connecticut, Estados Unidos³. Redigia, entre os manuscritos de poemas que foram parar no seu volume de estreia, apólices de seguro e relatórios de análise de risco. Vale ressaltar o contraste entre esse cotidiano profissional de Stevens e a vida literária que levavam seus modernistas contemporâneos Ezra Pound, T.S. Eliot e Gertrude Stein. Enquanto estes últimos circulavam há pelo menos uma década pelos meios intelectuais vanguardistas da Europa, dispersos entre a Itália, a Inglaterra e a França, Stevens mantinha a sua rotina e o matrimônio com Elsie Moll, com quem tinha uma filha de um ano, em Hartford. William Carlos Williams, ao mesmo tempo o mais próximo, em termos temáticos, e mais distante, em termos formais, desses autores com relação a Stevens, também vivia um dia a dia como obstetra, escrevendo nas horas vagas, em Nova Jersey.

O que segue é uma breve recapitulação da recepção de *Harmonium*, uma tentativa de situar Stevens entre outros nomes da poesia modernista em inglês e já focar alguns dos aspectos cruciais de sua obra, enquanto nos reportamos a juízos críticos de diferentes períodos. Essas citações foram selecionadas de acordo com nosso enfoque conceitual mais amplo, e servirão mais adiante para qualificar a discussão de aspectos mais profundos da obra de Stevens, como a oposição entre a sua insistência em “ideias de ordem” versus a estética fragmentária da poesia de vanguarda de que foi contemporâneo, e em torno da qual se transformava. Parafraseando Hellen Vendler, crítica e intérprete de Stevens, só é possível admirar o *páthos* do Stevens tardio sabendo das vicissitudes do primeiro (VENDLER, 1969, p. 10).

Em 1923, *Ulysses*, de James Joyce, contava pouco mais de um ano de publicação, ainda emaranhado em imbróglis legais e acusações de obscenidade. Poucos meses antes, após circular fragmentariamente em alguns periódicos, tinha aparecido o monumental “The Waste-Land” de T.S. Eliot, com as edições drásticas de Pound⁴. Com menos impacto no público, William Carlos

³ Situação que levou o poeta John Berryman (1914 – 1972) a chama-lo em seu poema-obituário “So Long, Stevens (?)” de “that funny money-man” (BERRYMAN, 2014, p. 362).

⁴ R.P. Blackmur elabora esse contraste entre Pound e Eliot, por um lado e Stevens, de outro: “Mr. Stevens’ tropes are neither visual, like Pound, nor dramatic, like Eliot. His visual images never condense the matter of his poetry, they accent or elaborate it.”.

Williams publicara, também em 1923, o seu volume *Spring and All*, que contém o revolucionário poema “The Red Wheelbarrow”. Essas pedras de toque do modernismo anglófono, publicados todos com tanta proximidade temporal, e à sombra das quais se desdobrou toda a tradição literária do século XX, formam o pano de fundo e o ambiente cultural em que Stevens publica *Harmonium*, livro que contém o poema “The Comedian as the Letter C”, assunto da presente dissertação.

É fato que este pequeno volume, que contém 85 poemas, antes de ser reeditado em 1931 com três poemas suprimidos e quatorze novos, não foi alçado ao cânone modernista internacional como as obras supracitadas, nem recebeu a mesma atenção histórico-crítica que elas, e à primeira vista não gerou uma linhagem de herdeiros. De setembro a dezembro de 1923, *Harmonium* rendeu a Wallace Stevens um pouco menos de \$7,00, equivalentes a aproximadamente \$80 em 2010 (BEYERS, 2011).

O livro foi recebido com indiferença pelo público e pelos críticos, que guardavam sua aprovação para T.S. Eliot e “The Waste-Land”, que havia sido publicado em dezembro de 1922. A resenha mais favorável foi provavelmente a de Marianne Moore, “Well Moused, Lion”, que apareceu em *The Dial*, janeiro de 1924 (STEVENS, 1966, p. 241).⁵

As razões para tanto são muitas, mas de início vejamos o que escreve o crítico Hugh Kenner, autoridade inquestionável do modernismo nos Estados Unidos e alhures, e, o que é de imenso interesse, opositor da obra de Stevens:

De alguma forma, a ausência de Wallace Stevens do cânone que emprego se tornou notória. Justifico-a pela impossibilidade de assimilá-lo na única história que acredito ter poder explicativo: uma história de capitais, que não o inclui. Como Virginia Woolf de Bloomsbury ou Faulkner de Oxford, ele parece uma voz de província, bizarramente autorizada pelo Modernismo Internacional de que ele, como esses outros, nunca tomou parte. (KENNER, 1989, p. 40, tradução nossa)⁶

⁵ “The book was received rather indifferently by the public and the critics, who were largely reserving their accolades for T. S. Eliot and *The Waste Land*, which had been published in December 1922. The most sympathetic review was probably Marianne Moore’s ‘Well Moused, Lion’, which appeared in *The Dial* in January 1924”. (STEVENS, 1966, p. 241)

⁶ “The absence of Wallace Stevens from the canon I use has somehow been made to seem notorious. I account for it by his unassimilability into the only story that I find has adequate explanatory power: a story of capitals, from which he was absent. Like Virginia Woolf of Bloomsbury or Faulkner of Oxford, he seems a voice from a province, quirkily enabled by the International Modernism of which he was never a part, no more than they,” no original.

Justificando-se por omitir Stevens de seu cânone, Kenner escora-se numa oposição campo-metrópole, enquanto retrata Stevens como um beneficiário indevido dos méritos conquistados pelo que chama Modernismo Internacional, em que inclui Pound, Eliot, William Carlos Williams e Stein. Isso não só porque a vida metropolitana e os elos intelectuais e sociais estabelecidos entre os praticantes das artes de vanguarda são o fio condutor de todo o seu aparato crítico, mas porque o que Kenner considera a novidade do modernismo é incorporar à literatura sistemas que são igualmente novos e exteriores a ela⁷. Isto é, o modernismo em Eliot vem do seu procedimento fragmentário próximo à montagem cinematográfica, enquanto em Williams deriva do uso dos espaços em branco da página à moda dos experimentos vanguardistas da arte visual europeia. Pound, que foi o objeto do mais extenso estudo do crítico – o monumental *The Pound Era*, de 1971 – reuniria em sua obra tudo que era mais radicalmente novo. Sob o seu lema “make it new”, teria liberto as forças motrizes do poema de seu confinamento belettrista, rompendo o tableau estático de movimentos e tendências literárias em nome de uma fragmentação radical da historicidade temporal, pondo a Literatura a serviço da elaboração poética, e não o contrário. É natural que um crítico como Kenner, preocupado em erigir um cânone, tenha orbitado o poeta modernista mais preocupado com a reconstrução radical do conjunto de normas e modalidades literárias herdadas da tradição.

Mas voltemos a Wallace Stevens. O núcleo de poetas contemporâneos a ele vivia na Europa e escrevia poemas profundamente implicados no desenvolvimento da tradição literária europeia. A poesia de vanguarda, ou Modernismo Internacional (conforme Kenner) soube incorporar os choques perceptivos da vida metropolitana a um fazer poético marcado pela justaposição de fragmentos e por uma desorientação semântica (a colagem, a escrita “aleatória”). Esses procedimentos costumam reunir-se sob a rubrica da “experimentação formal”. Sobre a recepção de *Harmonium*, nos referimos à sumarização de Harold Bloom:

Harmonium teve uma recepção ambígua. A resenha de Harriet Monroe foi favorável, mas o New York Times foi desdenhoso, chamando a estética do livro de antiquada e Stevens de “mártir de uma causa perdida.” A maioria das outras

⁷“In the story I have been elaborating for thirty-five years, everything innovative in our century was a response to something outside of literature.” (KENNER, 1989, p. 41)

resenhas situava-se em algum meio-termo entre as duas. (BLOOM, 2003, p. 17 – 18, tradução nossa) ⁸

Harriet Monroe era a fundadora da revista *Poetry*, de Chicago, publicação crucial no estabelecimento do modernismo literário em inglês. Monroe foi pessoalmente responsável pelas publicações de todos os grandes nomes mencionados acima, e o seu endosso valia muito. O *New York Times*, curiosamente, percebe o anacronismo de Stevens. O seu volume de estreia foi escrito ao longo de oito anos, e o próprio autor manifestou o seu temor de que fosse apenas um apanhado desordenado, uma miscelânea aleatória. Numa época em que manifestos, escolas e correntes literárias proliferavam, um coletivo incoerente de poemas era compreensivelmente visto com desconfiança pelo seu autor, que os chamou, numa carta à mesma Harriet Monroe datada de 1921, de “outmoded and debilitated poems” (STEVENS, 1966 p. 231).

O caráter “demodê” assinalado pelas resenhas de *Harmonium* pode ser esclarecido por uma resposta de Monroe a Stevens de 1919, após este lhe enviar alguns poemas para publicação. Não se sabe quais poemas foram remetidos à influente editora, mas a sua resposta contém observações importantes:

Não me lembro da última vez que alguns poemas tenham me “intrigado” tanto quanto estes. São recônditos, eruditos, provocativamente obscuros, permeados de uma espécie de sorriso de gárgula moderna – algo Aubrey Beardsley em sua execução (MONROE apud LENSING, 1986, p. 247, tradução nossa).⁹

Aubrey Beardsley (1872 – 1898) era um ilustrador inglês cujas figuras “neogóticas” empregavam a sensualidade do traço art-nouveau numa atmosfera de decadentismo vitoriano. Grosso modo, ocupa uma posição de esteta e suas obras representam um excesso voluptuoso alinhado mais aos gostos decorativos do que à expansão das possibilidades formais de uma disciplina. A comparação de Monroe, entre Stevens e Beardsley, é ao mesmo tempo generosa e mordaz: por um lado admite certo humor na referência ao emblema grotesco do sorriso de gárgula; por outro, numa época em que Pound e Eliot, além de muitos outros vanguardistas, já haviam se tornado célebres, a comparação com um ilustrador do final do século precedente soaria no máximo irônica. Mais

⁸ “*Harmonium* had a mixed reception. Harriet Monroe reviewed it favorably, but the *New York Times* was dismissive, claiming the book’s aesthetic was dated, and calling Stevens ‘a martyr for a lost cause.’ Most other reviewers landed somewhere in between in their enthusiasm for the book.”

⁹ “I don’t know when any poems have ‘intrigued’ me so much as these. They are recondite, erudite, obscure, with a kind of modern-gargoyle grin in them – Aubrey Beardsley-ish in the making.”

importante, no entanto, é a associação entre os poemas de Stevens e uma atmosfera decorativa, sensual e potencialmente erótica, mas em último caso rodeada de conotações de frivolidade e ornamentalismo. A aproximação lembra a categorização mais normativa da história da arte que situa o “maneirismo” como enrijecimento das conquistas pictóricas do renascimento em uma sequência de técnicas e assuntos pré-codificados, indecorosamente executados com mais atenção ao efeito que à ideia.

Além de conter uma aproximação entre a obra de Stevens e as artes plásticas, que informam os seus poemas de início de carreira¹⁰, o juízo serve de contrapeso àquele de Hugh Kenner. Demonstra como a mesma obra é pensada, de um lado, como “provinciana”, isolada das capitais da Europa, e do outro como aparentada ao gosto metropolitano decadente e hedonista. É justo observar que Kenner e Monroe escrevem com mais de cinquenta anos entre eles, e que o chamado gosto metropolitano não é imune a acusações de provincianismo. No entanto, no centenário deste curioso volume, vale sempre ter em mente que os poemas que o compõem são tanto excessivos, voluptuosos e “modistas” – mas nunca propriamente contemporâneos – quanto antiquados, pastorais e anacrônicos. A remissão de Kenner à província sugere um componente não-urbano, vagamente silvestre e pré-industrial, que é de fato central na obra de Stevens, ao passo que Monroe, ao alinhá-lo com o “esteticismo” vitoriano – “neogótico” e afetado – ilumina outra faceta igualmente importante da mesma obra; o lado francamente ornado dos versos de Wallace Stevens.

Gyorgyi Voros, intérprete de Stevens, em *Notations of the Wild* (1997) encontra no poeta um arquivo de imagens, metáforas e conceitos que expressam o caráter interconectado do humano com a natureza e os sistemas vivos. De acordo com ela:

Stevens foi de muitas maneiras uma anomalia entre seus contemporâneos, era um entre um pequeno grupo de poetas de sua geração que expressou a crise do modernismo especificamente em termos da relação inquietante e frustrada da humanidade com o mundo natural, e não em termos de fragmentação cultural ou psicológica, nem por meio da experimentação formal. (VOROS, 1997, p. 3, tradução nossa)¹¹

¹⁰ “Stevens and the New York School poets share a number of vital interests: an obsession with painting and a passion for all things French; a delight in wordplay and the sensuous surfaces of language; an anti-foundational skepticism toward fixity in self, language, or idea; and, most crucially, an embrace of the imagination and deep attraction to the surreal combined with a devotion to the ordinary and everyday” (EPSTEIN, 2021, p. 8).

¹¹ “Stevens, in many ways an anomaly among his contemporaries, was one of a small group of poets of his generation who expressed the crisis of modernism specifically in terms of humanity's disquieting and vexed relationship to the natural world rather than overwhelmingly in terms of cultural or psychological fragmentation or by means of formal experimentation.”

O “pequeno grupo” a que a autora alude inclui Marianne Moore e Robert Frost. A primeira, arrisco dizer, é eminentemente experimental, só não fragmentista, mas isso é assunto para uma outra oportunidade. O comentário de Voros parece à primeira vista afirmar a nossa separação – que é a mesma de Kenner – entre Stevens e seus contemporâneos. O que a autora chama de “crise do modernismo” é a entrada em cena de uma linguagem poética que responde às pressões políticas, técnicas e epistemológicas do início do século XX e reage às convenções literárias do simbolismo, entendido como um romantismo tardio. O cerne da observação é defender que Stevens expressa essa configuração *não em termos* da fragmentação “cultural ou psicológica”. A fragmentação que Stevens evita não é nem só cultural, nem só psicológica – a oposição aliás é pouco funcional – mas também interna aos poemas, é uma fragmentação sobretudo ontológica, temática e conceitual, como se verá no andar deste trabalho. Mas em vez da fragmentação o poeta nos sugere outro caminho.

O título *Harmonium* remete tanto a um pequeno instrumento de teclas, entre um órgão e um acordeom, operado por foles e empregado domesticamente ou em serviços de igreja do final do século XIX até ser substituído pelo órgão eletrônico em meados de 1930. Stevens poderia ter escutado um nas missas que frequentava ou como acompanhamento dos hinos entoados por sua mãe em casa (RICHARDSON, 2018, p. 23). Não será o último livro do poeta com um título que referencia um instrumento musical – *The Man With The Blue Guitar*, de 1937, continua a sequência. O que nos interessa, no entanto, não está só no referente objeto do título, mas em sua significação simbólica. O sufixo latino *-um*, acoplado a “harmony”, dá a *Harmonium* uma sonoridade já temporalmente ambígua. Desde o início do séc. XIX, o químico Berzelius havia proposto nomear todos os elementos descobertos dali em diante em Latim moderno, com o sufixo referido acima. Não que Stevens quisesse dar a entender que o seu *Harmonium* fosse uma espécie de elemento químico, mas a sonoridade da palavra, ao leitor da época, soaria ao mesmo tempo científica, erudita e, o que não é negligível, é capaz que lembrasse os componentes elementares da natureza.

Mais importante, no entanto, é o estado harmônico que a palavra acolhe. “A matching and mating of surprised accords” (CPP p. 399), “combinação e cópula de acordes surpresos”, é como Stevens define a harmonia em um poema de 1949. A harmonia é um sistema de organização sonora,

e essa organização tem em vista uma concórdia, um estado de entendimento e concordância. A noção moderna e científica da harmonia como as relações tonais que compõem acordes também vem ao caso. Nesta última, a harmonia pode também ser dissonante.

Além de destacar as metáforas musicais que regem a obra de Stevens como um todo, essas dimensões de *Harmonium*, como título, também nos adiantam um tema central da sua obra: “De onde emerge a ordem, e o quão próximo estamos de não existir nenhuma, é o tema obsessivo de Stevens” (KENNER, 1971, p. 40, tradução nossa)¹². Ou seja, seu “tema obsessivo” é o ordenamento e aquilo que resiste à ordem. A concatenação entre partes, a produção de um contínuo a partir de elementos discretos, os meios empregados nessa produção, as relações entre separação e participação, as passagens entre a unidade e a disparidade e a invenção de critérios que permitem agrupar os fenômenos do mundo são os pontos por onde Stevens aborda o problema da ordem. Essa busca pela ordem, que é outra coisa que a organização, não é a procura de uma ordem psicológica ou social, mas de um arranjo plástico da ordem da harmonia musical, que atua sobre o pensamento e a matéria simultaneamente, pela mediação verbal do poema.

É esse “problema da ordem” que foi responsável pelo anacronismo de Stevens, pela sua recepção enquanto esteta passadista num tempo marcado pelo emprego acelerado da fragmentação. Não queremos defender que Stevens não fosse, de fato, anacrônico, ou que seu emprego de formas fixas e sua temática curiosa não mereciam suspeita na época de seu livro de estreia. Procuramos antes entender de que forma a insistência sobre a “ordem”, no seu primeiro livro, é correlata à investigação, muitas vezes completamente desordenada, de como a fragmentação formal e conceitual não é a única reação da linguagem contra a modernidade. Se Stevens não couber no cânone modernista de Hugh Kenner, que sentido podemos fazer de seu modernismo, da modernidade figurada, às vezes negativamente, na sua obra? Ou, se houver outros cânones que o incluam, como o de Harold Bloom, o que isso diz sobre o cânone construído? As imagens que Stevens nos dá do mundo em *Harmonium* são irredutíveis umas às outras, e por mais que esse desejo de ordem apareça em muitos poemas, ele é também satirizado e subvertido em outros tantos. De acordo com o crítico Guy Rotella,

Em certo sentido, *Harmonium* é teatral, um baú de ator, “cheio de estranhas criaturas, novas e velhas” Nele, um ator vai tateando, procurando uma fantasia, um gesto, uma voz que caiba ao papel que ele já tem: descobrir maneiras de

¹² “Whence order may stem, how nearly there is none, is Stevens’ obsessive theme.”

acomodar a perda de absolutos e exercitar sua liberdade num mundo completamente gasto e cheio de esplendores portentosos. (ROTELLA, 1991, p. 116, tradução nossa).¹³

Isso se deve ao fato de que, sob a *maneira* excessiva de Stevens, um pouco abaixo da camada de sintaxe enodada e curiosidades lexicais, está um esforço profundo, repetitivo, frustrante e extenso, em que busca uma forma situada entre a doutrina intelectual e o deleite sensorial. A sua é uma obra em que “interpretações do mundo se tornam uma série de hipóteses, necessariamente consideradas mas de solidez questionável”¹⁴ (VENDLER, 1969, p. 14, tradução nossa).

O livro seguinte de Stevens recebeu o título *Ideas of Order* (1936), e marcou o abandono do poeta do cinismo e do humor corrosivo que espreitavam os poemas de *Harmonium* (BLOOM, 2003, p. 18). É como se depurasse a figura opulenta de seu livro de estreia ao elementar, a ideias de ordem, enquanto os personagens que Stevens esboçava nos poemas anteriores tornam-se menos fantásticos, menos chistosos e mais alegóricos.

O livro apareceu treze anos após *Harmonium*, surpreendendo alguns dos críticos que o haviam dispensado como produto de um diletante indiferente, ou uma alusão à estética do passado, apesar de trabalhos como “Sunday Morning” (BLOOM, 2003, p. 18, tradução nossa)¹⁵.

Foi por meio da concentração sobre o que o seu livro anterior havia já proposto que Stevens atingiu sua maioridade poética. *Harmonium* é um livro de estreia, e como tal é inconsistente, seus personagens são mais espalhafatosos, seu flerte com a filosofia mais inconsequente e mais voraz do que o das obras seguintes do poeta, mas é neste primeiro volume que encontramos “The Comedian as the letter C”. Passaremos então a uma breve exposição sobre alguns dos poemas contidos em *Harmonium* para poder interpretar o “Comedian” com as ferramentas necessárias. É preciso situá-lo dentro desse todo que, ao mesmo tempo em que o excede, também está contido em germe na sua própria estrutura.

¹³ “In a sense, *Harmonium* is theatrical, an actor’s trunk, “full of strange creatures, new and old.” In it, the actor rummages around, looking for a costume, a gesture, a voice to suit the role he already has: to discover how to accommodate the loss of absolutos and exercise his freedom in a world completely waste and full of portentous lustres.” Tradução nossa.

¹⁴ “Interpretations of the world become so many hypotheses, necessarily entertained but of questionable solidity.”

¹⁵ The book appeared thirteen years after *Harmonium*, surprising some of the critics who had written off Stevens’ initial publication as a product of an aloof diletante, or an aesthetic throwback, despite the presence of works such as “Sunday Morning.”

Uma compartimentação sumária de *Harmonium* poderia se dar da seguinte maneira: temos os poemas “pictórico-descritivos” (“Sea Surface Full of Clouds”; “The Land of Sugar Cane”; “O Florida, Venereal Soil”), os filosóficos ou doutrinários (“Anecdote of the Jar”; “Anecdote of Men by the Thousands” e “Architecture”) as “curiosidades verbais”¹⁶ (“Ploughing on Sunday”, “Gubbinal”, “Bantam in Pine Woods”, “The Ordinary Women”, “Tea”) e, finalmente, as “obras primas”, que em virtude de sua extensão, complexidade e poder de síntese, funcionam como agregados de todas os outros grupos na mesma medida em que realizam seus plenos potenciais latentes (“Sunday Morning”, “Le Monocle de Mon Oncle” e “The Comedian as the Letter C”). A ordenação que Stevens faz de seu livro distribui entre estes poemas-chave a “miscelânea” que o compõe (BEYERS, 2011, p. 34), os poemas longos funcionam como nódulos em volta dos quais Stevens dispõe poemas mais curtos com imagens e ideias relacionadas.

O primeiro grupo estrutura-se por variações sobre temas, em que Stevens testa diferentes modos de olhar para o mundo físico. “13 Ways of Looking at a Blackbird”, um dos seus poemas mais célebres, encaixa-se nesta categoria, e é talvez o mais filosoficamente sugestivo destes. Grosso modo, trata-se de um elogio de Stevens da realidade aparente, do real e do atual valorizados sobre a idealização abstrata. Ali escreve: “Why do you imagine golden birds? / Do you not see how the blackbird / walks around the feet / Of the women about you?” (CPP p. 75). O poeta então escreve 13 maneiras de encarar um fato visível, a um só tempo ser vivo e um dado da paisagem, sem recorrer a categorias transcendentais ou a símbolos que levem o pensamento do leitor para outro lugar que não aquele. A descrição, então, adquire um poder de revelação por meio da repetição integrada à variação. Assim como as muitas versões da Catedral de Rouen pintadas por Monet dão a ver a luz cambiante num mesmo local, e assim nos ensinam algo sobre a própria materialidade da pintura, “13 Ways of Looking at a Blackbird”, ao insistir na irredutibilidade do pássaro visível, nas suas ações e movimentos e nas qualidades sensíveis da atmosfera que o envolve, nos dá uma imagem mais nítida da concretude da palavra escrita. “Concretude” e não poder de evocação, já que pensamos, com Helen Vendler, que o modo condicional é aquele em que

¹⁶ Trata-se daquela parte do espectro da poesia “Em que encontramos anagramas, esquemas, acrósticos, poemas figura, duplas sestinas e por aei vai, a poesia da engenhosidade, poesia com desígnios verbais conspícuos para os leitores”. No original: “Where we find anagrams, schemes, acrostics, figure poems, double sestinas, and so on- the poetry of ingenuity, the poetry with overt verbal designs on its readers.” (VENDLER, 1969, p. 39)

Stevens sente-se à vontade, e que o poeta está a todo tempo ciente da disparidade entre a coisa e a forma da descrição que faz dela. Essa disparidade “é estabilizada somente pela sua noção de possibilidade, que talvez um dia algum dos nomes seja preciso” (VENDLER, 1969, p. 15). “The eye’s plain version is a thing apart”, Stevens escreve em “An Ordinary Evening in New Haven” (1949) (CPP p. 397): a versão simples do olho é uma coisa a parte. O mundo físico é uma coisa “a parte” do intelecto, mas de que é possível participar por meio da sua reelaboração em um espaço de palavras. Este é o assunto de um grande número de seus poemas, e é um aspecto que nos norteia na presente dissertação.

Os poemas que chamamos “filosóficos ou doutrinários” o são por seu tom indicativo, ainda que cheios de cláusulas condicionais, e são identificáveis pela maneira como o poeta elege uma imagem como instância de um postulado especulativo. “Anecdote of the Jar”, por exemplo é uma ilustração, em três estrofes de quatro versos, da transformação provocada na paisagem pela simples inserção de um pote vazio em sua extensão. “The wilderness rose up to it / and sprawled around, no longer wild” (CPP p. 61). É a imagem que Stevens escolheu para figurar o pouco necessário para converter a pura fisicalidade de uma vista, de um vasto terreno inculto em volta de um morro, num recorte de terra já reconfigurado e refratado por um artefato da cultura. A mecânica do poema é simples, seu vocabulário liberto da excentricidade, sua sintaxe linear e o seu modo decididamente propositivo. Ele é quase um procedimento experimental, posto em movimento para verificar uma hipótese. “Architecture” dá continuidade à especulação sobre a atividade humana como uma que submete a natureza a ângulos retos, cortes e moldes estranhos a ela: “How shall we hew the sun, / split it and make blocks, / to build a ruddy palace?”¹⁷ (CPP p. 67).

O conteúdo doutrinário destes poemas postula que a atividade criativa necessariamente subjuga o não-humano a um fazer, são ilustrações do postulado basicamente aristotélico segundo o qual a forma é ativa e a matéria passiva. É essa faceta de Stevens que levou um crítico a chamá-lo de “poeta banido atacando a República”¹⁸, em alusão a Platão. Wallace Stevens então seria o poeta cuja condição “natural” é um claustro. Segundo este ponto de vista, Stevens almeja libertar-se da realidade sensual e sensória rumo às regiões rarefeitas da ideia. O próximo grupo de poemas parece partir em direção contrária. São aqueles em que a “realidade sensal e sensória” toma

¹⁷ Como talhar o sol / parti-lo e fazer blocos / para construir um palácio corado?

¹⁸ “The banished poet storming the Republic” (Brinnin apud Vendler, 1969 p. 10)

precedência sobre o conteúdo especulativo e a proposição de ideias. São nestes poemas que Stevens explora “an insistent provocation in the strange cacophonies of words.” (STEVENS, 1966, p. 250). São também aqueles em que a dicção beira a ecolalia, um escrever pelo gosto de escrever, que revelam o pendor decorativo de que o *Harmonium* foi visto como expoente. Aqui, Stevens se entreteria tanto com a dimensão material do significante verbal que o significado indexado a eles seria secundário.

A coisa mais marcante, senão a mais importante, nos versos do Sr. Stevens é o seu vocabulário – a coleção de palavras, a maioria incomum na poesia em inglês, numa leitura superficial parece caracterizar os poemas. Um *ar de preciosidade* banha a mente do leitor casual quando encontra palavras como *fubbed, girandoles, curlicues, catarrhs, gobbet, diaphanes, clopping, minuscule, pipping, pannicles, carked, ructive, rapey, cantilene, buffo, fiscs, phylactery* (...) (BLACKMUR, 1952, p. 221, tradução e grifo nosso)¹⁹.

A “coleção de palavras” de Stevens listada por Blackmur é característica de seu volume de estreia. Todas elas são extraídas do “The Comedian as the Letter C”. O que o crítico chama “an air of preciousness”, talvez fosse mais bem traduzido por “um ar de enfeite”. O leitor, por mais erudito que seja, dificilmente tem o sentido dessas palavras à mão, e, sendo assim, elas costumam desencadear antes um efeito acústico do que um entendimento semântico acabado.

Temos a impressão de caminhar entre quinquilharias que, embora magistralmente executadas e construídas com uma atenção que já não se vê, permanecem inconclusivas em termos de função. No entanto, não se trata simplesmente de uma demonstração de acrobacia verbal. Ocorre também que a escolha por um item lexical obscuro esconda um trocadilho etimológico, às vezes, a própria excentricidade das palavras serve para ironizar a retórica supostamente sentenciosa que as emite, o que é um dispositivo fundamental no “The Comedian as the Letter C”. Mas não é só a partir de um léxico recôndito que essa dimensão de *Harmonium* opera. Vejamos o poema “Ploughing on Sunday”. Que contém a estrofe:

Tum-ti-tum,
Ti-tum-tum-tum!
The turkey cock’s tail
Spreads to the sun. (CPP p. 16)

¹⁹ The most striking if not the most important thing about Mr. Stevens’ verse is its vocabulary – the collection of words, many of them uncommon in English poetry, which on a superficial reading seems characteristic of the poems. *An air of preciousness* bathes the mind of the casual reader when he finds *such words as fubbed, girandoles, curlicues, catarrhs, gobbet, diaphanes, clopping, minuscule, pipping, pannicles, carked, ructive, rapey, cantilene, buffo, fiscs, phylactery* (...) (BLACKMUR, 1952, p. 221, grifo nosso)

Ou então “Bantams in Pine-Woods”, onde encontramos a seguinte estrofe de abertura: “Chieftain Iffucan of Azcan in caftan / of tan with henna hackles, halt!” (CPP p. 60). A impressão que temos é que estes versos foram escritos para o leitor esforçar-se em pronunciar todos esses feixes de consoantes glotais. Stevens aqui parece perfeitamente encantado pela dimensão puramente fonética do poema. Mas não só: esses versos são também oportunidades de ilustrar seu gosto pelo excêntrico, pelo “Chefe Iffucan de Azcan”, pelo “Palaz de Hoon”, em outro poema, em outro ainda pelos “Guarda-chuvas em Java” (CPP p. 77), ou pela palavra “rattapalax”, uma onomatopeia do som do trovão (CPP p. 62). Se Stevens tem um ouvido atento à harmonia, ao “acordo” entre sons, ou se, como escreve Marianne Moore, seu trabalho é de uma “eufonia persistente” (MOORE, 1956, p. 38), estes poemas excêntricos pendem mais para o tímpano, para o gongo, às maracas e todos esses instrumentos estrondosos que valem mais pelo efeito cenográfico que pela construção de uma harmonia progressiva. São estas características que levaram Yvor Winters, crítico, a rotular Wallace Stevens de “that brilliant but ineffectual smith of gaudy verse”²⁰ (WINTERS apud DAVENPORT, 1981, p. 123).

Finalmente, os três “maiores” poemas do livro são obras que aparecem em toda seleção editada dos poemas de Stevens. A estatura que esses poemas específicos assumem chega a eclipsar aquela do próprio volume que os contém, situação exacerbada pela interpretação de Stevens via de regra centrar-se sobre os “Collected Poems”, editado pela primeira vez em 1955, que tendeu a nivelar as diferenças entre cada livro que o poeta publicou. O poema longo talvez seja a forma a que Stevens mais retornou em toda sua vida. Em todo volume publicado, há pelo menos um poema com mais de quinhentos versos. Lê-los em sequência nos revela momentos chave de sua trajetória, como em 1942, quando chega à forma que adotaria repetidas vezes dali em diante, adequada a seu novo pendur reflexivo, “anti-ilusionista”: as estrofes de três versos de “Notes Toward a Supreme Fiction”. Há alguns desses poemas longos em *Harmonium*, e seguimos Helen Vendler (1969, p. 55) em considerar primeiro “Sunday Morning”, em que Stevens medita sobre a “queda dos Deuses”, e adota um modo elegíaco para lamentar o paganismo desaparecido.

²⁰ Tradução nossa: “Aquele brilhante, mas inócuo fazedor de versos espalhafatosos”

O poema abre com o verso célebre “Complacencies of the peignoir, and late / coffee and oranges in a sunny chair” (CPP p. 43)²¹. Segue a descrição de uma cacatua verde estampada num tapete, imagem ornamental e rococó. Há algo de afetado, aristocrático e frívolo nessa abertura, em que somos apresentados a uma tranquilidade matinal antes do tom inverter-se drasticamente: “The pungent oranges and bright, green wings / seem things in some procession of the dead” (CPP p. 43)²². Essa “procissão dos mortos” que segue, é a reflexão da voz que “canta” o poema, sobre a divindade que há na morte, sobre a morte que há na ciclicidade das estações, sobre o poder do homem de divinizar o natural. Em cadências que ecoam um tom sentencioso e profético, uma sabedoria fantasmagórica e desincorporada paira sobre “Sunday Morning”²³.

“Le Monocle De Mon Oncle”, cujo título deve ser entendido simplesmente como “um ponto de vista” (STEVENS, 1966, p. 250), é a meditação extensa de um homem que se vê já no outono de sua vida, uma anatomia da decadência que especula sobre o desejo que se cristaliza em hábito, as energias do amor e da fé exaustas num casamento rotineiro etc. Formalmente, em “Monocle”, Stevens ensaia o ajuste entre estilo e assunto que o “Comedian” também apresenta, mas sem o efeito retórico cômico que ali emerge da justaposição de estilos altos e baixos.

Há uma maneira de perceber o trajeto de Wallace Stevens, segundo Vendler, conforme o abandono progressivo da retórica. Os poemas longos de *Harmonium* listados acima, com sua sintaxe cheia de adversativas e condicionais, com as hipóteses propostas somente para ser abandonadas, com o ir e vir de dicção elevada e sotaques vernaculares, marcam um período particularmente retórico de sua obra, que se transformou até dar nos versos lacônicos do Stevens tardio. As imagens, as vozes e o metro que os permeiam são todas aparentadas, mas acreditamos que é no “Comedian” que Stevens começa a despir-se dessa dimensão, conforme a conclusão final do protagonista Crispin, que recusa as ilustrações grandiloquentes, o discurso enfeitado e

²¹ Na tradução de Alessandro Palermo Funari: “Complacências do peignoir, e tardios / Café e laranjas num assento ao sol,” (FUNARI, 2023, p. 1)

²² “Laranjas acres e asas verdes, claras, / Comparam-se a uma procissão dos mortos,” (FUNARI, 2023, p. 1)

²³ “A list of other presences that have been detected in the poem includes (most prominently) Wordsworth, Pater, and Keats, and (not surprisingly) Shakespeare, Milton, Tennyson, Coleridge, Arnold, Shelley, Whitman, Emerson, William James, the Pre-Raphaelites, Matisse, and Manet, and (more surprisingly) Hopkins, Dante, Jonson, Marvell, Stravinsky, Thoreau’s *Walden*, Poe’s “The Raven,” and Sterne’s *Tristram Shandy*” (LEGGET, 1992).

rapsódico, em nome de uma simplicidade afeita às condições mais comuns. Há uma estrofe em “Monocle” que sintetiza essa recusa:

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-vermillion fruits. (CPP p. 10)

As fátuas fantasias dos poemas
Deixam memorabilia de místicas fontes
Aguando ao acaso o solo bruto.
Sou um pequeno proprietário, sei
De nenhuma árvore mágica, bálsamo
Ou fruta vermelho-prateada, ouro e carmim.²⁴

Essa estrofe recapitula de maneira sumária, em apenas seis versos, todo o périplo de “The Comedian as the Letter C”, desde o abandono das místicas fontes ao retorno à terra simples, um rebaixamento do repertório mítico-retórico de imagens a um outro mais franco, mais corrente e próximo às coisas do mundo e à experiência cotidiana, em contato com os ciclos das estações e do plantio. As frutas de cores fantásticas, as fontes místicas, bem como a terra simples, a roça honesta, aparecem no “Comedian”, em diferentes etapas da peregrinação. Há aqui a recusa decidida de todo enfeite retórico que venha se sobrepor ao solo bruto, uma declaração decidida de ignorância.

O que está em jogo é a tensão entre um pensamento especulativo que quer reter o mundo em uma representação, e o seu oposto: uma atividade prática que sabe que o mundo é construído conforme as representações que fazemos dele. Entre uma imagem que nos é apresentada e outra que nos é descrita. Essa tensão, na obra de Stevens, é expressa de maneira mais nítida em seus poemas longos. Trata-se de um problema estreitamente envolvido com aquele a que referimos acima, entre a reelaboração do mundo físico pela palavra e a verdade material dos elementos que a compõem. A extensão dos poemas longos, que permite intercalar vozes, ocupar uma estrofe inteira com um determinado raciocínio e ainda distribuir imagens entre eles, os dá uma posição privilegiada tanto na leitura quanto na interpretação da obra de Stevens.

²⁴ (tradução nossa, aproximando um decassílabo)

Esses poemas tomados juntos nos mostram o alcance do primeiro de seu primeiro livro, a despeito da monomania que a crítica costuma lhe impor, e nos apresenta seus extremos, quase irreconciliáveis, senão na forma da ironia densa do “Comedian”, que transforma a pureza arcaica e nostálgica de “Sunday Morning” e depois a desmente, recombina com o a mordacidade da voz de “Monocle”. A seguir acompanharemos essas etapas no poema que a nosso ver contém os traços distintivos de *Harmonium* que apresentamos até aqui: o excesso imagético compõe com a excentricidade lexical, o impulso retórico esbarra contra a tendência ao pastiche, a linguagem decorativa e ornamental disputa espaço com assuntos graves e profundos, o humor corrosivo encontra a profecia, a descrição pictórica enriquece o enunciado filosófico.

Stevens gostaria que o *Harmonium* se chamasse *The Grand Poem: Preliminary Minutiae*, e algum tempo mais tarde gostaria que sua poesia reunida se chamasse *The Whole of Harmonium*. Os dois títulos revelam algo de central na poética de Stevens. Isto é, nos mostram que todo poema individual é uma instância de um todo coletivo, que as preliminares, as minúcias que precedem o Grande Poema podem bem ser o Grande Poema mais adiante, e que entre os dois não há senão uma diferença de escala e alcance. Como lembra Vendler (VENDLER, 1969, p. 55) os dois títulos remetem ao raciocínio de Shelley em *Defense of Poetry*, segundo qual todo poema, não importa quem o escreva, compõe e aumenta o poema total, agregado desses esforços.

Capítulo 2.
Os sentidos do espaço em “The Comedian as the Letter C”

Why has America never expressed itself philosophically?
Or has it - in the metaphysical riot of its greatest literature?
Has the impulse to philosophical speculation been
absorbed, or exhausted, by speculation in territory?
– CAVELL, 1981, p. 32

I. O problema da terra na literatura estadunidense do começo do século XX

Em *The Making of Americans* (1911), obra máxima de Gertrude Stein, a voz narradora reflete sobre a natureza da relação entre alguém e sua terra. O “alguém” em questão é um Americano, um estadunidense que, à época da publicação do livro, podia declarar-se herdeiro de uma tradição intelectual que levou “não mais de sessenta anos” para se construir (STEIN, 2006, p. 3). A relativa juventude da nação estadunidense, e a presença ainda assombrosa da independência²⁵ traduzia-se numa escassez de instituições culturais sólidas e deixava, como a pintura de paisagens produzida ali nas últimas décadas do séc. XIX, muito espaço vazio. Na primeira página de *The Making of Americans*, encontramos o seguinte:

It has always seemed to me a rare privilege, this, of being an American, a real American, one whose tradition it has taken scarcely sixty years to create. We need only realize our parents, remember our grandparents, and know ourselves and our history is complete (STEIN, 2005, p. 3).²⁶

A “tradição” referida seria um repositório de emblemas sociohistóricos e conquistas culturais que definiriam um “caráter” tipicamente estadunidense em sua situação pós-colonial, caráter este que daria uma feição nítida à sua literatura. Nos sessenta anos desde o término da Guerra de Secessão, anos em que os Estados Unidos coletivamente deixaram de preocupar-se com a guerra e puderam concentrar-se em construir (segundo Stein) uma empreitada intelectual comum, havia motivo para orgulho.

Em 1911, na data de publicação de *The Making of Americans*, esse caráter nacional permanecia em aberto, em termos de uma identidade literária moderna. No mesmo ano, Ezra Pound (1885 - 1972) tentava publicar seu volume *Ripostes* (1912) na Europa. Não ajudou a definição do caráter da literatura estadunidense no século XX o fato de seu primeiro poeta eminentemente

²⁵ Para uma discussão do lugar do poeta nessa “América” incipiente, cf. CAVELL, 1981: “For an American poet, placed in that historical locale, the American Revolution is more apt to constitute the absorbing epic event. Only it has two drawbacks: first, it is overshadowed by the epic event of America itself; second, America’s revolution never happened. The colonists fought a war against England all right, and they won it. But it was not a war of independence that was won, because we are not free; nor was even secession the outcome, because we have not departed from the conditions England lives under, either in our literature or in our political and economic lives” (CAVELL, 1981, p. 7).

²⁶ “Sempre me pareceu um privilégio raro, este, de ser Americano, um Americano de verdade, alguém cuja tradição foi criada em não mais de sessenta anos. Precisamos apenas perceber os nossos pais, lembrar dos nossos avós e conhecer a nós mesmos e nossa história se completa.” Tradução nossa.

moderno publicar um livro com título italiano em Londres, repleto de traduções de poetas clássicos e interpelações de tradições verbais latinas. Stein, uma modernista emblemática, enxergava nessa história enxuta um privilégio, enquanto o seu contemporâneo mais célebre, nascido na cidade de Haley, no estado de Idaho, misturava-se às vertentes pós-simbolistas da Europa continental, numa cena literária e artística fervilhante e decididamente metropolitana.

Diferente de Gertrude Stein, Henry James (1843 - 1916), outro gigante da literatura estadunidense, autor tipicamente do séc. XIX, enxergava na vida literária de seu país natal um cosmopolitismo caseiro, e diagnosticava uma falta onde Stein havia se orgulhado: “At Harvard in 1904 James had sensed a depressing absence, that of which he took to be the Great Tradition” (KENNER, 1977, p. 7). James deu forma a essa ausência deprimente em sua obra prima *The Ambassadors* (1903), cujo assunto é justamente a experiência de expatriação, o caráter quase compulsório da Europa sentido pelos “espíritos sensíveis” que tiveram a má-sorte de nascer numa ex-colônia de dimensões continentais. No ensaio “The Making of the Modernist Canon”, de Hugh Kenner, fica patente que essa mesma falta ainda era sentida pelo crítico quase um século mais tarde, quando este identifica o “verdadeiro” modernismo anglófono com o sistema de circulação cultural tipicamente europeu que produziu Joyce e Pound, Eliot e Fitzgerald e Gertrude Stein.

Ao situar o Modernismo Internacional no campo daquilo que chama “história das capitais”, Kenner negligencia a “voz provinciana” e a regionalidade, e sugere nas entrelinhas que tal literatura não tem o direito de considerar-se modernista. Não pode disputar com as vanguardas europeias e seus adeptos americanos a criação de uma linguagem poética própria para o século XX. Kenner deliberadamente diminui autores como William Faulkner e Wallace Stevens. James parece ignorar que os breves sessenta anos de Gertrude Stein produziram Walt Whitman (1819 - 1892) e Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864), além de Herman Melville (1819 - 1891), autor de uma obra monumental ignorada em vida, *Moby Dick* (1851). Queremos sugerir com a comparação que a “regionalidade” era visto negativamente na literatura estadunidense tanto no final do século XIX quanto nos anos 1970.

Esses autores de fora do cânone de Hugh Kenner e Henry James assemelham-se por seu tratamento constante da paisagem e da vida imersa em adversidades climáticas e forças não humanas. Acima de tudo, dão forma ao embate entre pensamento e mundo, entre a natureza e a

vontade ordenadora da arte e da literatura²⁷. Produzem uma literatura radicalmente “situada” no entorno não-urbano e anti-metropolitano de seus personagens e das vozes de seus poemas. Nos parece que, na falta de instituições culturais milenares e longas cadeias hereditárias de influência e interpretação literária, autores como Wallace Stevens e antes dele Ralph Waldo Emerson e Walt Whitman, produziram uma literatura que se afastava do que fora produzido na Europa justamente *na medida* em que tematizavam, descreviam e reinventavam a terra e a paisagem tão incontornável.²⁸

Voltemos ao narrador de *The Making of Americans*, esse vasto arquivo de “naturezas” estadunidenses laboriosamente trabalhados por Gertrude Stein. Antes, vale frisar que o título do livro pode ser compreendido de dois modos complementares, dependendo de sua leitura com um genitivo subjetivo ou objetivo: pode indicar *como se fazem* os americanos ou *o que fazem* os americanos. Essa hesitação exprime o caráter “por fazer” da subjetividade literária do continente, e já nos sugere que o que interessa nessa tensão é o que e como eles “fazem”. A América já havia sido amplamente explorada pela imaginação europeia do século XVI em diante (basta lembrar a célebre comparação de John Donne entre a América virginal e descoberta com o corpo de sua amante). Mas inventar uma imaginação nativa, fornecer a forma literária da América concreta, e não daquela herdada do romantismo e da literatura seiscentista, estabeleceu-se como um projeto em aberto após a conquista da independência dos Estados Unidos.

Structure, structure, the earth has been strongly handled in the making of our prospects whether they are the concentrated stony meadows of Northern New England, the delicate subtle contours of the Connecticut hills or the rich flowing uplands of the middle South that give us an English understanding or the Spanish desert spaces of the West or the bare sun-burned foot-hills of California that make the Western sun-lover feel that to be in Tuscany is to be at home. No it is not for need of a strong-featured out of doors that we use the old world, it is for an accomplished harmony between a people and their land, for what understanding have we of the thing we tread, we the children of one generation.²⁹ (STEIN, 2006, p. xvii)

²⁷ Uma configuração similar se verifica na arte estadunidense dos anos 1960, em que a reação à verve inegavelmente europeia, identificada com as restrições da perspectiva clássica e sua subversão pela abstração, como no expressionismo abstrato e no minimalismo, levou à land-art de Robert Smithson – trabalhos feitos diretamente sobre a terra e com a terra, não comercializáveis e totalmente dependentes do contexto físico.

²⁸ “My concern is with three struggles between the Romantic Imagination (as domesticated in America) and the hard ‘given’ of natural experience, the inescapable necessity of confronting the Not-Me” (BLOOM, 1966, p. 25). As “three struggles” referidas por Bloom são Emerson, Whitman e Stevens

²⁹ Estrutura, estrutura, a terra foi manuseada com força na criação de nossos prospectus quer sejam as pradarias pedregosas do Norte da Nova Inglaterra, os contornos delicados e sutis dos morros de Connecticut ou as ricas e fluentes

Gertrude Stein neste trecho impressionante constata que o Velho Mundo não faz falta pelo impacto da paisagem ou a riqueza geográfica, isso há de sobra na América. O que falta é uma “harmonia entre um povo e sua terra”, pois o que podem saber os “filhos de uma geração só”? A passagem indica não só a falta dessa “accomplished harmony” mas exprime uma ânsia de orientar-se sobre “the thing we tread”, “a coisa que pisamos”.

Parece claro hoje que tomar “a história das capitais” de Kenner como guia, tomar a relação europeia com a terra como orientação sobre a sua superfície significa ignorar que essa terra já foi habitada antes da chegada dos colonizadores e adotar a conquista territorial e a indústria como medida da condição humana. Stein exprime também a riqueza física do continente americano em termos apenas de sua paridade com paisagens da Europa: a Nova Inglaterra é como a Inglaterra; o deserto do Oeste é como a Espanha, e a Califórnia é uma Toscana.

Nos parece que a associação entre modernismo e a condição metropolitana, a necessidade de herdar estruturas europeias para afinar-se com o ambiente implicam a primazia do progresso como medida tanto do mérito literário quanto da utilidade da natureza. O progresso aqui entendido como aquela marcha unidirecional ao futuro que torna o passado obsoleto mediante a invenção de novas formas – obras de literatura ou mercadorias, tanto faz – que permitem *conhecer* a terra por inteiro. Há que se moldar essa terra inculta para que ela faça ressoar as mesmas paisagens narradas e alçadas a uma verdadeira mitologia na Europa. Os séculos de cultivo do solo Europeu tornaram a paisagem não só conhecida mas *reconhecidamente* conhecida: sítios arqueológicos abundam, um vasto palimpsesto de civilizações é inscrita na toponímia, que enlaça simbolismo histórico a uma noção latente de evolucionismo cultural autoconsciente (STEIN, 2006, p. xxxii).

Segundo essa perspectiva, um observador situado num espaço assim, com os instrumentos perceptivos herdados desses mesmos séculos, corresponde às proposições de Crispin, personagem pseudoépico de Wallace Stevens, na abertura de “O Comediante como a Letra C” (1923): “Nota:

terras altas do meio-Sul que nos dão uma compreensão inglesa ou os espaços desertos espanhóis do Oeste ou as nuas escarpas queimadas de sol da Califórnia que fazem o amante do sol do Oeste sentir que estar na Toscana é estar em casa. Não não é por falta de um ar livre de traços fortes que usamos o velho mundo, é por uma harmonia cumprida entre um povo e sua terra, pois que compreensão temos nós da coisa que pisamos, nós os filhos de uma geração (tradução nossa)

man is the intelligence of his soil, / The sovereign ghost” (CPP p. 23) que traduzimos por “Nota: o homem é inteligência de sua terra, / Grão-fantasma.”.

Nesse verso, “o homem”, o “Grão-fantasma”, é aquela abstração descorporificada referida acima, isto é, uma posição de sujeito que precisa de uma operação intelectual que dará sentido, organização e concretude à desordem cacofônica dos objetos e da matéria da terra. Essa “Nota:” será desmentida no quarto canto do poema, conforme veremos adiante. Sorrateiro, Stevens abre o poema e inaugura a longa vida-reflexão de seu protagonista com uma máxima que ele próprio não endossava. O seu herói-comediante Crispin é de uma passividade notável, um homem que não conquista nada mas a quem as coisas “simplesmente acontecessem” (VENDLER, 1969, p. 42)³⁰. No entanto, tem o seu pensamento e suas proposições filosóficas constantemente abaladas, sua inteligência transformada, pela intrusão inevitável de ocorrências físicas impostas pela paisagem, um longo distanciamento de “o homem é a inteligência de sua terra”, e uma aproximação a sentidos do espaço em que este deve ser reconstruído pela percepção, não ocupado, ou “colonizado” pela inteligência³¹.

A extensão territorial dos Estados Unidos no começo do século XX já havia sido conquistada e colonizada, atravessada por linhas ferroviárias e entrecortada por efficientíssimas rotas de escoamento de mercadorias, matéria-prima e informação. A literatura, no entanto, voltava-se para essa expansão territorial com uma renovada intensidade, como em Wallace Stevens, por ver que ali faltava um tratamento desse continente e de sua materialidade física. Whitman já havia “cantado o corpo elétrico”, faltava cantar o que abarcava e circundava esse corpo, pois sem isso a subjetividade literária estadunidense seria para sempre desincorporada, abstrata, e escorada nas estruturas analíticas herdadas do Velho Mundo.

A crença no progresso poderia bem caber para um inglês do século XIX, mas não acomodava-se com a história geográfica da América, que para Stevens, no século XX, exigia não

³⁰ “For a voyager, Crispin, like his prototype in [Shelley’s] *Alastor*, is remarkably passive. Things happen to him - first the sea, then a thunderstorm, then a family”.

³¹ “The disproportion between Crispin and his much elaborated environment may be attributed to a passivity like that which Roman Jakobson noted in Pasternak, “a tendency,” as Victor Erlich says in paraphrase of Jakobson, ‘to substitute the ‘action’ for the ‘actor’ and the ‘setting’ for the ‘action,’ to resolve the image of the hero into a series of objectified states of mind or of surrounding objects” (VENDLER, 1969, p. 319)

um trajeto rumo a um destino final – ilusão que ruiu mesmo só com a queda da bolsa em 1929, para renascer na era do plano Marshall – mas um meandro ambulatório, uma deriva nublada como a de Crispin no “Comedian as the Letter C”, que permitisse um “contato feroz” entre pessoa e paisagem, que desse uma ideia de ordem harmônica entre o homem e seu ambiente.

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? (CPP p. 29)

Nota: sua terra é a inteligência do homem.
Melhor. Isso sim vale a travessia.
Crispin num lacônico dito despiu
Seu nublado vagar, inventou uma colônia.
Exit o luar mental, exit lex, rex (370)
E principium, fora com a parada
Toda. Exeunt Omnes. Aqui a prosa
Mais fina que qualquer tombo de verso:
Um continente ainda novo onde morar.
Qual o propósito da romaria, (375)
Qual fosse a sua forma na sua mente,
Senão, quando tudo for dito, afastar
Dos céus as sombras de seus companheiros,
De suas ideias mofadas liberto
Fazer prevalecer uma nova?

Essa descoberta de Crispin da inteligência da terra chega no canto IV do poema, após ele ter passado de romântico a realista e então a fatalista. Crispin despiu-se de tantas *personae* quanto foram as paisagens por onde passou. Era romântico ao mar (canto I), em Yucatán, tornou-se realista seduzido pelas formas opulentas da fauna e da flora tropical, mas recuou diante do clima severo (canto II) e tornou-se um fatalista resignado à mediocridade da Carolina estadunidense (canto III). No canto IV, com a descoberta da inteligência da terra, tem início uma reviravolta dramática no poema. Essa inteligência, no entanto, só emerge se Crispin faz prevalecer uma inteligência em que

as sombras de seus companheiros foram “afastadas do céu”, e ele próprio esteja “de suas ideias mofadas liberto”. Exeunt omnes. Todos deixam a cena, sobra só Crispin e o fato incontornável da paisagem. A lição que o nosso viajante nos ensina é que se faz necessário “inventar uma colônia” sem a pressão e a herança europeia da consciência espacial. Mais refinado “que qualquer tomo de verso” é morar num continente ainda novo. Trata-se de um elogio da concretude do ambiente sobre a abstração da sua representação. Mas a coisa não é tão simples. O aprendizado de Crispin é sempre ameaçado pela sua dissolução.

O raciocínio acima não pretende ser uma discussão pormenorizada da ideologia da natureza nos Estados Unidos no começo do século XX. Por mais que tal recurso formaria um aporte importante na presente pesquisa, não nos adiantemos. Quisemos introduzir a voz de Gertrude Stein, e mencionar alguns outros escritores envolvidos com a problemática da terra, de modo a também dar um entendimento dos “arredores” de Wallace Stevens e situar “O Comediante como a letra C”, entre outras preocupações análogas com a espacialidade e a habitação da terra.

A seguir veremos de que forma o seu protagonista, Crispin, entre um mar de epítetos e modificadores de sua pessoa, ingressa em relações de mútua determinação com a paisagem. Seguiremos, para tanto, por partes. Mais especificamente, passaremos por cada um dos seis cantos do poema, com atenção particular aos ajustes e desarranjos entre Crispin e seu ambiente, para então voltarmos à temática do sentido do espaço na poesia e na literatura modernista estadunidense no início do século XX.

II. A epopeia de estatuto equívoco: operadores de acompanhamento

Para dar conta do modo como Stevens “espacializa” a escrita, e redefine os parâmetros da epopeia no “Comedian as the Letter C”, recorremos então ao artigo “Transportes da Liberdade”, de Jacques Rancière, incluído no volume *A Política da Escrita* (1995). O autor ali analisa de que forma os registros líricos e épicos se fundem na modernidade, e acreditamos que é nessa fusão que se encontra o poema de Stevens. Uma das “dramaturgias da escrita” que aparece a partir da “modernidade”, amplamente concebida, onde o “lirismo moderno”, habitualmente tido como insignificante por ser não-representativo, por não colocar nem esconder nenhum desvio entre o sujeito poeta e o sujeito do poema, por ser o correlato objetivo

do tipo de expressão mais pessoal e intransferível, adquire feições paradoxais. Para Rancière, “o lirismo moderno deveria então ser pensado, antes de mais nada, não como uma experiência de si ou uma descoberta da natureza ou da sensibilidade, mas como uma nova experiência política do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 121)

O que também quer dizer que, para inscrever-se no corpo coletivo do comum, para aspirar a uma comunidade onde ancorar a letra errante, o lirismo moderno precisa inventar uma nova espécie de epopeia. “O Eu lírico tem de sustentar sua autonomia reintroduzindo, nem que seja para anulá-lo, o tênue suporte de um herói/antiherói de ficção.” Nos parece, claramente, a situação do “Comediante como a letra C”. E mais, para nosso espanto inicial, Rancière ainda associa essa constituição a uma *espacialização* incontornável:

A palavra lírica se afirma, reduplicando-se como um fantasma de epopeia de estatuto equívoco: identificação primeira da página escrita com o espaço percorrido, ao mesmo tempo que denúncia da trapaça do Eu lírico (1995, p. 126).

A definição cai bem demais sobre a silhueta opulenta do comediante. O que é imensamente produtivo para nós é a articulação que Rancière faz do lirismo com o *transporte*. Os dados da “natureza”, como o vento, as nuvens, os junquinhos, são “operadores de acompanhamento”, índices da coextensividade do eu ao sensível que ele figura em seu dito – “quer o poema seja ou não na primeira pessoa” (RANCIÈRE, 1995, p. 126). O que Rancière isola como uma transformação específica do lirismo moderno se faz sentir aqui como o próprio modo de inteligibilidade do mundo físico em sua elaboração poética:

É, acima de tudo, um modo específico de enunciação, uma maneira de acompanhar seu dito, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, de ritmá-lo numa marcha, numa viagem, numa travessia. O vento, a nuvem, o sendeiro ou a onda, que ocupam na poesia romântica o espaço que se sabe, não são, antes de tudo, a experiência inebriada da natureza selvagem, elas são, em primeiro lugar, operadores de acompanhamento. (...) Acompanhamento quer dizer várias coisas: primeiramente, a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si mesma como sendo o ato de se acompanhar, como a coextensividade do Eu a seu dito (quer o poema seja ou não na primeira pessoa) (RANCIÈRE, 1995, p. 121. Grifo nosso)

Uma paisagem encontra ressonâncias não só naquele dado físico que a dá suporte, no caso o mar, mas age sobre a constituição subjetiva do observador e a constituição “objetiva” do dado físico simultaneamente: “o mar corta não só as terras mas também o eu”. O mar não

é um puro dado físico, um “amparo perante o real” numa constituição material sólida, mas mais um componente na estrutura enredada da paisagem. O mar no canto I assume a posição de um *operador de acompanhamento* no sentido delineado anteriormente com ajuda da teoria do lirismo de Rancière. Isto é, uma impressão sensível que *acompanha* a subjetividade em questão ali no poema, participa, como essa subjetividade ela própria, de uma construção comum, uma verdadeira montagem, imersa na paisagem.

O mesmo Rancière detalha: “O que é descrito pelo poema como que ao correr da marcha, é uma organização espontânea de sinais sensíveis dessa natureza refletida em humanidade, uma série de cenas ‘naturais’ recortadas pelos jogos do sol e das nuvens” (RANCIÈRE, 1995, p. 126). No “Comediante Como a Letra C”, abundam ocasiões do tipo, em que jogos de luz, nuvens que passeiam pelo céu, servem de operadores de acompanhamento da subjetividade de viajante de seu protagonista. Assim, essa nova “lírica moderna” que Rancière descreve permite ao leitor constituir-se como “caixa de ressonância de seu canto. E o enunciator-poeta, por sua vez, devém caixa de ressonância da paisagem, uma parte que a integra e um ponto de vista que a enuncia: “Esse Eu que acompanha o poema e se produz como ressonância de seu ato é uma subjetividade de viajante que percorre um certo território, nele faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões” (RANCIÈRE, 1995, p. 122). Trata-se de uma subjetividade que veste perfeitamente a figura de Crispin no poema, que é ele próprio um viajante, antes de tudo, e “um viajante introspectivo”, como Stevens o caracteriza.

III. *O mundo sem imaginação: fantasmas do romantismo*

Começamos pelo título do primeiro canto “O mundo sem imaginação”. Numa primeira leitura, a formulação é contraditória, pois a estrofe de abertura nos parece sobretudo o produto de uma imaginação particularmente inventiva:

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. (CPP p. 23)

Nota: o homem é inteligência de sua terra,
Grão-fantasma. Então, Sócrates das lesmas,
músico das pêras, *principium*
E *lex*. Sed quaeritur: essa peruca
Das coisas, esse pedagogo inepto
É preceptor do mar? Crispin ao mar criou,
Naquele seu tempo, um toque de dúvida.
Olho mais apto a jaqueta e jujuba,
Frutos de vila, um olho de barbeiro,
Olho de terra, de hortaliça simples, (10)
Mantas honestas, seu olho pendia
Aos botos, em lugar dos damascos
E a botos silentes, cujos focinhos
Pingavam nas ondas que eram bigodes,
Pelo obscuro num mundo tanto quanto. (15)

Aqui há o contraste entre o “olho de terra” rústico de Crispin, caracterizado como *honnête homme* de vilarejo, roceiro (“yeoman”) metido no ir-e-vir do cotidiano, e os “botos silentes” que substituem os damascos tão familiares³². Crispin está diante do mar, feito de “pelo obscuro num mundo tanto quanto”. A vasta expansão marítima, o horizonte aparentemente infinito do mar forma o palco onde Crispin pode mitologizar-se a si mesmo (“o que contava era mitologia do eu”). Concordamos com a visão de Eleanor Cook, que identifica a posição *romântica* do personagem aqui, dada a exacerbação do eu frente ao mundo (COOK, 2007, p. 47).

O romantismo é alegorizado na atmosfera de Crispin nesse primeiro momento de seu ciclo, e esse espírito romântico é estritamente determinado pela relação do observador com seu meio circundante. Como escreve Northrop Frye:

O que eu vejo acima de tudo no Romantismo é o efeito de uma mudança profunda, não na crença, mas na *projeção espacial da realidade*. Isso, por sua

³² Eleanor Cook enxerga nessa passagem uma migração da França para a América (COOK, 2007, p. 48), provavelmente baseada nos antecedentes históricos do personagem. Cf. nota 6 do capítulo 2. O itinerário se confirma adiante, quando a voz narrativa do poema recapitula o trajeto de Crispin: “De Bordeaux a Yucatán”.

vez, leva a uma outra localização dos vários níveis dessa realidade³³. (FRYE, 2005, p. 79, tradução nossa)

Com a citação de Frye, sublinhamos um aspecto do romantismo que prioriza uma “nova” relação do espectador com o mundo que o circunda, a que o autor chama “a projeção espacial da realidade”. Ilustremos essa configuração recorrendo ao suporte pictórico das pinturas de paisagem de Caspar David Friedrich (1774 - 1840). O arqui-romântico alemão combina a sensibilidade aguçada do mundo natural com a convicção da correspondência entre a natureza e a mente: uma celebração da subjetividade que beira o solipsismo (KOERNER, 2009, p. 29). Ou, para especificar mais ainda:

Imagens abundantes, coincidindo com uma quantidade de objetos naturais igualmente abundantes, o tema da imaginação intimamente ligado à temática da natureza, tal é a ambiguidade fundamental que caracteriza a poética do romantismo. (DE MAN, 1984, p. 2)

Assim, Crispin começa com a “jaqueta e jujuba” e “frutos de vilarejo”, passa dos damascos para os botos para desaguar no mar feito de cabelos. Trata-se de uma romantização do espaço físico ordinário, que passa a servir de suporte para construções da imaginação. Como escreve Novalis em um dos *Fragmentos Logológicos*: “When I confer upon the commonplace a higher meaning, upon the ordinary an enigmatic appearance, I romanticize it” (apud KOERNER, 2009, p. 29).³⁴ Crispin, no primeiro canto do “Comedian as the Letter C”, ecoa essas características que extraímos da pintura de Friedrich. Vale reparar nas imagens de observação e investigação espacial que caracterizam Crispin, com atenção à maneira conflitante como Stevens veste seu personagem, uma espécie de herói náutico recomposto a partir de pedaços de culturas longínquas, com efeito humorístico inegável:

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 (CPP p. 23).

³³ “What I see first of all in Romanticism is the effect of a profound change, not primarily in belief, but in the spatial projection of reality. This in turn leads to a different localizing of the various levels of that reality.”

³⁴ “Quando confiro ao lugar comum um sentido elevado, ao ordinário uma aparência enigmática, eu o romantizo” (tradução nossa).

Crispin,
Tolo e valente alaudista das pulgas,
Com pau-de-fita, bombachas ao vento,
Capa da China com quepe da Espanha,
Indeciso e inquisitivo botânico, (25)
Lexicógrafo dos emudecidos
Novatos virginiais, via-se um
Marujo magrelo no espelho do mar.

A flutuação entre a bravata que descreve Crispin e a deflação que ocorre poucos versos adiante, com “marujo magrelo no espelho do mar”, é também uma tática de indeterminação, em que o herói rebaixa-se a um marinheiro magrelo uma vez que sua navegação de fato tem início, no momento em que as altas ideias românticas tem que se haver com o rugido inumano do mar:

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 (CPP, p. 23).

Que palavra partida em estalos de sílaba,
Rugindo sob tons multitudinosos, (30)
Deu nome ao herói naquele temporal?
A magnitude desaguava Crispin
Além, o todo de vida sobrando
Nele era um só som a soar no ouvido,
Percussão ubíqua, pancada, suspiro, (35)
Polifonia que entorta a batuta.

O protagonista segue esmaecendo, de marinheiro magrelo passa a “um só som a soar no ouvido”, a pancada das ondas, presumivelmente. Busca-se uma palavra que dê nome a Crispin naquela situação – a correspondência entre mente e mundo – mas ele já se encontra tão mudado quanto a palavra buscada se encontra “partida em estalos de sílaba”. A projeção da subjetividade de Crispin no mar que o cerca não se efetua: a polifonia é tanta que entorta a batuta. A metáfora musical no final é importante: Crispin figura como um maestro que em vão tenta reger uma desordem natural, que em vão tenta “endireitar” a cacofonia da natureza. A suposta “correspondência” entre a mente (aqui metonimizada na vontade ordenadora) e o mundo (que o

mar imenso metaforiza) começa a ruir, vão se perdendo as certezas românticas de Crispin. O título do canto, “Um mundo sem imaginação”, aqui começa a tomar contornos nítidos: a imaginação inicial de Crispin é paulatinamente apagada pelo seu contato com a paisagem.

Em lugar de uma comunhão romântica da mente com a natureza, em que essa seria apenas “a inteligência do homem”, *projetada* nas coisas e no mundo físico, começa a aparecer algo mais espinhoso: uma espécie de consubstancialidade de Crispin com seu meio:

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 cropping foot-ways of the moon
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 (CPP, p. 23).

Pode Crispin enfrentar o mar loquaz?
A velhice do aguado realista,
Tritão, dissolvido em diáfanos de
Verde e azul? Uma idade prolixa,
Que cochicha à compaixão do sol, toda (40)
noite convocava às estrelas do mar,
E sobre as trilhas da lua jazia
prostrada. Tritão simples naquilo que
O fazia Tritão, sem sobras de si, (45)
Exceto em fracos gestos da memória,
Como braços e ombros nas ondas,
Algo no levantar e cair do vento,
Como sirene alucinante, e aqui,
Uma voz submersa, da lembrança e (50)
Do esquecimento, em esforços alternos.
Crispin arcaico assim se dissolveu.

A imagem de “Tritão” é bastante indeterminada. Por um lado, parece que o “mar loquaz” é estritamente correspondente à “velhice do aguado realista, Tritão”. Imaginamos então um velho realista aguado, espécie de Poseidon desencantado, que serve de personificação animista do

oceano. Mas não é exatamente isso: conforme continuamos a leitura dos versos, vemos que Tritão, “sem sobras de si”, troca de modos com Crispin numa grande metáfora: “Crispin arcaico assim se dissolveu”. É possível que a passagem seja uma alusão à temática da “sea-change”, da metamorfose em alto mar – como na *Tempestade* de Shakespeare, ou no Canto II de Ezra Pound, onde o poeta narra a transfiguração da tripulação de Acoetes, pelo Dioniso infante disfarçado, em monstros marítimos. Stevens habilmente embute metamorfoses e incorporações sucessivas em poucos versos, escrevendo o poema como espaço de transformação.

É interessante notar como Crispin é “simplificado” ao tornar-se Tritão: o “realismo” aludido não significa exatamente uma postura desencantada perante o mundo ou uma posição intelectual escorada na descrição e verificação científica, mas uma incorporação da subjetividade à textura do real. Se antes o “romantismo” podia ser interpretado como um análogo do “egoísmo”, o “realismo” é uma espécie de morte do ego: “uma voz submersa da lembrança e do esquecimento, em esforços alternos. Crispin arcaico assim se dissolveu.” Ao dissolver-se, os pedaços do corpo de Crispin aparecem como ondas, e seu pensamento empalidece diante da “sirene alucinante” do levantar e cair do vento. A subjetividade romântica soçobra na paisagem. Como escreve o intérprete Tom EYERS: “This is not a sea that will capitulate to any pseudo-Romantic spiritualization of nature” (EYERS, 2021, p. 210)³⁵

As imagens de dissolução se articulam com a imagem da “idade boca-rotas” que jaz prostrada nas trilhas da lua. Cook sugere que nesse Stevens inicial, a lua é associada principalmente à imaginação (2007, p. 49). A “idade tagarela” poderia ser o excesso de predicação que assombra Crispin desde sua partida, aliás no poema todo, e que Stevens insistentemente encena. Nas trilhas da lua, uma idade boca-rotas pede a compaixão do sol (portanto do avesso da imaginação, aqui pelo menos: o real) e ao fim jaz prostrada, também dissolvida. A sintaxe é enodada, e as imagens são de uma riqueza sensorial e simbólica que às vezes impede a sua leitura nítida, mas acreditamos que o sentido acima encaixa na expansão do poema. A “loquacidade” (“verbooseness”) acústica do mar, enfim, sobrepuja a tagarelice imaginativa de Crispin.

Just so an ancient Crispin was dissolved.
The valet in the tempest was annulled.
Bordeaux to Yucatan, Havana next,

³⁵ “Este não é um mar que capitula a qualquer espiritualização pseudorromântica da natureza”, tradução nossa.

And then to Carolina. Simple jaunt.
Crispin, merest minuscule in the gates,
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,

O valete dentro da tormenta anulado.
Bordeaux a Yucatan. Depois Havana.
E a Carolina. Um passeio simples. (55)
Crispin, mera minúscula aos portões,
À turbulência rebaixou seus modos.
O sal vestiu-lhe a alma qual geada,
Salmoura morta a sumir como orvalho
Do inverno, até que dele mesmo (60)
Nada sobrava, salvo um ele mais hirto e nu,
Num mundo mais hirto e nu.

Neste trecho temos a dissolução tornada anulação. Ironicamente referida como “um passeio simples”, a viagem de Crispin, já em seu começo, o leva a separar-se da ilusão romântica e sobreviver, gelado e tremendo, “num mundo mais hirto e nu”. A caracterização de Crispin como “mera minúscula aos portões” é um trocadilho de Stevens com o intercâmbio entre a pessoa de Crispin e a letra C: o comediante como a letra C começa a se esclarecer. A letra, sabemos, ingressa em combinatórias anagramáticas para compor palavras, e sua valência múltipla troca de propriedades com a habilidade do ator ou comediante de adotar *personae*. O valete na tormenta anulou-se e Stevens, uma dezena de versos adiante, nos avisa: “Crispin tornou-se um viajante introspectivo”.

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. (CPP p. 24)

Era aqui a veritável *ding an sich*,
Crispin confrontando-a, coisa vocável, (65)
Mas fala arrotada do escuro grisalho,
Distinta da sua, coisa visível,
Negligenciando Tritão, livre
Da inevitável sombra de si que (70)
Andava à sua volta. A ruptura foi
Feita. A distorção final de romance
Renunciou ao ávido egoísta. O mar
Corta não só as terras mas também o eu. (75)
Não havia amparo perante o real.
Crispin viu e assim Crispin foi refeito.
A imaginação, aqui, não escapa em
Poemas de ameixa, à dura austeridade
De um vasto, subjugante timbre final. (80)
Não caía mais o encharcar de vidas secas.
Que panóplia berrante e brilhosa era essa?
De que veloz destruição saltava?
Era uma capota de vento e nuvem
Dada para coser o todo entre
Os ardis estraçalhados pelo amplo.

Eis o final do primeiro canto. A referência a Kant no começo do trecho é inquietante, e pode ser lida como uma crítica de Stevens à inacessibilidade, postulada pelo filósofo alemão, das chamadas “coisas em si” pelos órgãos da percepção. A faculdade cognitiva não pode avançar além do que nos é dado como experiência possível. A percepção, portanto, atém-se ao reino das aparências, enquanto a coisa em si é ontologicamente incognoscível. Em plena violação do dogma kantiano, Crispin “confronta” a coisa em si, e não só a coisa em si, mas a *veritável* coisa em si *indeed* (suprimimos o expletivo na tradução por motivos métricos) e ela é uma “fala arrotada do escuro grisalho”. Toda a metafísica transcendental desmorona para revelar-se uma espécie de arroteo que colapsa a aparência com a coisa: uma coisa vocável/uma coisa visível³⁶.

³⁶ A nossa opção de traduzir “vocable thing”, mais estritamente “coisa vocábulo” por “coisa vocável” justifica-se pelo trocadilho que Stevens faz entre o -able, terminação formadora de palavras, tipicamente baseada no verbo, dos adjetivos em inglês equivalente em português ao -ável de “louvável”, por exemplo. Acreditamos que mesmo que a

Propomos aqui que Stevens lia na fórmula toda do “conhecimento” do mundo real um papel ínfimo relegado à percepção como mera superfície para os dados da sensibilidade. Ele escreve, no ensaio não publicado “A Collect of Philosophy”: “O mundo material, apesar da segurança do olho, tornou-se imaterial. Tornou-se uma imagem na mente. A terra sólida desaparece.”³⁷ (CPP p. 857). Acreditamos que para o poeta de “The Comedian as the Letter C”, e certamente para Crispin, as coisas manifestam limiares³⁸, o primeiro dos quais é aquele entre o corpo e o mundo. Aqui já se insinua uma dimensão profunda do poema, e começa a ganhar contornos o “sentido do espaço” no complexo de ocorrências naturais e paisagens que ele põe em marcha: já que Crispin é tão maleável a ponto de tornar-se permeável às coisas que ele percebe, o seu confronto com a *ding an sich* mostra que para ele perceber é conhecer.

George Berkeley (1685 - 1753), filósofo que Stevens estudou e que também inspirava a sua própria filosofia (STEVENS, 1966, p. 293) também propunha uma ontologia da percepção semelhante. Referindo-se à apreensão sensória da profundidade, escrevia que “a percepção da profundidade não é um salto da imagem plana a uma profundidade independente da mente, é a transição de quem percebe de um ordenamento de ideias a outro” (apud MORRIS, 2004, p. 2) A sua reivindicação radical centra-se em quem percebe, aquele para quem ser é ser percebido. A profundidade é a distância entre mim e as outras coisas, em que percebemos também as coisas como volumes. Nessa distância entram as transições de quem percebe entre “um ordenamento de ideias” e outro. Acreditamos que essa seja uma dimensão fundamental da obra de Stevens que encontra um real lastro filosófico³⁹.

Metaforizar a coisa em si, torná-la uma imagem, é uma espécie de “contradição performativa” de Stevens, e complexificar a imagem com a intrusão de uma dimensão sonora parece digno de nota. Ao escrever “but with a speech belched out of hoary darks”, “fala arrotada

tentativa de tradução se baseie numa verve interpretativa intrusiva, o jogo pode participar da camada humorística do “Comedian”, e de certo circuito metafórico que interpretaremos mais adiante ao final do segundo Canto.

³⁷ “The material world, for all the assurances of the eye, has become immaterial. It has become an image in the mind.”

³⁸ “We have looked into the point in which body and world cross and have discovered that it is not quite a point. It has an inner texture, a topo-logic of envelopment, of stretching across space and time yet remaining unified, a topo-logic coupled and crossed with the envelopes of things (MORRIS, 2004, p. 126)

³⁹ Sobre a profundidade, o próprio Stevens ecoa essas reflexões no poema “Chocorua to its Neighbor”: “To say more than human things with human voice, / That cannot be; to say human things with more / Than human voice, that, also, cannot be; / To speak humanly from the height or from the *depth* / Of human things, that is acutest speech” (CPP p. 312, grifo nosso)

do escuro grisalho”, ele produz uma imagem poética de sentido visível (“escuro”), sonoro (“fala”), modulado ainda por um volume (“arrotada”/ “belched”), uma profundidade (“out of” / “do escuro”) e, finalmente, simbólica (“grisalho”/ “hoary”). É como se a invocação de um conceito da filosofia servisse para nos atentar ao que viria em seguida, como se Stevens adotasse um “pseudo-scholarly interest” (VENDLER, 1969, p. 41) para que chegássemos a uma verdadeira proposição ontológica em verso, em que o autor se aproxima de um sentido do espaço embutido na imagem, que atravesse uma gama de percepções. O “grisalho” imprime uma velhice, mas também uma profundidade que não é só metafórica, mas também espacial, ainda que essa seja um sentido que está mais patente com a preposição “out of (hoary darks)” do inglês original, que faz parecer que a fala “salta” de uma distância profunda.

Essa experiência do espaço do leitor aninhada na experiência de espaço de Crispin é um dispositivo estrutural do poema, e é uma façanha formal de Stevens que merece atenção detida. É em parte por essa exigência que nos orientamos aqui. A “experiência do espaço” no poema articula-se segundo a perspectiva que citamos abaixo, em que o espaço emerge não de uma “ambientação” semântica do texto, mas de seus próprios mecanismos internos de efetuação do sentido:

É factível, assim, que se perscrutem noções tidas como espaciais não no plano do que está semantizado no texto, mas nas operações formadoras de sentido as quais o texto é capaz de suscitar. Tais operações – que envolvem a obra, o receptor e os respectivos mundos – preveem relações como: proximidades e distâncias, adjacências e descontinuidades, óptico e háptico, tendências articulatórias e desarticulatórias, de compactação e extensividade, de convergência e divergência (BRANDÃO, 2013, p. 68).

A escrita, assim, é uma forma de experiência espacial, não só um relato denotativo do espaço⁴⁰. Adiante na estrofe, o ouvido atenta à dicção que se torna sentenciosa após Crispin ter se livrado de sua fantasia de Tritão adotada na primeira fase realista:

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
(CPP p. 24)

⁴⁰ [Reading] illustrates the association in the human mind between the visual and the conceptual. Whatever is understood must, at least metaphorically, be spread out in space: whatever is taken in through the ear, for example, has to form a series of simultaneous patterns (Gestalten) in order to be intelligible (Frye, 1976, p. 124)

A distorção final de romance
Renunciou ao ávido egoísta. O mar
Corta não só as terras mas também o eu. (75)
Aqui não tinha amparo perante o real.
Crispin viu e assim Crispin foi refeito.

A “distorção final de romance” pode ser interpretada como o último espasmo do romantismo que ainda habitava Crispin. Stevens próprio, ainda que ecoe os seus antepassados românticos como Keats ou Shelley em seu tratamento imagético da paisagem, põe em suspeita a “projeção espacial” romântica referida acima por Northrop Frye. O que o poema nos sugere é que “romantizar” as coisas do mundo com a atividade da linguagem e com a imaginação poética implica numa hipertrofia do sujeito que o faz redundar em “ávido egoísta”. Ao tentar romantizar o mar, algo que o excede em escala e som, algo que jaz *além* da capacidade poética, Crispin se desfaz: “o mar secciona não só as terras mas também o eu”. Da integração romântica com a natureza passamos a um *corte*, ou, se nos atermos ao verbo “sever”, em inglês, trata-se quase de uma amputação do sujeito. Passamos então, por assim dizer, do encantamento romântico à cisão subjetiva tipicamente moderna: “Não havia amparo perante o real”.

“Crispin viu e Crispin foi refeito”, como nos indica Eleanor Cook (2007, p. 48), é um eco do Apocalipse: “Behold, I make all things new” (Rev. 21:5). O sujeito-Crispin despedaçado se refaz com o simples ato de ver: o ato da mente e o objeto visto são duas existências distintas reunidas numa relação de *copresença* (CPP p. 859). Novamente, é a paisagem que vem trazer as mudanças na filosofia de Crispin, e são os ventos e as nuvens, o ruído imenso do mar, antes tão intimidador, que provocam essa *copresença* a que referimos:

What was this gaudy, gusty panoply?
Out of what swift destruction did it spring?
It was caparison of wind and cloud
And something given to make whole among
The ruses that were shattered by the large. (CPP p. 24)

Que panóplia berrante e brilhosa é essa?
De que veloz destruição ela salta?
Era uma capota de vento e nuvem
Dada para coser o todo entre
Os ardis estraçalhados pelo amplo.

O choque com a paisagem marítima primeiro “corta” o pensamento romântico de Crispin pela raiz, para então dissolvê-lo em “braços e ombros nas ondas” e despedaçá-lo perante o real. O fim do

primeiro canto, no entanto, apresenta essa mesma paisagem “panóplia berrante e brilhosa”, como o elemento que recompõe os “ardis estraçalhados pelo amplo” de Crispin num todo amalgamado de pedaços. A paisagem destrói e recompõe ao mesmo tempo, se o mar corta não só as terras, mas também os eus, os ventos e as nuvens reúnem os pedaços amputados num novo todo.

Paisagem e imaginação são postas em relação nesse primeiro canto, e insistimos sobre a paisagem ser correlata, no “Comedian as the Letter C”, sempre a uma ideia de ordem: são partes do mundo que rearranjam um mundo de partes. A imaginação, por sua vez, é aquela faculdade poética e perceptiva que traça ligações *horizontais* entre as coisas ao redor, não envios *verticais* a um transcendental, como em Kant, ou no romantismo anglófono, com suas imagens de alturas e visões condoreiras da terra embaixo de uma mente “suprema”.

Para terminar a exposição do canto primeiro, vale comparar Stevens com um predecessor particularmente influente sobre sua poética, para vermos de que maneira a “terra” que ele representa difere daquela proposta pela imaginação romântica de Percy Shelley:

Language is a perpetual Orphic song,
Which rules with Daedal harmony a throng
Of thoughts and forms, which else senseless and shapeless were.
(SHELLEY, 1956 p. 154)

O que se veicula aqui é a ideia da linguagem como canto Órfico, que canta com “Daedal harmony”, aludindo a Dédalo, ou a um engenheiro-artífice que sobrepuja o natural pela invenção humana. A multidão de “pensamentos e formas” seria “sem sentido e sem forma” sem o canto, sem a elaboração verbal demiúrgica do poeta.

Ora, a situação em Stevens é justamente oposta. Quando o canto IV abre em “sua terra é a inteligência do homem” é essa *húbris* “dedálica” que ele busca desmontar. A linguagem parece, no pequeno trecho que retiramos do “Prometheus Unbound” de Shelley, vir de uma altura tirânica e arranjar os objetos da percepção de acordo com o canto. Em Stevens, como mencionamos acima, as coisas do mundo se conectam entre si e também com o corpo de Crispin (aqui nossa prótese de poeta), que é só mais um nó no complexo vital que o circunda. A “fala”, e não o “canto” que Crispin encontra é “distinta da sua”, e vem do “escuro grisalho” do mar ele próprio. Em termos de paisagem, o que acontece aqui é que se sacrifica um só *prospecto* imenso (como o de Shelley) por um agregado de *aspectos* que são por sua vez parte de um outro todo ainda maior, reunidos pela percepção incorporada do observador (ALPERS, 1983, p. 41).

Em “Adagia”, uma coletânea de aforismos dos cadernos de Stevens, lemos “Poetry has to be something more than a conception of the mind. It has to be a revelation of nature. Conceptions are artificial. Perceptions are essential” (CPP p. 904). Assim, temos tanto a sugestão de que o percebido se move junto com quem percebe quanto a afirmação categórica de que o percebido é o que vale. Desaparece em Stevens a imaginação transcendente que parte dos dados físicos para mais adiante aboli-los, conforme ingressam, através da atividade metafórica e da descrição romântica, no campo de uma imaginação etérea – onde os componentes de uma paisagem são apenas chaves analógicas, não entes cuja própria materialidade é um tipo de atividade.

IV. *Concernente às tempestades de Yucatán: a paisagem sobredeterminada*

O segundo canto de “The Comedian as the Letter C”, em que a viagem de Crispin o leva à península de Yucatán, “aquela quina do atlântico”, tem início com o tom “pseudo-scholarly” que Helen Vendler percebe e que mencionamos acima:

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.
(CPP p. 24)

Em Yucatán, os sonetistas Maias (85)
Do anfiteatro caribenho, apesar
De gavião e falcão, verdes tucanos
E gaios, ainda ao pássaro da noite rogam,
Como se o tiê cor-de-amora na palma,
Na altura do ar laranja, fosse bárbaro. (90)

Descrevendo os costumes da península como um etnógrafo, a voz narrativa aqui postula que apesar da fauna local, os “sonetistas maias” rogam ao “night-bird”, presumivelmente o rouxinol, conhecido da literatura europeia mas inexistente nas Américas (COOK, 2007, p. 48). Aqui Stevens indica uma visão limitada do novo mundo, em que o explorador-etnógrafo, na falta de marcadores familiares da paisagem europeia, só pode imaginar essa falta em termos setentrionais. O fato de

poetas nativos também serem chamados de “sonetistas” indica a mesma direção de análise, já que as artes verbais dos astecas certamente não contavam apenas 14 versos.

Aqui aparece uma espécie de deficiência contextual tanto do poeta quanto de Crispin, perceptível na construção “como se o tiê cor-de-amora na palma fosse bárbaro”. No andar do segundo canto, essa arrogância “eurocêntrica” cede e desaparece, novamente pela atividade da paisagem. A seguir leremos avançaremos pelo canto II, conforme insistimos na constante atenção de Stevens ao sentido do espaço, aqui em uma chave quase antropológica ou pseudoetnográfica. A nosso ver, o canto mostra uma série de preconceitos perceptivos do explorador desarraigado e descontextualizado de sua cultura, para então, numa atitude epistemológica impressionante para a época, propor uma verdadeira lição de “antropologia simétrica” para Crispin.

Yucatán serve Crispin como uma paisagem um grau mais humana do que o mar, “mais inumano dos elementos”. Sua viagem o mergulhou no caos primordial; a selva é só um pouco mais intimidadora. Se o destino de Crispin é uma fábula, em parte, do ajuste do *homo faber* europeu à *wilderness* Americana, então Yucatán, sede de uma cultura extraordinária e obscura que já estava em ruínas quando os espanhóis primeiro a encontraram e totalmente esquecida até ser redescoberta em 1893, foi escolhida como um exemplo finíssimo da paisagem em contraste agudo com qualquer coisa que os Europeus haviam visto. (Davenport, 1988, p. 127, tradução nossa)⁴¹.

Voltaremos mais algumas vezes ainda a esse ensaio de Guy Davenport, amigo e interlocutor central de Hugh Kenner, que já citamos aqui, um tanto mais admirado com Crispin e Stevens do que ele. Acreditamos que o canto II satiriza as “ideias de ordem” do explorador das luzes ou do próprio antropólogo evolucionista cultural do séc. XIX. Vejamos adiante como essa sátira é ancorada por Stevens também na percepção, conforme ele valoriza o impacto não só visual, mas acústico dos fenômenos climáticos (“as tempestades” de Yucatán, que em inglês são “thunderstorms”, “trovoadas”).

Há uma crítica persistente, na antropologia, à paisagem como noção essencialmente europeia, iluminista, a serviço da objetificação da natureza. Uma crítica que se funda sobre um

⁴¹ Yucatan serves Crispin as a landscape a degree more human than the sea, "most inhuman of elements." His voyage plunged him into primeval chaos; the jungle is but a little less overpowering. If Crispin's fate is a fable, in part, of the adjustment of the European homo faber to his American wilderness, then Yucatan, the seat of an extraordinary and obscure culture that was already in ruins when the Spaniards first saw it and utterly forgotten when it was rediscovered in 1839, has been selected as a fine example of landscape in high contrast to anything Europeans had seen

suposto primado da visão na construção do espaço, que revela raízes extrativistas por trás do ato de enxergar. Segundo essa perspectiva, que encontramos em autores como Mary Louise Pratt⁴² – que delinea o “seeing man” ocidental como executante de um projeto imperialista-colonial de subjugação do espaço pela reticulação analítica da visão – a paisagem é fruto de um poder ilusionista que usa a natureza como meio mas tem como fim o poder (COSTELLO, 2003, p. 11)⁴³.

Como escreve o antropólogo Tim Ingold, “Vision, in this conception, defines the self individually in *opposition* to others” (Ingold, 2000, p. 247). Nesse tipo de crítica cultural dos aparelhos sensíveis, a visão é equacionada a uma objetificação inelutável, que distingue e separa os sujeitos entre si segundo a sua distância espacial e a contemplação – apenas – da superfície aparente, enquanto a escuta, como exemplo oposto, define o indivíduo *socialmente* em relação a um outro. Trata-se de colocar do lado da visão uma atividade de distinção objetificante e do lado da escuta a imersão personificante. Enquanto a visão revela apenas formas e aparências, a escuta *desvela* interioridade e especificidade. Stevens, artífice da melopeia e da fanopeia igualmente, conjuga de modo inextricável o visível e o audível.

De volta ao poema: após a breve introdução pseudoetnográfica aos “sonetistas maias”, Crispin reaparece no palco:

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. (CPP p. 24)

Tanto desamparo impedia Crispin
De encontrar socorro no lugar-comum.
Era um homem feito vívido pelo mar,
Surgido de travessia luminosa,
Proclamado, estridente e claro, (95)

⁴² cf. PRATT, 2003

⁴³ Numa investigação semelhante, Laura de Mello e Souza também aponta o sentido moderno da visão no contexto da literatura de viagem: “Colocado a serviço da descoberta do mundo, o olhar começava a crescer sobre os outros sentidos, captando e aprisionando o raro, o estranho, o singular que, anteriormente, também haviam ativado a atenção medieval. Reorquestrados, os sentidos davam origem a novas narrativas de viagem, agora modernas” (1994, p. 23)

Fresco após saber das marés do céu,
Balançado em oráculos sem cessar.
Cor feroz adentro ele seguia .

O “lugar-comum”, que a imaginação romântica transformava em objeto excepcional pela imaginação, já não dá a Crispin o amparo que ele busca. A sua “travessia luminosa”, em que foi tantas vezes diluído, dissolvido e recomposto, apagou de fato toda atividade romântica que toma a realidade segundo a abstração e não a concretude. Os oráculos que o balançaram “sem cessar” o impelem “cor feroz adentro”. Crispin,

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. (CPP p. 25)

Dando numa terra de serpentes, (150)
Viu suas vicissitudes aumentarem
sua apreensão, o fazendo intricado,
Sorumbático, os desejos difíceis
e estranhos, marca de sua destituição.
Nisso era como os demais homens livres: (155)
Chocalhar de noz soando para dentro.

O momento do homem “feito vívido pelo mar” também dura pouco. As descobertas de travessia também complexificam Crispin, que se encontra agora estranhado de si mesmo numa terra estranha, “marca de sua destituição”.

A dupla de versos que encerra a estrofe merece atenção. Crispin é aqui comparado “aos demais homens livres” pela primeira vez. Temos a intrusão de uma condição generalizada, depois de versos e versos de novos eufemismos, adjetivos, epítetos e batismos de Crispin. Essa união de Crispin “aos demais homens livres” é curiosa diante da imagem que a sucede: “sonorous nutshells rattling inwardly”, “cascas de noz soando para dentro”. A imagem especifica a generalização, e encerra uma metáfora do confinamento de cada sujeito em seu corpo: o momento de expansão da percepção de Crispin, até integrar-se aos objetos em volta, é sucedida por uma contração radical às dimensões de uma noz.

Não encontramos na crítica de Stevens a comparação entre essa imagem da noz e uma imagem semelhante de Shakespeare em Hamlet. A caracterização “sorumbática” que faz de Crispin nos versos acima certamente poderia ser comparada com os traços de personalidade do próprio príncipe shakespeariano, que diz: “O god, I could be bounded in a nutshell and count myself the *king of infinite space*” [Ato II, cena II v. 234 - 274]. “Eu poderia encerrar-me numa noz e me chamar rei do espaço infinito”. Hamlet deseja o mais ínfimo espaço desde que nesse seja soberano. Enxergamos aqui uma correspondência com a abertura do poema, em que “o homem é a inteligência da sua terra, Grão-fantasma”. Stevens aproveita essa mesma imagem com Crispin, agora vestido como Hamlet no palco. Dentro do confinamento da casca, o espaço é infinito, porque o espaço é uma criação mental, é uma projeção abstrata daquele que reina sobre a abstração.

A casca de noz é um emblema dessa percepção involuta que Stevens implanta em Crispin ao longo do poema, em diferentes momentos. Mas o isolamento de Crispin agora servia o propósito de fazê-lo maturar seu pensamento conforme se familiarizava com a selva:

Making the most of savagery of palms,
Of moonlight on the thick, cadaverous bloom
That yuccas breed, and of the panther's tread.

Fazendo render feéricas palmas, (170)
O luar na espessa flor cadavérica
Que a iúca dá e os passos da pantera.

A fauna e a flora local já fazem parte do repertório de Stevens e Crispin a essa altura. Não é mais o melro que assombra o viajante, e não mais parecem bárbaras as espécies da mata. Aqui, Crispin passa a pintar na cor local, e o calor de “desejos difíceis e estranhos” se resfria:

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.

Viu
Seu calor refrescar-se de súbito, (160)
E só nas fábulas que ele anotava
Da própria pena, em rocío nativo,
Numa estética dura, vária, indomada,
Incrível aos pudicos, cunho da terra,

Barbárie verde tornada paradigma.

A “estética” do que Crispin rabisca em seus cadernos de viagem, o pensamento e a organização da percepção adotam as características do lugar, um *topos* central de Stevens⁴⁴: A mythology reflects its region (...), escreve o poeta num poema não publicado, “The image must be of the nature of its creator. It is the nature of its creator increased, heightened” (CPP p. 476).⁴⁵ Uma vez “aclimatado” a seus arredores, o adjetivo “bárbaro” da abertura do canto passa a definir um verdadeiro “paradigma” para Crispin. Temos aqui um primeiro momento de afinação à paisagem, em que Crispin, seu corpo e seu pensamento, estão em codependência com ela. Do romantismo Crispin passa a seu tipo peculiar de “realismo”, conforme definimos acima, ambas as posições passando pela relação com o entorno físico, com o pensamento em sua conexão com a matéria. O “exótico” de Yucatán não chega a tornar-se familiar, mas Crispin ele próprio se exotiza no processo e, curiosamente, torna-se apto a “catequizar o fabuloso e seu verso intrínseco”.

Mas como o “Comediante como a Letra C” é feito de choques e abalos abruptos, em que a ascensão é sempre seguida de uma queda, a retórica elevada de uma deflação cômica, a própria matéria parece insurgir contra essa isomorfia:

The fabulous and its intrinsic verse
Came like two spirits parlaying, adorned
In radiance from the Atlantic coign,
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. (CPP p. 26)

O fabuloso e o seu verso inerente,
Vieram espíritos palpiteiros, vestidos
De esplendor naquela quina atlântica, (175)

⁴⁴ Uma mitologia reflete a sua região (...) A imagem deve ser da natureza de seu criador. É a natureza de seu criador, aguçada.

⁴⁵ cf. “The Anecdote of the Jar” (CPP p. 60), analisado também no capítulo 1 da presente dissertação ou “The Snow Man” (“one must have a mind of winter / to regard the frost and the boughs / of the pine-trees crusted with snow”) (CPP p. 8), para citar apenas dois exemplos extraídos de “Harmonium”.

Para Crispin e seu cálamo catequizar.
Mas vieram num papo de tanta terra,
Com tantas bordas de verde esgalhado,
Com parentela de cobra enlaçada
Tufos roxos e escarlates coroas, (180)
Cheirando a selva nos seus refúgios, tão
Listrada amarela, azul, verde e vermelha
Em bico e broto e pele de fruta, que
A terra era burburinho de festa,
De grãos gordos, fartos e férteis demais (185)
Inchando no calor materno dourado.

Neste trecho crucial, Stevens possivelmente alude à *Tempestade* de Shakespeare, nos “dois espíritos”, o “fabuloso” e o seu “verso inerente”, uma referência a Caliban e Ariel, espíritos que desenham uma oposição entre o selvagem indomável e o canto mágico e melífluo que auxilia o forasteiro. Como veremos no capítulo 4, o verso de Stevens aqui adquire algo da tagarelice dos espíritos, distribuindo fonemas plosivos e palatais entre a harmonia das vogais, replicando o excesso luxuriante da flora que os versos descrevem. Crispin, que havia se aclimatado à terra e passado a escrever “em rocio nativo”, é acometido pela sobredeterminação sensorial da mata, numa situação análoga à sua intimidação metafísica pela vastidão do mar no canto 1. O uso do verbo “catequizar”, por Stevens, situa Crispin como uma espécie de jesuíta ou missionário, sublinhando suas intenções ainda informadas pela domesticação coercitiva do “fabuloso”. As atitudes do herói-viajante quanto à natureza estão em constante flutuação, e Crispin não consegue se despir por completo das motivações ou ilusões que ele chega em algum momento a nutrir.

A resistência do puro excesso de objetos naturais com que se depara, de vida vegetal e animal parecem produzir um sentido visível e audível que não cabe no gesto domesticador e familiarizante da escrita. Crispin não encontra, nos dados da paisagem e de seu ambiente, os correlatos físicos dos estados de espírito descobertos pela imaginação romântica, mas uma proliferação vegetal vertiginosa, uma vibração cromática intraduzível nos termos do seu pensamento de “europeu”.

Assim, a jornada se passa entre esses embates e percepções renovadas produzidas pelo ambiente nele, em que novos dados físicos inauguram novos estados de espírito, não pela sua comensurabilidade analógica, nem por um povoamento da paisagem pelas faculdades intelectuais humanas (uma anamorfose simples), mas de fora para dentro, com o mundo passando primeiro pelos sentidos até chegar, já transformados, até a mente. Stevens propõe uma relação profunda

entre a ideia e o arranjo visual, mais especificamente a paisagem, como modo de restituir ao corpo a sua centralidade na relação com o mundo. A transferência de atributos materiais (como a forma ou o contorno ou a cor) para a consciência, que compõe a percepção, acompanha-se de uma transferência simétrica dos atos da consciência aos objetos e dados físicos vistos ou ouvidos. As coisas percebidas passam a participar de um circuito entre sujeito e mundo e ali adquirem um tipo particular de agência.

O canto II termina novamente com um apagamento da relação com a paisagem adotada anteriormente. O circuito entre Crispin e o mundo físico novamente entra em curto, e “Crispin encontrou uma novo real na papagaiada / mas deixe isso de lado”. O herói é apanhado em mais uma ocorrência climática severa – a tal tempestade e trovão de Yucatán – e se refugia numa capela com os demais habitantes da península. A estrofe final do canto é a seguinte:

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,
For Crispin to vociferate again. (idem.)

Com monocórdia torrente nas telhas
Ele sentiu o sopro andino. A mente
Livre, e mais: exultante, decidida,
Profunda e ciosa do eu que o tomava,
Que não existia na porca cidade (270)
De onde zarpara. Além dele, a oeste,
A cordilheira, balaustradas roxas,
Onde o trovão, no lapso de suas palmas,
Soltava imensas tremulações de voz,
Para Crispin vociferar de novo. (275)

Stevens põe seu personagem de frente com um poder natural, encarnado na paisagem e no trovão, que em muito o excede (ou jaz rigorosamente fora dele) mas o incluem em seu acontecer. O trovão deixa cair “enormes tremulações de voz” e Crispin pode as “vociferar de novo”, na forma de uma fala re-enunciada após ser internalizada por seu corpo imerso no ambiente. Não se trata de uma simples personificação ou antropomorfização: dizer que o “vento uiva” por exemplo, é muito

diferente do que o que Stevens fez com o trovão. Dizer “o vento uiva” ou que o céu “abraça” diz algo sobre o vento ou o céu, mas dizer que o trovão deixa cair “imensas tremulações de voz / Para que Crispin as vociferasse de novo” diz algo sobre o ato de vociferar. Ou, então, “diz algo sobre o poder da linguagem simbólica, que pode atravessar o vão entre o sujeito e objeto sem esforço aparente, e unir os dois dentro da unidade singular da imagem natural (DE MAN, 1984. p. 153).

The lines are not simply an anthropomorphism, a conceit by which human consciousness is projected or transferred into the natural world. They assume the recognition of an entity or agency that bridges the distinction between mind and world by allowing them to exist in the proximity, in the dialogic of this distinction (1984, p. 89)⁴⁶

O célebre ensaio “The Poet” (1844) de Ralph Waldo Emerson (1803 - 1882), ilustra particularmente bem isso que queremos delinear aqui, e certamente o texto, fundamental na efetivação da chamada “identidade estadunidense” na literatura a que aludimos no início deste capítulo, já havia sido internalizado por Stevens como influência latente. Podemos extrair muito de sua conceituação da imaginação, cujos componentes básicos, isto é, o *compartilhamento* do sujeito com o “circuito das coisas”, a imaginação como um modo de apreensão sensória, a *localização* do sujeito como crucial à sua atividade mental, ilustram um parentesco potente e esclarecedor com Wallace Stevens: “What is called the imagination is a very high sort of seeing, which does not come by study, but by the intellect being where and what it sees; by sharing the path or circuit of things through forms”⁴⁷ (EMERSON, 1950, p. 331-332). O segundo canto termina, portanto, na inclusão de Crispin no “caminho ou circuito das coisas”, com a sua atenção radical à paisagem resultando não numa dissolução do corpo nela, mas numa participação que o permite integrar, pelos sentidos, o intervalo entre o corpo e o mundo.

⁴⁶ Em tradução nossa: “Esses versos não são simplesmente antropomorfismo, uma presunção pela qual a consciência humana é projetada ou transferida ao mundo natural. Elas presumem o reconhecimento de uma entidade ou agência que faz a ponte entre a mente e o mundo por permitir que os dois existam na proximidade e na dialógica dessa distinção”.

⁴⁷ “O que se chama de imaginação é um tipo de visão muito elevada, que não se conquista pelo estudo, mas pelo intelecto ser o que e onde vê; por compartilhar do caminho ou circuito das coisas pelas formas”

V. *Carolina Aproximando: o depoimento do visível*

O canto III marca o ponto mediano do périplo de Crispin, e em termos de deslocamento geográfico marca o final da sua viagem, já que as três partes finais têm lugar no “espaço mental” e doméstico do protagonista e não mais em trânsito sobre a terra. Na variante anterior de “The Comedian as The Letter C”, intitulado “From the Journals of Crispin” (1917), a “Carolina” em que o canto é ambientado é decididamente urbana – “Crispin is happy in this metropole” (CPP. p.991), escreve Stevens. Há menções de lojas, alfaiates, padeiros, bares de Coca-Cola, e Stevens faz Crispin meditar sobre a necessidade desses pequenos comerciantes para o poeta, ele especula se o pensamento se deixa influenciar por isso tanto quanto pela paisagem dos cantos anteriores. Na versão final do poema, motivado por um desgosto pela espacialidade metropolitana e sua sobrecarga de mercadorias⁴⁸, Stevens suprime todos esses marcadores do âmbito do comércio e deixa Crispin numa espécie de cais ou doca, um meio-termo entre terra-firme e mar.

Stevens faz um apelo ao leitor para que deixe espaço “no livro do luar” para Crispin. Tal livro permanece não escrito, e pode bem ser mais um devaneio da imaginação, mas o poeta parece insistir no caráter exemplar da viagem do “comediante”, na sua função pedagógica ou instrutiva. A paisagem novamente transforma Crispin, que em Yucatán havia postulado o “barbarismo verde” como paradigma. Nos Estados Unidos da América, qualificada de “roxo” e “roxo-polar”, o frio invernal e atmosfera gelada definem uma América hiperbórea. Em comparação com a sobredeterminação da paisagem tropical, a nova paragem é austera e vazia. Como em um outro

⁴⁸ “‘All New York, as I have seen it, is for sale—and I think the parts I have seen are the parts that make New York what it is.’ Stevens wrote that in a depressed mood shortly after moving from Cambridge. He found everyday life in New York an exhibition of consumer capitalism, a frustrating spectacle, surreal and narcissistic, with ‘Everybody ... looking at everybody else—a foolish crowd walking on mirrors.’ In this setting, all commodities become promises of romance, whispers of fulfillment quite beyond the explicit use of commodities: vehicles of an imagined entrance into an existence (with ourselves as heroes and heroines) definitively more pleasurable than one’s own, and available for a price. The world of New York, a ‘field of tireless and antagonistic interests,’ is the ultimate marketplace: Stevens called it ‘fascinating but horribly unreal’— he meant ‘unfortunately real’ because so destructively tempting. Nature is sometimes exempted from this economy of desire, but only because (he notes sardonically) winds and clouds are not ‘generated in Yorkville’ or ‘manufactured in Harlem’” (LENTRICCHIA, 1994, p. 131).

poema tardio de Stevens, “An Ordinary Evening in New Haven” (1949): “the barrenness that appears is an exposing”:⁴⁹

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. (CPP p. 27)

A América para ele sempre ao norte,
Norte a oeste ou oeste a norte, mas norte,
Portanto polar, roxo-polar, gelada
E esbelta, crescendo e caindo num mar (280)
De espuma intrépida, lisa e espraçada
Em declives sem fim, acesa, imersa
E fria na bruma boreal da lua.
A primavera vinha em panículas
De gelo a derreter, o verão vinha, (285)
Se viesse, molhado e nunca maduro,
Antes do vazio do inverno voltar.

As cores com que Stevens veste a sua América são frias como a própria atmosfera que ele descreve, e assim se desenham os novos arredores de Crispin. A quantidade de adjetivos nos versos acima impressiona, e a América torna-se correspondente a Crispin, que também sofre da mesma hipertrofia adjetival. O herói aqui reflete sobre a sua jornada até aquele ponto:

How many poems he denied himself
In his observant progress, lesser things
Than the relentless contact he desired; (idem.)

Quantos poemas ele se negara
No seu caminho cioso, menores
Que o contato feroz que desejava;

Temos Crispin ressentido consigo mesmo, e é possível que sua atenção extrema à paisagem, sua insistência sobre a imaginação ir de encontro ao mundo tenham formado um obstáculo à sua

⁴⁹ “O vazio que aparece é uma exposição”

elaboração poética. O “contato feroz” pode ser um nome da proximidade entre a mente e o mundo que apareceu quando Crispin estava em alto mar, ou quando tentava catequizar a mata. O herói enfim abandona os devaneios do luar e do frio, “um encontro fácil, menor, delicado”, e chega a uma verdade central sobre sua peregrinação.

Thus he conceived his voyaging to be
An up and down between two elements,
A fluctuating between sun and moon (idem.)

Assim concebia as suas viagens como
um sobe-desce entre dois elementos,
Uma flutuação entre sol e lua

A reação de Crispin à sua viagem é caracterizá-la com um movimento de gangorra entre atitudes opostas, entre a imaginação e a realidade, por exemplo (COOK, 2007, p. 49), ou entre a distância e a proximidade às coisas à sua volta. A lua, como mencionamos acima, é ligada a um imaginário erótico e sensual; o sol, como um dos símbolos mais expansivos e polissêmicos da humanidade, marca aqui um viés analítico, nítido e discernidor, representa o poder que a razão tem sobre a ignorância. Com efeito, a oposição é tão ampla que se aproxima de um binário genérico, e nos parece ter o sentido principal de definir a viagem de Crispin como momentos sucessivos de expansão e contração, diástole e sístole da percepção ou avanços e lapsos da inteligência:

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. (CPP p. 28)

Uma excursão a formas de ouro e carmim, (315)
Como essa viagem, por pura pirraça,
Depois aposentar-se, como um voltar
Atrás e um afundar-se às indulgências,
Que na luz da lua fazem sua habitação.

Mais adiante, Stevens insere mais uma reviravolta na malha do “Comedian”, conforme Crispin já não se seduz mais pelos Estados Unidos em sua frieza setentrional:

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. (idem)

Crispin
Sabia que era um trópico em florescer
Que o refrescaria, uma zona abundante,
Casmurra e obstinada, harmoniosa
Mas de uma harmonia não rarefeita (330)
Nem taxada por instrumentos inibidos
De postos super-cívicos.

George Santayana (1863 - 1952) filósofo e amigo de longa data de Stevens, escreve num capítulo de seu livro “The Realm of Matter” (1930), que a mente é gestada pelos movimentos materiais que a envolvem e a que as suas ideias se referem. “Moreover, in applying any idea, a man must start from a material centre, his own body”⁵⁰ (SANTAYANA, 1930, p. 50 - 51). Nos parece que Stevens ecoa, em todo o “Comedian”, essa máxima proposta por seu amigo, essa é a raiz das tensões entre pensamento e paisagem ali, como veremos na abertura do próximo canto. Nos versos acima, o centro material de onde irradiam as ideias de Stevens, o corpo de Crispin, precisa de uma atmosfera totalmente especificada, completamente distinta daquela descrita no começo do canto. Essa recusa, transformação irreversível, é também uma recusa da paisagem “inibida”, isto é, puritana, gelada e hiperbórea da Europa e do norte dos Estados Unidos. Como em Stevens o pensamento e a paisagem são a tensão alternada que dinamiza toda sua obra, essa recusa a uma terra gélida e insípida é também a recusa pelos frutos gélidos e insípidos da imaginação coletiva de seus habitantes. É esse intercâmbio entre o modo imaginativo dos habitantes de uma terra e as qualidades físicas de seus arredores que dão ao poema o seu aspecto de *paysage moralisé*.

A última estrofe do canto III merece ser citada por extenso:

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

⁵⁰ “Ademais, ao aplicar qualquer ideia, deve-se começar de um centro material, o próprio corpo”

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,
To which all poems were incident, unless
That prose should wear a poem's guise at last.
(CPP p. 29)

Veio. O herói do poema sem palmas
Ou malabarismo, sem regalia.
E vindo ele viu que era primavera.
Um tempo abominável ao niilista (340)
Ou a quem busca o mínimo fecundo.
Desapareceu a ficção do luar.
A primavera com véus vigorosos
Em íris de orvalho e olor temporão,
Parecia um bibelô a quem buscava (354)
Uma nudez fibrosa. Um rio levava
Sua nau terra adentro. Nariz erguido,
Inalava o piche rançoso, o cheiro
Encorpado da lenha úmida, o ranço
Emanando do alpendre, eflúvio de corda,
Sacos podres, o mau cheiro ajudava, (350)
Arredondava a sua estética rude.
Farejava o fedor qual sensualista.
Notou a terra lodosa das docas,
O acesso dos trilhos e a cerca podre, (355)
Currículo do esplêndido estudante.
Purificava. Fazia ver o quanto
Do que via nunca havia visto.
Apertou rente a si a prosa essencial
Como, num mundo tão falsificado, (360)
A única integridade, a única
Descoberta que ainda se possa fazer,
A que todo poema incide, a não ser
Que a prosa afinal se vista de poema. (365)

Crispin agora figura como um niilista, sua “estética rude” polida pelo mau cheiro dos objetos mais corriqueiros à sua volta. O “contato feroz” que ele tanto desejara agora é encenado pela sua proximidade “sensualista” com a matéria em decomposição. Já não são as coisas naturais que recebem a atenção de Crispin, mas os resíduos da atividade humana, com as pessoas curiosamente removidas do espaço.

Há uma subversão aqui do paradigma romântico, e o espírito do viajante parece despertar mesmo para os objetos mais baixos e degradados. O foco de Stevens sobre o fato físico parece ter aparecido depois da primeira versão do poema, e então o autor removeu as referências aos padeiros e sapateiros, suspendeu toda atividade humana e baseou-se só em seus indícios para efetuar as imagens dos versos acima. O “currículo” que Crispin encontra na paisagem não é imediatamente acessível pela vista, mas pelo olfato, são primeiro os cheiros que o fazem orientar-se no espaço circundante. Cheiros, como “emanações”, que partem primeiro das coisas – da lenha, dos sacos de juta, das cordas – para então chegar ao observador. “Sua terra é a inteligência do homem”, diz o poema, e aqui vemos de que forma isso tem lugar. A “estética rude” do viajante é polida pelo rançoso, pelo podre, pelo fedor, que não são aqui atributos negativos, mas “purificam”, fazem ver o que não era visível, porque a visão só não dá conta de um poema da terra, só ver não é suficiente para aproximar-se de seus “recados”, através da “proximidade” que os cheiros e as impressões sensíveis dão. Ficamos com algo mais perto da síntese de uma atmosfera olfativa do que de uma descrição, e temos aqui um indício de como um poema torna-se um itinerário geográfico que prescinde do primado da visão – ainda que o trecho em questão se concentre nas qualidades olfativas, o leitor é então embrulhado pelas impressões sonoras, pelo verso reiterativo e enodado de Stevens.

Stevens, assim como Emerson, parece solidário a uma configuração percebida por Stanley Cavell: “Nature is at every instant openly confiding in us, in its largest arrangement and in its smallest sounds”⁵¹ (1981, p. 26-27). Eles parecem também atribuir às palavras, em verso ou na pronúncia em voz alta, o mesmo estatuto ontológico: “The occurrence of a word is the occurrence of *an object* whose placement always has a point; and whose point lies before and beyond it”

⁵¹ “A natureza a todo instante confia em nós, em seus maiores arranjos e nos seus menores sons”

(idem)⁵². É este estatuto, que Stanley Cavell sintetiza de forma lapidar, que espacializa as palavras segundo uma dimensionalidade própria da paisagem, à frente e além de quem a vê, mas principalmente *ao redor* do observador situado.

Neste trecho, o escopo de Crispin se reduz àquilo que é visível diante dele: “O prudente quadro visível extraído / daquilo que via pela proa da nau”. Ele adere aqui a uma espécie de materialismo estóico, correspondente, segundo Davenport (1981, p. 128), a um mundo totalmente destituído de ilusões. Apenas o fato visível, as impressões de sentido, a percepção em estado “puro”, porque aqui a metafísica tornou-se análoga à “falsificação”. A “prosa essencial” que Crispin “aperta rente a si” é o compêndio desses fatos perceptivos tal como eles se dão ao observador, e é a única “descoberta que ainda se possa fazer”. No entanto, o poeta nos confunde novamente ao final do canto, postulando um “vestir-se de poema” da prosa. Nisso ele parece sugerir que só o mundo físico em seu “aparecer” não basta, e que a prosa essencial não pode prescindir da musicalidade, do movimento sonoro, do *ritmo*⁵³ ordenador da poesia, ainda que a sua dimensão romântica-ideal precise ser expurgada⁵⁴.

VI. *A ideia de uma colônia: a terra é a inteligência do homem*

Essa redução à prosa essencial que mencionamos acima é o que prepara Crispin para o choque que virá agora, no canto IV. Já adiantamos ao longo de toda a dissertação o verso que vem, isto é: “Sua terra é a inteligência do homem, / Melhor. Isso sim vale a travessia”. Após fornecer um modelo de apreensão da paisagem na prosa, o especulativo viajante acaba por admitir que a inteligência, princípio animador do mundo inanimado nos primeiros três cantos, é a própria terra. Cook (2007, p. 49), sugere que aqui Crispin alcança o determinismo geográfico. Na esteira do que

⁵² “A ocorrência de uma palavra é a ocorrência de *um objeto* cujo posicionamento tem sempre um ponto, e cujo ponto jaz aquém ou além dele”

⁵³ Pensamos aqui na definição que Roberto Zular nos dá do ritmo: “uma forma de subjetivação do tempo que a linguagem retém do corpo” (ZULAR, 2018, 385).

⁵⁴ The presiding trope of the poem is, of course, landscape, but landscape in Stevens is not transparence—it is an ordering of the natural world according to a particular perspective, a part partaking of the whole of reality but not identical with it (Costello, op cit p. 81).

viemos argumentando, não podemos endossar a perspectiva. Bonnie Costello indica um outro caminho, para nós mais preciso:

Stevens sugere não só que a criação sobrepuja a capacidade humana, absorve o metafísico, mas que nossas “ficções supremas”, nossas invenções metafísicas, aprendem as suas mudanças menos das leis compositivas autônomas que pelos arredores físicos (Costello, 2003, p. 69, tradução nossa).⁵⁵

Não se trata de dizer que o pensamento é *condicionado* pelo meio, mas que a imaginação e a poesia precisam das *condições* materiais de uma paisagem, não pelo que ela oferece em termos de restrição, mas de possibilidade e ordenamento não-humano, que a “inteligência” deve mediar.

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. (CPP p. 29)

Nota: sua terra é a inteligência do homem.
Melhor. Isso sim vale a travessia.
Crispin num lacônico dito despiu
Seu nublado vagar, inventou uma colônia.
Exit o luar mental, exit lex, rex (370)
E principium, fora com a parada
Toda.

O “nublado vagar”, eufemismo para sua viagem, termina. Todos os atores saem do palco, todas as posições filosóficas adotadas pelo personagem principal batem em retirada, e Crispin parte para a prática: “ele almejava a aplicação”. Também podemos ler o trecho como a libertação da poesia de todo ornamento fictício. O que há no final é um coloquialismo baixo: “exit the whole shebang”⁵⁶, “fora com a parada toda”.

Há ao longo de todo o “Comedian” uma educação da percepção de Crispin que tem lugar na sua renovada e constantemente reinventada atenção às paisagens, e aqui essa atenção se manifesta sem a parafernália da doutrina ou da filosofia propositiva. Não enxergamos um

⁵⁵ Stevens suggests not only that creation overwhelms human capability, that the physical absorbs the metaphysical, but that our “supreme fictions”, our metaphysical inventions, learn their changes less from autonomous compositional laws than from physical surroundings (Costello, 2003, p. 69)

⁵⁶ O primeiro uso do coloquialismo “shebang” é de Whitman, em 1862 (COOK, 2007, p. 49).

“determinismo geográfico, mesmo quando, mais adiante no canto, Stevens escreve “os nativos da chuva são gente chuvosa”. O verso não serve para para predicar uma população com um *êthos* imposto de fora, mas para “adorná-la”, se assim quiserem, por meio de uma imagem poética eminentemente concreta:

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.

Sua ida a oeste acabou e começou. (390)
A aflição do pensamento exigente
Afrouxou, veio outra, mais belicosa.
Ele então escreveu seus prolegômenos
E já cansado do capricho, inscreveu
Profecias e souvenirs misturados. (395)
Assim fez uma colação singular:
Nativos da chuva são gente chuvosa.
Mesmo ao pintar luzentes lagos azuis,
E florestas de abril em branco e rosa,
Seus azuis têm contorno nublado, seus (400)
Branco, água clara que o arbusto abarca.

Tudo então, o ambiente completo, se resume às palavras que nele dizemos ou à *poiesis* que fabricamos ali, não porque o fazer humano encerra um processo de nomeação criadora, mas porque o ambiente devolve ao pensamento a sua própria “inteligência”⁵⁷. O uso que Stevens faz da paisagem em praticamente todo poema seu, muito além do “Comedian as the Letter C”, pode ser interpretada como o *mundus* constantemente alimentando a mente, o tráfego vital e adequado entre a realidade e a imaginação (DAVENPORT, 1981, p. 125). Afinal, como escreve Gertrude Stein:

⁵⁷ Cary Wolfe percebe a mesma relação no trecho a seguir, em que ele define o parentesco estrutural entre a *poiesis* de Stevens e as formas biológicas: “It is, in fact, a *poiesis* in the strict sense, a ‘making,’ and it is the same *poiesis*, in its fundamental structure, that we find in the *autopoiesis* of biological life-forms (2021, p. 106).

Anybody is as their land and air is. Anybody is as the sky is low or high, the air heavy or clear and anybody is as there is wind or no wind there. It is that which makes them and the arts they make and the work they do and the way they eat and the way they drink and the way they learn and everything (STEIN, 2006, p. xvi)⁵⁸.

A torção de Stevens entre “o homem é a inteligência de sua terra” e “sua terra é a inteligência do homem”, para nós, atesta ao fato de que a sua contribuição ao que chamamos o “problema da terra” está ancorado numa profunda revisão da metafísica da percepção e dos mecanismos herdados de familiarização com o meio a partir da atividade cognitiva, acentuando a tônica da relação com a paisagem como dispositivo fundamental do pensamento). Parece que nesse ponto do “Comedian” o problema não é mais aquele onde Crispin e sua caneta precisavam catequizar “o fabuloso e seu verso intrínseco”. A percepção parece menos um perpétuo ajuste de esquemas incompatíveis, o Comediante se permite respirar. Desaparecem os objetos largados pelo universo em repouso, esperando o toque da imaginação para colocá-los em movimento, e há um momento raro de triunfo nos versos que seguem à segunda Nota:

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? (CPP p. 30)

Aqui a prosa
Mais fina que qualquer tombo de verso:
Um continente ainda novo onde morar.
Qual o propósito da romaria, (375)
Qual fosse a sua forma na sua mente,
Senão, quando tudo for dito, afastar
Dos céus as sombras de seus companheiros,
De suas ideias mofadas liberto
Fazer prevalecer uma nova? (380)

⁵⁸ Tradução nossa: “Qualquer um é como sua terra ou seu ar. Qualquer um é como o céu é baixo ou alto, o ar pesado ou limpo e qualquer um é como o vento que há ou não. É isso que os faz e as artes que fazem e o trabalho que fazem e amaneira que comem e a maneira que bebem e a maneira que aprendem e tudo”

Crispin aqui liberta-se das “inteligências mofadas” de seus companheiros, e temos pela primeira vez uma verdadeira declaração de propósito. O “propósito da romaria” seria justamente esse: suportar sucessivas ecdises para despir-se das “sombras de seus companheiros”, que podemos tomar como os precursores românticos de Stevens⁵⁹ ou como aqueles que propõe, como Crispin mesmo havia pensado, que “o homem é a inteligência de sua terra”. Queremos frisar que esse novo pensamento sobre a terra que ele passa a proferir é, ele próprio, “um continente ainda novo onde morar”. A morada e a maneira aqui trocam de propriedades, a habitação ela mesma é proposta como verdadeiro modo de conhecer. O que nos parece imensamente produtivo aqui é a relação que aparece entre a matéria, o solo, os climas e Crispin, uma relação que aparece também na reflexão de Gilbert Simondon que citamos abaixo:

A vida não é uma substância distinta da matéria; ela supõe processos de *integração* e de *diferenciação* que não podem, de maneira alguma, ser dados por outra coisa que não estruturas físicas (SIMONDON, 2019, p. 235, grifo nosso)

Após os “nativos da chuva”, Crispin passa a ordenar os habitantes da sua América hipotética, animado talvez por perceber que a “vida”, isto é, o compósito de hábitos e costumes sociais unidos a processos metabólicos, não difere da matéria. Conforme Emerson em seu ensaio “Nature” (1836): “We come to our own, and make friends with matter, which the ambitious chatter of the schools would teach us to despise”⁶⁰ (1950, p. 407). Emerson, um dos inventores de uma mitologia da paisagem estadunidense, toca num assunto crucial do poema: o abandono da doutrina, seja ela romântica, realista ou niilista, em prol de um aprendizado junto à matéria. Nessa pequena frase do filósofo está resumido o “nublado vagar” de Crispin.

A “diferenciação” e a “integração”, aliás, são princípios organizadores tanto do pensamento de Stevens escrevendo o “Comedian” quanto do pensamento de Crispin ao viver o seu trajeto. Aqui retornamos ao raciocínio do início do capítulo, ecoando Gertrude Stein e a necessidade de fornecer uma literatura “liberta das inteligências mofadas” da Europa para as dimensões continentais dos

⁵⁹ Refiro-me aqui à linhagem romântica estadunidense que vai de Emerson a Whitman e por fim a Stevens: “Many superb and scholarly critics have charted for us the painful and fascinating processes by which Emerson evaded and Whitman abandoned their mutual sense of centrality. The heir of both these bards, as many of the same critics have noted, is Wallace Stevens, whom it is no longer eccentric to regard as the ironically yet passionately balanced fulfillment of the American Romantic tradition in poetry” (BLOOM, 1966, p. 25).

⁶⁰ “Nós crescemos, e nos tornamos amigos da matéria, a quem a tagarelice das escolas nos ensinaria a desprezar”

Estados Unidos: “O objeto da literatura americana é pôr em relação os aspectos mais diversos da geografia dos Estados Unidos, Mississippi, Rochosas e Prados e suas histórias, lutas, amor, evolução” como escreve Deleuze (1997 p. 80). Stein acreditava que o necessário era uma cultura de continente, “um hemisfério-ilha definitivo”, nos termos de Stevens, cuja inteligência seria moldada, como em Emerson, em “amizade” com a matéria. Guy Davenport enxerga nesse canto do poema um microcosmo do desenvolvimento intelectual daquela parte da América transplantada da Europa do séc. XVII, enriquecida pelo choque de se ver inundada por uma paisagem selvagem (DAVENPORT, 1981, p. 129).

A “colação singular” de Crispin, que citamos adiante, é uma paródia do estilo literário do federalismo de Thomas Jefferson (idem), e a “cultura de continente” de Gertrude Stein passa por uma preocupação similar.

As Stein informed [Bertrand] Russel, the United States required “the culture of a continent”, in which the intimate geographical knowledge possible on an island or in an enclave was replaced by the knowledge which held irrespective of local differences. (STEIN, 2006, p. xvii)⁶¹

Stevens, no entanto, *parodia* essa vontade “federalista” de fornecer uma colcha de retalhos de diferenças locais reunidas sob um só conhecimento. Ele acredita que a “intimate geographical knowledge possible on an island” não pode ser abandonada, pois é pela proximidade às coisas que vivemos uma vida da mesma substância da matéria. O seu “culture of a continent” é, exatamente por isso, um “hemisfério-ilha”. Em Stein, a integração é o que pesa, em Stevens, a diferenciação, a insistência sobre partes do mundo, realidades locais sempre provisórias, e não sobre *um* mundo feito de partes. Vale atentar tanto à diferenciação quanto à insistência em “local differences” nos versos abaixo – os mesmos em que Davenport lê a paródia “jeffersoniana” – como emblemas de “intimate geographical knowledge” dos arredores:

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.

⁶¹ Tradução nossa: “Como Stein disse a Bertrand Russel, os Estados Unidos necessitavam uma “cultura de continente” em que o conhecimento geográfico íntimo, possível em uma ilha ou em um enclave foi substituído por um conhecimento que funcionava independente de diferenças locais”.

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. (CPP p. 31)

O homem na Geórgia que acorda entre pinhas,
Será porta-voz de pinheiro. O homem
Sensível em puro plantio na Flórida,
Deverá dedilhar não o saltério, (420)
Mas categóricas tripas no banjo.
Toc toc, ao bater de asas do flamingo.
Sepulcrais señores, tragando mecal,
Alheios aos almanaques astecas,
Fariam a sierra intrincada escandir. (425)
Os brasileiros escuros nos cafés,
Meditam imáculos temas dos pampas,
Então escrevem uma antologia atenta
Para ser uma nova, luzente amante.
Essas as instâncias mais amplas. Crispin, (430)
Progenitor desse escopo extenso,
Sabia também do detalhe esperto.
O melão teria seu ritual apósito,
Ministrado em verdes vestes, o pêssego,
Quando o ramo desse em broto, belo dia, (435)
Merecia um encantamento. E de novo,
Quando empilhado em travessas seu cheiro
Embebe o verão, teria sacramento
E celebração. Novatas astutas
Registram nossa experiência comum.

A “harmonia entre um povo e sua terra” é priorizada por Stevens antes da harmonia entre um povo e a nação, por exemplo, ou entre as comunidades e um centro capital de poder. Começando com “instâncias mais amplas”, a colação de Crispin termina com uma atenção absurda

ao detalhe, um desejo rapsódico e hilário de ordem que é, não obstante, um ordenamento do mundo e das coisas vivas. O “homem na Geórgia”, o “homem na Flórida”, os “sepulcrais señores”, os “brasileiros escuros” e até o melão e o pêssego, são manifestações do limiar entre o mundo e a “inteligência”, são entidades a meio-termo⁶² entre a paisagem e o pensamento, e como emblemas desse meio-termo eles compõem as partes do hemisfério-ilha de Crispin, amálgamas de mente e corpo:

Humor, the kindly form of wit, redeems the colder, the more aloof calculations from their more shivery effects. Stevens is rare in that his flexible exercise of mind makes that entity resemble a body, his mind is almost a body (...) his mind is “the vital boundary” (FLETCHER, 1991, p. 287)⁶³.

Stevens, portanto, através do humor e da maleabilidade própria do comediante (como a letra C), faz do exercício especulativo uma atividade incorporada, “quase um corpo”. Assim, a graça do poema não é um mero artifício irônico, mas uma maneira de permutar qualidades sensíveis e disposições corporais, encenada no lócus de transformações que Stevens chamou Crispin. Com esse mesmo humor ele zomba do fervor colonizador do federalismo, já que a colônia deve estender-se “a um sol assobiando sob o Sul”, deve ter dimensões muito mais que continentais, ao mesmo tempo que deve incluir também aquilo que é infinitamente menor: o melão, o pêssego, que deverão ter os rituais adequados. O que Stevens parece construir é uma imagem das comunidades humanas que é muito próxima de uma organização em “conclave” da própria natureza, traço distintivo da literatura estadunidense preocupada com a paisagem:

A Natureza não é forma, mas processos de correlação: ela inventa uma polifonia, ela não é totalidade, mas reunião, “conclave”, “assembleia plenária”. A Natureza é inseparável de todos os processos de comensalidade, convivialidade que não são dados preexistentes, porém se elaboram entre viventes heterogêneos de modo a *criar um tecido de relações moventes que fazem com que a melodia de uma parte intervenha como motivo na melodia de uma outra* (a abelha e a flor) (Deleuze, 1997, p. 81, grifo nosso).

⁶² “Stevens is not a poet of antinomies, but of the midworld between them, a world not of infinite Miltonic dimensions but of limited space.” (VENDLER, 1969, p.47)

⁶³ O humor, forma gentil do *wit*, redime as calculações mais removidas e frias de seus efeitos mais gelados. Stevens é raro na medida em que o seu exercício flexível da mente faz aquela entidade assemelhar-se a um corpo, sua mente é quase um corpo (...) sua mente é a “fronteira vital” (tradução nossa).

Esse “tecido de relações moventes” de que escreve Deleuze em seu ensaio sobre Whitman, o precursor de Stevens mais próximo de suas preocupações com a paisagem, é, para nós, a própria “inteligência da terra” que Crispin só pôde descobrir pela sucessão de ambientes heterogêneos por onde passou, pela “polifonia” inventada pelas suas sucessivas transformações em deriva, idas e vindas entre ideais, desmentidas de posições e adoções de uma persona após a outra. A terra, em Stevens, não é contraposta a seus habitantes segundo um eixo animado-inanimado. A vida, no lugar de ser uma propriedade interna de pessoas e coisas, acontece nas relações entre elas. Segue-se que a terra, composta dessas relações, é ela própria imbuída da vitalidade que anima seus habitantes⁶⁴.

Aqui não há, como adiantamos acima, nenhuma noção de progresso aplicada à ocupação do espaço, como o que motiva uma ideologia colonial. É aqui que Stevens, num gesto oposto, posiciona uma problemática moderna/modernista dentro de uma poética da habitação. Tim Ingold, antropólogo e etnógrafo que citamos anteriormente, está atento a essa poética quando escreve sobre a inscrição simbólica da paisagem por meio da ambulação. “Isso se relaciona com uma noção de pessoa em que o eu é inerente aos desdobramentos de relações armadas pela sua posição num ambiente” (INGOLD, 2000, p. 11, tradução nossa). Tal poética

Não é um conhecimento formal ou autorizado, transmissível em contextos fora de sua aplicação prática. Pelo contrário, baseia-se na sensação, consistindo nas habilidades, sensibilidades e orientações que se desenvolveram numa longa experiência de levar a vida num ambiente específico (INGOLD, p. 25, tradução nossa).

O próprio movimento no tempo e no espaço não pode ser visto “progressivamente”, mas precisa ser traduzido em imagens de imersão e contenção numa atmosfera sensível, que ancora o tipo de atenção (*awareness*) espacial que Stevens adota. A jornada de Crispin pelas regiões do poema é um longo desenvolvimento de renovadas atenções espaciais, e conforme ele caminha, ele deixa uma trilha, e toda trilha, “não importa o quão errática e tortuosa, é um tipo de linha vital, uma trajetória de crescimento” (INGOLD, 2000, p. 144, tradução nossa).

⁶⁴ “What is accented by the term “environment,” then, is this wild, criss-crossing dance of an almost unimaginable heterogeneity of living beings, at different scales and at different temporalities, doing their own thing. And a hallmark of Stevens’s mode of attention is to look, listen, and follow where this dance leads him” (WOLFE, 2021, p. 103).

Com o canto IV, chega o fim da “deriva nublada” de Crispin, e tem início a sua “amplitude doméstica liliputiana” (VENDLER, 1969, p. 40), em que a problemática do sentido do espaço e as construções da paisagem cedem ao problema da habitação que sugerimos acima, conforme os cantos V e VI do “Comedian as the Letter C”.

VII. *Uma casa fresca, na sombra & E filhas com cachos: a poética da habitação*

“There is a tale that Spinoza found the onions of Amsterdam particularly tasteless and accepted their insipidity as part of the price one pays for exile, for being able to live as he pleased. But he discovered one day that all along, he had been eating tulip bulbs, not onions. Crispin's voyage is an elaboration of this moral tale; the intelligent man's intelligence of his vegetables is prologue to intelligence of his world” (DAVENPORT, 1981, p. 130).

Crispin as hermit, pure and capable,
Dwelt in the land. (CPP p. 32)

Crispin como eremita, puro e capaz,
Morava na terra.

Assim se inicia o canto V do poema. Essa nova persona-eremita de Crispin é apresentada com uma economia de adjetivos rara no “Comedian as the Letter C”. Em vez de ser uma antena para as energias da paisagem, de ser um romântico desarraigado dissolvido no mar, sem propor nenhuma máxima ontológica sobre o pensamento e a terra, ele simplesmente mora nela. Mas habitar não é uma coisa tão simples, e difere em muito da simples ocupação de uma porção de território.

Crispin dwelt in the land and dwelling there
Slid from his continent by slow recess
To things within his actual eye (idem.)

Crispin habitava a terra, vivendo ali
Deslizou do continente em recesso
Às coisas no olho real

Para Stevens, essa fase de seu protagonista é caracterizada pelo abandono do escopo continental que analisamos acima em prol das “coisas no olho real”, daquilo que é estritamente visível. Crispin atenta-se agora à matéria em sua presença física inelutável, alcança um novo paradigma no seu sentido do espaço. A ameixa, por exemplo, caracterizada no primeiro canto do poema como objeto

comum digno de ser romantizado pela imaginação, é agora simplesmente uma ameixa, embora ao redor dela possam enxamear percepções aguçadas e fenômenos climáticos da luz, da temperatura e da umidade:

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. (idem.)

As palavras das coisas se emaranham.
A ameixa sobrevive a seus poemas. (495)
Pode pender plácida ao sol, pintada
Por obliquidades dos que passam abaixo,
Arlequinal, labiríntica e malva,
Florescendo. Sobrevive em sua forma
Própria, além da mudança, fruta doce,
Gorda e boa. Crispin abraçou a forma (500)
Sobrevivente, o será ou deve ser no é.

A sobrevivência da forma “além da mudança” implica o abandono das palavras, que “se emaranham”, a fatura poética necessariamente multiplica as coisas do mundo ao dotar-lhes de uma nova vida no âmbito da atividade metafórica, sacrifica a realidade material em nome de uma outra consistência mental e conceitual, mas “a ameixa sobrevive a seus poemas”. O “ser” da ameixa deriva apenas de suas características imediatamente apreensíveis pelo corpo e sua apreensão sensorial: “fruta doce, gorda e boa”. Stevens novamente ironiza a imagem poética empilhando adjetivos sobre a ameixa que a alçam, de fato, a um objeto imaginário, mas rompe a atmosfera de encanto: “o será ou deve ser no é”. “Para fora com a parada toda”, novamente: toda possibilidade de transformação futura ou passada é posta em suspenso para que Crispin consiga atentar-se só àquilo que jaz à frente dele. Segue a esses versos da ameixa uma lista de 13 perguntas retóricas que exploram e rejeitam a diminuição do escopo ambulatório e extrospectivo de Crispin a uma ambientação local, um retorno, em certo sentido, àquela mesma ambientação de onde ele primeiro zarpou. Após a sequência de perguntas retóricas, temos a criação abrupta da habitação de Crispin, a sedentarização repentina desse nômade fantástico:

And so it came, his cabin shuffled up,
His trees were planted, his duenna brought
Her prisms 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. (CPP p. 34)

E então veio, amontoou-se sua cabana (525)
Plantadas as árvores, a duenna pousa
Uma loira prismática em suas mãos,
A cortina corre e a porta se fecha.
Crispin, magistrado de um quarto só
Trancou a noite. Desce um som profundo. (530)
Era como se a solidão escondesse
e cobrisse ele e o seu sono benévolo.
Caiu o som e cresceu até tornar-se
Um longo silêncio, um acalanto fundo.
Os grilos batiam tambores no vento, (535)
Marchando uma marcha imóvel, zeladores.

Uma vez esgotado o carisma de Crispin, por assim dizer, “desce” um sono que o embala e que o esconde, numa espécie de região secreta a salvo das pressões que o atormentavam até ali. Não há mais a dúvida dilacerante quanto à real conexão do corpo com as coisas, do homem com a terra, da percepção com a matéria: o que é é o que deve ser. “Uma loira prismática” é a primeira filha de Crispin, que nasce um só verso após o plantio de suas árvores e a criação de sua cabana. Um acontecimento desses recebe menos espaço no “Comedian” do que uma ameixa, o que nos diz algo sobre a importância da imagem em detrimento de seu enredo. Os grilos, esses “zeladores” que “marcham uma marcha imóvel”, tocam a música natural que anima toda a cena, e na última estrofe do canto olham “indiferentes” para Crispin, sua filha e sua mulher *in absentia*.

O mundo natural parece relaxar, assim como o nosso viajante, na plena sabedoria da indiferença da natureza com os nossos afazeres cotidianos, nossas aventuras especulativas e filosofias. Comparada à “panóplia berrante” do mar no canto II, ao “papear” dos espíritos do fabuloso e as “enormes tremulações de voz” do trovão no canto III, a atmosfera é radicalmente diferente. Há aqui um uso engenhoso do som por Stevens, essa dimensão da nossa percepção que

nos acompanha mais de perto na leitura do poema. Crispin é aqui não só alegorizado em seu ambiente, mas na sonoridade desses ambientes, na “paisagem sonora” que ele habita.

Com o “longo silêncio” que desce sobre ele e sua cabana, somos apresentados a um contraste prolongado entre o sol, “that great energizer” (COOK, 2007, p. 50) e a esfera doméstica, que esgota as energias de Crispin. É a primeira vez no poema que o protagonista viajante de fato tem um cotidiano, e a descoberta dessa temporalidade contínua, sem abruptos choques ou intrusões repentinas de descontinuidades, representa uma angústia profunda, já que “Tudo que toma devolve corcunda”. Crispin pela primeira vez se defronta com seu envelhecimento, uma vez que a sua energia vital vinha do seu enfrentamento as paisagens de suas várias paragens. Mas essa atmosfera de esgotamento e tédio não tarda a metamorfosear-se numa outra paisagem, conforme a última paródia do estilo épico que abre o canto final, invocação das musas da existência assentada:

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. (CPP p. 35)

Enunciação portentosa! Sílabas
Afinada a bendita sílaba, e som
Contente, borbulhando em cantilena, (565)
Prolífica e tormentosa ternura
Da música, tornando-se uníssona,
Reúna e ressoe a dedução final
De Crispin. Tocar, com digna doçura
Seu grande pronunciamento e legado. (570)

O longo silêncio, o “acalanto fundo” é de repente atravessado por uma irrupção de “enunciação portentosa”, “som borbulhando em cantilena”. Curioso que as musas que Stevens invoca aqui são elas próprias sons, fenômenos acústicos, sílabas e sons prolíficos. O campo das metáforas musicais que nos acompanha o poema todo alcança um clímax ou ápice retórico. Segue à invocação uma enumeração cuidadosa das filhas de Crispin, cada uma recebendo um empilhamento comicamente extenso de adjetivos. O “colonizador” é “parado na soleira por seu próprio florescer”.

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. (CPP p. 36)

Uma vez iniciada a volta ao social, (575)
Anábase ou queda, ascenso ou declive,
Crispin envolveu-se em obstetrícia tão densa
Que a cabana foi feita filactério,
Depois passava a palanquim, antro
De crianças mordendo o vazio doce, (580)
Infantes mas velhas, depois cúpula
E sacristia das moças sem tranças,
Engordando de verdes frutos do mundo,
Guardando e aguardando seus êxtases,
Veras filhas de Crispin e sua argila. (585)

Vale atentar às diferentes caracterizações do espaço doméstico nos versos: “filactério”, “palanquin”, “antro”, “cúpula e sacristia”. Mesmo na ambientação restrita da casa Stevens não deixa de expandir, centrífugas, as imagens e metáforas, introjetando o exótico no seio do familiar. Propomos, aliás, que é assim que o poeta constrói o lugar como tal. Lembremos que “Crispin morava na terra”, e vejamos mais atentamente o que significa morar dentro do quadro conceitual que construímos até aqui. Isto é, vejamos de que forma toma consistência a “poética da habitação” a que referimos anteriormente, para então podermos concluir, junto com Crispin, essa jornada tortuosa pelo espaço. “Morar na terra”, antes de denotar uma simples ocupação espacial, é um sistema de relações, em que a constituição do lugar como espaço significante é estritamente relacionada ao cuidado e à criação de “relações”, também no sentido genealógico, já que em inglês “relação” pode também significar “parente”.

Habitar a terra é atraí-la a um foco particular, e ao fazê-lo constituir um lugar. Como locus do crescimento e do desenvolvimento, no entanto, cada lugar assim forma o centro de uma esfera de cuidado. Assim, a geração de pessoas em esferas de cuidado, e de lugares na terra, não são coisas separadas, mas uma só coisa.

Nesse modelo (...) o parentesco é geografia. (INGOLD, 2000, p. 149, grifos removidos, tradução nossa)⁶⁵

Stevens então funde a proliferação de filhas de Crispin com a real “construção” de um lugar. Trata-se do primeiro lugar, aliás, que pode ser caracterizado como uma criação sua e “de sua argila”. Aqui ele não é imerso numa paisagem que o tem como estrangeiro, nem jogado num mar que o excede e intimida, mas constrói, a partir da criação de laços familiares, a casa, a paisagem doméstica, uma “esfera de cuidado”. É como se aqui o espaço irradiasse de Crispin e de seu corpo, distribuído em partes na sua prole. Em toda outra paragem, era como se o espaço o inundasse de fora para dentro: de um corpo que concentrava as energias centrípetas das coisas, ele passa a um corpo que emana centrifugamente um espaço próprio ⁶⁶.

Agora que Crispin constituiu família, o mundo e os objetos nele também se reapresentam, sem romantização, mas em sua depurada condição existente. Esse mundo refeito segundo o “foco” que é a sua casa não é nem por isso mais compreensível, mais “razoável” do que a primeira vasta expansão romântica do mar. O “cuidado” que cria as filhas, que cria, na verdade, a casa toda, não é uma chave de interpretação da matéria, mas uma maneira de estabilizar as suas tensões inerentes, de apaziguar o espaço múltiplo da vida.

Eleanor Cook, intérprete de Stevens que citamos inúmeras vezes nesta dissertação, argumenta que as filhas são sinal da resignação de Crispin frente à imaginação: em vez de escrever poemas, ele gera filhas (2007, p. 50-51). Fato é que Crispin nunca foi “progenitor of poems”, e imagino que a interpretação de Cook adote a leitura de Harold Bloom, segundo a qual o poema todo é autobiográfico do próprio desenvolvimento de Stevens e Crispin um avatar do poeta. Não acreditamos em um valor autobiográfico, dado também o fato de que a única filha de Stevens não era nascida a essa altura, e que ele próprio nunca deixou de escrever mesmo soterrado em apólices de seguro durante o dia. Helen Vendler é mais simples e precisa em notar que a “moral” extraída

⁶⁵ To inhabit the land is to draw it into a particular focus, and in so doing constitute a place. As a locus of growth and development, however, every such place forms the center of a sphere of nurture. Thus, the generation of persons within spheres of nurture, and of places in the land, are not separate but one and the same. In this model (...) kinship is geography.

⁶⁶ “Heidegger, na sua analítica existencial do Dasein em “Ser e Tempo”, argumenta que o que é existencialmente constitutivo do nosso ser é o cuidado [care], grosso modo, um componente existencial pré-objetivo sem o qual não haveria mundo nem objetos” (MORRIS, 2004, p. 127, tradução nossa)

desse momento doméstico é que a “fertilidade e a multiplicação são um fim benigno”⁶⁷. Os novos problemas que essa nova paisagem do cuidado gera para Crispin aparecem nos versos abaixo:

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 (idem).

Crispin compôs doutrina em retirada.
O mundo, um nabo pronto a ser colhido,
Ensacado e levado além-mar, já
Sem cor, longe da fértil terra-firme,
Plantado pelo rijo realista, (630)
Veio reproduzido em roxo, o mesmo
Montão insolúvel.

O viajante deve colher o mundo que plantou há tanto tempo. Temos aqui uma pequena parábola do desarraigamento, de um vegetal que já não guarda as propriedades que se esperavam quando suas sementes foram semeadas. O “reproduzido em roxo” merece um comentário, já que a cor mencionada é cara a Stevens: “Though purple is the color of royalty, it is also, in Stevens, the color of middle age, of the malady of the quotidian” (VENDLER, 1969, p. 74). As aflições cotidianas então tornam o mundo “o mesmo montão insolúvel”. O “lump” em inglês denota um amontoado de partes desregradas, e isso se articula com o sentido total do “Comedian” na medida em que todas as ordens que Crispin propõe, toda a organização do espaço em paisagem, a organização das paisagens em um mundo coeso, não se permitem reunir sob uma totalidade holística: sobram mesmo tantas partes sem todo.

A circularidade da viagem de Crispin, no entanto, a sua “conclusão” tão semelhante a seu início, não é apresentada de forma trágica. Essa ambiguidade da conclusão desmente “a mascarada exorbitante” do herói, e a coloca em dúvida, principalmente ao vetar a conclusão propriamente alegórica que consistiria em Crispin alcançar alguma visão ou intuição final após um longo esforço.

⁶⁷ “Crispin, as we know him, is allegorized in his environment, and the moral explicitly drawn from marriage and the engendering of these overwhelming daughters is that this fertility and multiplication is a benign end, inundating the stage with new dramatis personae” (VENDLER, 1969, p. 44).

A *psicomaquia* do herói cede a uma concatenação quase aleatória (o “haphazard denouement” ou “conclusão improvisada” que Stevens menciona no canto V) dando a entender que a mera ciclicidade, os picos e vales da paisagem mental nas fases de maturação do indivíduo são aventura o suficiente. O mérito de Crispin (via Stevens) não está na formulação de uma doutrina, mas no fato de ele proceder “Iluminando, de um capricho gordo / De aparições, simples coisas comuns”. O “Comedian as the Letter C” não se propõe uma janela por onde ver o mundo, mas é “um olho” (como na abertura do canto I) que define espaços e lugares, discernindo não só formas e objetos, mas as texturas que as entrelaçam com nosso pensamento. O “eu” é identificado com as visões do mundo guardadas na mente.

Stevens também nos mostra que qualquer jornada que se inicia a partir de ilusões de dominação e grandeza são ficções adotadas em meio a uma escassez geral de imaginação (lembramos do título do canto I: o mundo sem imaginação). Crispin fracassa em tornar-se herói romântico, fracassa também em tornar-se realista, fatalista, niilista. O que sobra de suas idas e vindas é a atmosfera sensível que o poema nos transmite em sonoridade incandescente é a atmosfera sensível que ele elabora em sua própria terra, na paisagem habitada pelas suas filhas cacheadas.

A dúvida paira: toda a peregrinação de Crispin foi em vão, se ele se contenta com o retorno às “hortaliças”, às “mantas honestas” e à “obstetrícia densa” da vida familiar? Os versos finais deste imenso poema são ao mesmo tempo generosos e comicamente inconclusivos:

(...) what can all this matter since
The relation comes, benignly, to its end?

So may the relation of each man be clipped. (CPP p. 37)

(...)que importância isso tem
Se a relação chega, benigna, a seu fim?

Que as relações de cada um se cortem assim.

O final volta ao início. O último verso do canto VI remete, com o verbo “clip” (“cortar”), às imagens de barbearia da abertura (“cabelo inescrutável” vira o “montão insolúvel”), ao Crispin-

cabeleireiro do canto I, sugerindo que essa sobreposição intensiva de paisagens e eus poderia ser retomada infinitamente, em *loop*⁶⁸.

A redução do escopo visionário dos primeiros três cantos à esfera do cuidado é um final benigno: a proliferação e a atenção aos arredores imediatos, sem envios a um plano transcendente, também o são. A boa natureza com a qual Stevens nos entrega seu último verso manifesta a estrutura de endereçamento *horizontal* do poema: trata-se afinal de uma comédia, e seu sentido só se completa na referência ao público. O poema épico transforma-se em um híbrido de fábula e parábola, um conto moral sem nenhuma moral clara, senão a de que a paisagem deve ser preenchida com as coisas que a compõem, e a matéria deve poder aparecer antes da ideia antes da separação entre dentro e fora, mente e mundo, enrijecer⁶⁹. A conclusão não deriva de uma inteligência final que Crispin adquire, mas do puro “amontoado insolúvel” de suas indeterminações espaciais, incorporadas no seu corpo maleável e combinatório, nas paisagens mudas, tagarelas, imensas e diminutas em que este se insere.

Que essa lição da paisagem possa nos guiar num mundo irreversivelmente fraturado, é o que Stevens responderia às posições de Gertrude Stein que expusemos no início deste capítulo, porque “a sua terra é a inteligência do homem”, desde que essa inteligência não seja importada, mas derivada da experiência sensória e da imersão em espaços de sentidos mutantes. O “Comedian as the Letter C” é um testamento da necessidade ontológica do envolvimento material com a terra que nos cerca, e Stevens aqui não é apenas “pedagógico” ou “educativo”, mas genuinamente epistemológico. Mais do que um retorno, temos aqui um reestabelecimento da *profundidade*

⁶⁸ RAGG (1991, p. 34) enxerga neste final inconclusivo um fracasso compositivo de Stevens: “In failing to finish ‘The comedian as the letter C’ Stevens could hardly have felt the poem was the crisp lettuce intended. if Crispin, despite his name, appears slightly soggy in *Harmonium* it is because Stevens was not yet confident in compiling book collections, fearful, as he was, of miscellany (the broad, organizing principle of ‘ideas of order’ illustrates how his abstract impulse subsequently helped him overcome the problem). nor had Stevens yet discovered how to utilize anecdote in longer poems suitable for book publication”. Nossa interpretação vai pela direção oposta: o apelo ao leitor aqui, a abertura radical do final, é indício da polivalência do poema e recapitula seu sentido sempre aberto.

⁶⁹ Sobre o “atraso” da percepção em Stevens, cf. CAVELL, 2022, p. 232: “What Stevens seems eventually to come to in his poetic idea that perception is not blocked or interrupted but that it comes just after, that it is late, is the thought that the way to overcome the gap in what Professor Eucalyptus calls the search for reality lies in finding how to appear to reality early, earlier than philosophers now imagine to be possible (...) to get to objects, to get before objects, before they are given to us or dictated to us; or before, we might say, the division hardens between objects and subjects, or between outside and inside.”

espacial como campo de relações, em que os termos se situam a distâncias irregulares, às vezes incomensuráveis, mas abarcam e situam o corpo, esse “corpo-quase-mente” de Stevens (FLETCHER, 1991, p. 287). É na profundidade que corpo e mente podem se cruzar. Falar na “interação entre corpo e mente” sugeriria que os dois são coisas já independentes que subsequentemente interagem. Falar no “cruzamento” entre corpo e mente sugere que os dois são inerentemente independentes, e que é nos encontros, nas distâncias em profundidade entre os dois que emerge o sentido do espaço como uma tensão viva entre matéria e imaginação. Pelo menos essa é a lição do nosso comediante como a letra C: nós construímos ativamente o sentido do espaço, não somos apenas recipientes passivos de informações sensoriais. Admitir esse estatuto ontológico da espacialidade tem muito o que contribuir para o mundo imerso na “crise das distâncias” típica da pós-modernidade. A lição ressoa, 100 anos depois, para “Crispin vociferar de novo”.

Capítulo 3
Paisagem e participação em Wallace Stevens

I. A parte sem todo

Uma paisagem é sempre uma parte. Uma seção discreta de um contínuo que poderia ser chamado de natureza ou de mundo. Uma paisagem, assim, é um recorte local do visível, enquadrado numa composição que pode ou não ser deliberada (i.e. tecnicamente mediada). Ao contemplar uma paisagem, somos como que catapultados desde o visual ao que jaz além do imediatamente visível. Observar um mar de morros faz o pensamento passear além do que se vê, ir de encontro ao horizonte, aquele limiar perceptivo em direção ao qual nossos sentidos levam o pensamento como uma “carga invisível de subjetividade” (FLETCHER, 2004, p. 18). Ver um horizonte implica pensar sua concatenação num escopo maior que o ultrapassa, conforme a vida interna da mente encontra a existência exterior do mundo, os dois se definindo mutuamente. Cada paisagem é um “pedaço” de natureza, e cada um que se vê imerso em uma é conduzido a pensar que forma teria essa natureza de que essa paisagem é um pedaço.

Uma vista natural não é, por si só, fruto de um poíén, é o que queremos dizer. Há uma diferença “de natureza” entre uma cena natural e uma paisagem que seria tentador resumir a uma fórmula como “uma cena natural devém paisagem quando é pintada, escrita, fotografada, encenada, etc”. Uma fórmula como essa descarta, no entanto, a possibilidade de que uma paisagem seja diferente de uma cena natural pela simples intervenção de um princípio imaginativo que a associa a outros caracteres psíquicos, poéticos, sensíveis. Como escreve Stevens, “the aesthetic order includes all other orders but is not limited to them” (CPP p. 905). O que a paisagem parece requerer para que deixe de ser uma simples cena natural numa realidade física fundamentalmente estranha ao sujeito que nela se mescla é uma *participação*.

Insistimos na ideia de participação a partir de Angus Fletcher, cujo magistral *A New Theory for American Poetry* (2004) propõe a ideia de “environment-poem” ou “poema-ambiente” para definir obras de Walt Whitman e John Clare. O autor menciona Stevens apenas brevemente, mas acreditamos que o poeta se encaixa bem nos termos propostos por Fletcher como condições estruturais do poema-ambiente, especialmente se lembrarmos de como a integração e a diferenciação têm seus papéis centrais no “Comedian as the Letter C”, principalmente ao expressar

os ajustes mútuos entre a percepção e a paisagem⁷⁰. Cada canto do poema, ao fornecer um ambiente sempre novo, expressa novamente a pertença ou não de Crispin a uma esfera específica.

Indeed for poetry, unlike Science, human belonging and not belonging is the criterion for membership in any environment, and all environment-poems seek to present this structure on two levels: (1) the poetry will express the mere existence of those creatures who belong or do not belong, and (2) it will show how this belonging occurs, especially tracing the boundaries that define inclusion and exclusion (FLETCHER, 2004, p. 127)⁷¹.

Um eixo fundamental para a compreensão de Wallace Stevens reside nessa participação, que por enquanto deixamos com um contorno vago. A cena que se desenrola em “Idea of Order at Key West” (CPP p. 105), um de seus mais célebres poemas, é a *participação* de um canto humano junto à multidão sonora que o mar emite. Ali as vozes da cantora anônima e do mar se excluem e se atraem, mas permanecem envolvidas mutuamente na criação de uma cena que é a um só tempo mais-que-humana e mais-que-o-mar.⁷² Ao final do poema Stevens invoca a “fúria pela ordem”, a “vontade do poeta (maker)” de ordenar “palavras a partir do som do mar”. Como vimos anteriormente, essa “ordem” não é um exercício racional que converte o mundo físico em objetos do conhecimento e do intelecto, mas “ghostlier demarcations, keener sounds” (idem). São demarcações *mais* fantasmáticas, são sons *mais* agudos. A participação do canto da mulher anônima aguça os sons do mar ao remetê-los a uma força que não está já dada na cena natural.

Em “A Collect of Philosophy”, uma comunicação feita por Stevens na Universidade de Chicago em 1951, ele apresenta uma antologia breve de algumas ideias filosóficas que têm relação com sua própria concepção de poesia. Ali percebemos que o próprio Stevens estava atento a essa dimensão da participação que esboçamos aqui. Participação primeiramente da mente no mundo, depois do sujeito no ambiente. Uma das citações que Stevens compila vem de Samuel Alexander,

⁷⁰ “Stevens’s poetry allows us to recast what is arguably the fundamental concern of philosophy, namely the relation between thought and things or mind and world, the concern that becomes, in the early modern period, the basic problem of epistemology” (CRITCHLEY, 2005, p. 4).

⁷¹ De fato, para a poesia, diferentemente da ciência, a pertença ou não-pertença humana é o critério para ingressar em qualquer ambiente, e todo poema-ambiente busca apresentar essa estrutura em dois níveis: (1) a poesia expressará a mera existência das criaturas que pertencem ou não-pertencem e (2), mostra como essa pertença acontece, especialmente ao traçar as fronteiras que definem a inclusão e a exclusão.

⁷² “She sang beyond the genius of the sea. / The water never formed to mind or voice, / Like a body wholly body, fluttering / Its empty sleeves; and yet its mimic motion / Made constant cry, caused constantly a cry, / That was not ours although we understood, / Inhuman, of the veritable ocean. (CPP p. 105)

um filósofo britânico pouquíssimo conhecido, em cujo livro *Space, Time and Deity* (1920) encontramos o seguinte trecho:

What is of importance is the recognition that in any experience the mind enjoys itself and contemplates its object or its object is contemplated, and that these two existences, the act of mind and the object as they are in the experience, are distinct existences united by the relation of compresence. The experience is a piece of the world consisting of these two existences in their togetherness. (CPP p. 861)⁷³

A “relação de compresença” que Stevens admira em Alexander parece um nome adequado para a ideia de participação que queremos propor aqui, o objeto contemplado e a mente que goza (enjoys) da contemplação são existências distintas que juntas *conformam* um “pedaço do mundo” (piece of the world) que consiste na união de duas existências distintas numa unidade provisória que conserva a diferença imanente entre elas.

No mesmo colóquio, Stevens apresenta a sua leitura de alguns “filósofos” cruciais à sua poética (no sentido de “materiais para poesia”): Max Planck, Alfred North Whitehead, Pascal, Leibniz, Louis de Broglie. Trata-se de pensadores dedicados a pensar a ordem cósmica do mundo e do universo. São “cientistas” desde uma perspectiva normativa, mas para Stevens são todos poetas. Não porque “escrevem poeticamente” mas porque “acreditam além da crença” (CPP p. 858). A junção curiosa que Stevens produz entre filosofia, ciência, e física pode ser justificada se pensarmos que sua própria obra é uma reivindicação tenaz e repetitiva sobre o fato da poesia ser uma forma de compreensão do mundo, e das vidas que levamos nele.

It comes to this that philosophers (particularly the philosophers of science) make, not discoveries but hypotheses that may be called poetic. Thus Louis de Broglie admits that progress in physics is, at the moment, in suspense because we do not have the words or the images that are essential to us. But to create illuminations, images, words, that is the very reason for being of poets (CPP p. 861)⁷⁴.

Stevens parece querer dizer que a conceitualização que esses pensadores operam é ela própria uma forma de poesia cósmica:

⁷³ “O que importa é reconhecer que em qualquer experiência a mente goza de si e contempla seu objeto, ou o objeto é contemplado, e essas duas existências, o ato da mente e o objeto como tal como é dado na experiência, são existências distintas unidas por uma relação de compresença. A experiência é um pedaço do mundo que consiste nessas duas existências juntas”, tradução nossa.

⁷⁴ Tradução nossa: “Ao fim e ao cabo, os filósofos (particularmente os filósofos da ciência) não fazem descobertas, mas hipóteses que bem podem ser chamadas de poéticas. Assim, Louis de Broglie admite que o progresso na física está, neste momento, suspenso porque não temos as palavras ou as imagens que nos são essenciais. Mas criar iluminações, imagens, palavras, essa é a verdadeira razão de ser dos poetas”.

It is cosmic poetry because it makes us realize in the same way in which an escape from all our limitations would make us realize that we are creatures not of a *part*, which is our everyday limitation, but of a whole for which, for the most *part*, we have as yet no language. This sudden change of a lesser life for a greater one is like a change of winter for spring or any other transmutation of poetry (CPP p. 856)⁷⁵.

A poesia que Stevens faz, portanto, faz reivindicações sobre a consistência material do mundo e sobre a consistência imaterial do pensamento, e ainda sugere que essa poesia teria um lugar na fabricação da “linguagem” que seria adequada à “nova totalidade” da vida no século XX. Ao fim do trecho acima, o poeta ainda compara essas transformações na compreensão do mundo à transformação que acontece nas passagens entre estações, mostrando que ele próprio seguia aquela lição que aprendemos com o “Comediante”, isto é, aquela segundo a qual o pensamento “aprende suas mudanças” do fato físico, da matéria e da paisagem em transformação. O que Stevens faz muitas vezes, em sua prosa e poesia, é pensar sobre o pensamento, mas o faz sempre *situado*, já que “a mythology reflects its region. Here / in Connecticut, we never lived in a time/ When mythology was possible” (CPP p. 476). As condições da paisagem são as condições do pensamento, um complexo de diferenças incorporado é uma definição possível da paisagem.

Se o pensamento ou a conceitualização do universo são partes de um “always incipient cosmos” (idem), isto se dá não porque o incipiente é uma deficiência, mas porque cada “ideia de ordem” assemelha-se a uma paisagem na medida em que é um pedaço de um todo que ainda está por ser elaborado – em outras palavras, recortes de um todo que não se pode remontar a partir do que se encontra imediatamente dado: matéria *mais* imaginação é o que completa o panorama paisagístico.

O problema é que é impossível remontar o natural a partir da paisagem, é impossível reconstruir o mundo a partir de posições locais, o todo reconstruído a partir de ideias de ordem exigiria uma outra linguagem para poder dizer-se, “a whole for which we have as yet no language” (CPP p. 856). É pelo mesmo motivo e na mesma busca que William Carlos Williams, contemporâneo e amigo de Stevens, teria escrito o seu slogan poético “no ideas but in things”; tratava-se de uma tentativa, aliás compartilhada também pelos modernistas mais fragmentários de

⁷⁵ Tradução nossa: “É poesia cósmica porque nos faz perceber, da mesma maneira que um escape de todas as limitações nos faria perceber que somos criaturas não de uma parte, que é a nossa limitação cotidiana, mas de um todo para o qual, em larga medida, ainda não temos uma linguagem. Essa mudança repentina de uma vida menor para uma maior é como a mudança do inverno para a primavera, ou qualquer outra transmutação da poesia”.

apanhar o geral através de uma coleção de particulares, em que as “things” não são pedaços mas singularidades, “partes notáveis e não totalizáveis que se destacam de uma série de partes ordinárias” (DELEUZE, op. cit. p. 78)⁷⁶.

Como nos diz Angus Fletcher, Stevens empregava muito a locução “part of” (Fletcher, 1991, p. 285). Depois do *Ideas of Order* (1936), Stevens publica *The Man With the Blue Guitar* (1937) e cinco anos depois *Parts of a World*. Ali, em “Landscape with Boat” encontramos os versos:

He never supposed
That he might be truth, himself, or part of it,
That the things that he rejected might be part
And the irregular turquoise, part, the perceptible blue
Grown denser, part, the eye so touched, so played
Upon by clouds, the ear so magnified
By thunder, part, and all these things together,
Parts, and more things, parts.
(CPP, p. 220)

Descrevendo a sua “paisagem com barco”, Stevens postula um espectador que se vê de repente em comunhão com todas as qualidades sensíveis, os objetos naturais, as ocorrências cromáticas do seu ambiente. Uma comunhão que não precisa somar uma concrecência total, mas que consiste na percepção de que todas essas “things” tomadas juntas continuam partes, “e mais coisas, partes”. É como se esse mundo só partes fosse simultaneamente um mundo de coisas-mais-coisas. Há um princípio de descanso embutido nessa comunhão, ou, mais ainda, uma verdadeira alegria, que permite enxergar e participar do ao redor de uma maneira nova:

For a moment they are gay and are a part
Of an element, the exactest element for us,
In which we pronounce joy like a word of our own.

It is there, being imperfect, and with these things
And erudite in happiness, with nothing learned,
That we are joyously ourselves (...)
(CPP. p. 225)

⁷⁶ “For Stevens ‘the superbly beautiful and moving things’ gather and disperse simultaneously, which, precisely, is what happens in any living landscape or in the disintegrating moment when the tides and the rivers of time and space tell us of the water’s meaning” (FLETCHER, 2004, p. 251).

O “mais exato elemento” é aquele em que se pronunciam palavras “como se” elas nos pertencessem, é um elemento que permite suspender a razão, em que não se aprende nada senão a participação alegre num ao-redor. Stevens canta, como antes dele Whitman teria cantado, “the genius of the body, which is our world, / Spent in the false engagements of the mind” (CPP. p. 279). Esse “gênio do corpo”, que aqui Stevens diz “gasto nos falsos engajamentos da mente”, é o corpo participante no ambiente, é o corpo parte de uma paisagem, parte do mundo, mais um nó na teia complexa dos viventes que o circundam.

II. A participação pelo som

Fizemos uma passagem por poemas do *Parts of a World*, que não é exatamente nosso foco de pesquisa, mas que vale para dar uma visão mais ampla da obra de Stevens e para aguçar a atenção que dedica às partes e à participação na paisagem ao longo de sua poética. Encontramos também no poema *An Ordinary Evening in New Haven* (1949), corroborações dessa mesma atenção:

The poem is the cry of its occasion,
Part of the res itself and not about it.
The poet speaks the poem as it is,
(CPP p. 404)

O poema é o clamor de sua ocasião,
Parte da res em si e não sobre ela.
O poeta fala o poema como ele é,

O poema é uma parte de sua ocasião, parte da coisa e não “sobre ela”. A criação poética acrescenta ao mundo circundante mais uma circunstância que aumenta a sua complexidade. A noite de vento não desaparece no poema, mas habita nele assim como ele habita na noite de vento. Essa participação do poema no mundo pode ser, ainda, uma participação do leitor no seu próprio mundo, enriquecido e aumentada em complexidade pelo encontro com o poema.

O “clamor da sua ocasião” do *Ordinary Evening in New Haven*, definição própria do poema, e a insistência repetida de Stevens sobre o som ao longo de toda sua obra sugerem o aspecto acústico do poema como a membrana que faz comunicar o pensamento com o corpo, e esse corpo por sua vez com o mundo que o envolve. O som e a escuta são o que nos orientam e os que nos

proporcionam direcionalidade no espaço – basta pensar no papel do ouvido no equilíbrio sensório-motor do indivíduo. O poema é “parte de sua ocasião” porque ele soa, porque a sua espacialidade e o seu conteúdo semântico estão intimamente interligados com sua materialidade acústica.

Stevens escreve: “The slightest sound matters. The most momentary rhythm matters” (CPP p. 789), e um pouco adiante acrescenta, “what is true of sound is true of everything” (CPP p. 790). A ênfase inegável de Stevens sobre o som persiste desde o seu primeiro livro, *Harmonium*; título que encerra tanto um acorde musical, um estado-harmonia ou “eufonia persistente”, como diria Marianne Moore (MOORE, 1956, p. 38), quanto a maquinaria pneumática do órgão de tubos que leva o mesmo nome. Resenhando *Harmonium*, Marianne Moore, poeta que Stevens mais admirava e amiga próxima, diz o seguinte: “Besides being speech and paint, the poems are music. Wallace Stevens is as susceptible to sound as objects were to Midas’ golden touch” (idem).

Em *Principles of Psychology* (1890), William James, filósofo cuja fenomenologia da percepção inspirou a especulação poética de Stevens⁷⁷, escreve: “our ideas do not innervate our motor centers directly, but only after first arousing the mental sound of the words” (JAMES, 1988, p. 63)⁷⁸. Assim, para que uma “ideia” ou um pensamento chegue aos centros motores, ela passa primeiro pelo “som mental das palavras”. O significante é responsável por impressões físicas mais do que o significado, propriamente, as ideias só têm fisicalidade, capacidade de afetar o leitor, o ouvinte, por causa da materialidade do significante. Ou, ajustando melhor aos nossos propósitos, é o significante que é responsável por criar uma “atmosfera” verbal, um espaço poético, que não tem conteúdo semântico definido, mas que dita as condições de recepção do sentido que virá do poema. Definindo o personagem-ator-herói de “The Comedian as the Letter C, Hugh Kenner escreve: “aquela nuvem de redundâncias palatais e alveolares é num sentido muito real Crispin, fantasma numa máquina estalante” (KENNER, 1977, p. 85, tradução nossa).

As palavras apresentam as coisas ao pensamento só através de um sistema de analogias sensoriais, e para nós a paisagem nos poemas de Stevens extrapola sempre os limites da

⁷⁷ Em carta a um editor datada de 1944, Stevens faz referência à reprimenda que sofreu do filósofo e professor Paul Weiss, por ter fundado sua filosofia sobre “filósofos menores”, de acordo com ele, como James e Bergson: “Ordinarily, I don't write prose, and the piece in the Swansea Review is an exception. A man with your name, Paul Weiss, who is in the Department of Philosophy at Bryn Mawr, wrote me about this, objecting to my founding my view of philosophy on James and Bergson” (STEVENS, 1966, p. 476)

⁷⁸ Tradução nossa: “As nossas ideias não animam os centros motores diretamente, mas só após suscitar os sons mentais das palavras”

apresentação visual, insinuando-se ora na dimensão acústica do poema, produzindo enxames de sons e velocidades rítmicas que dão um lastro físico e fisiológico ao que está sendo descrito, compondo uma “atmosfera” que então traduz a paisagem como uma ambiência em outra escala. Não podemos perder de vista a máxima de Stevens segundo a qual “poetry is words (...) and words, above everything else, are in poetry, sounds” (CP 662-665).

Os poemas de Stevens nunca conseguem “emular” propriamente uma paisagem, e parecem estar sempre, por outro lado, nos dizendo de maneira abstrata como uma paisagem se parece com um poema. Em outras palavras, ele nos fornece formas verbais onde podemos acompanhar uma mente tomando contato com um mundo físico, nunca só essa mente, e nunca só esse mundo. Temos de nos lembrar que esse é um poeta que publicou um poema chamado “13 Ways of Looking at a Blackbird” e outro chamado “Notes Toward a Supreme Fiction”: em Stevens a escala física está sempre acompanhada de uma escala mais rarefeita, abstrata e mental que atribui predicados àquela primeira, as “ideias de ordem” são tanto paisagens quanto sistemas teóricos alusivos⁷⁹. Os sistemas teóricos, no entanto, estão sempre desmentindo a si próprios, sobrepondo-se sem chegar a uma conclusão ou princípio organizador; as paisagens estão sempre quase-visíveis, mas legíveis e sonoras, e ambos não conseguem senão encadear “partes de um mundo”, distribuindo uma luz oblíqua entre escalas heterogêneas entre si que não chega a iluminá-las por igual.

III. A Construção do espaço: Stevens e William James

Há em Stevens a tentativa constante de aproximar essas escalas heterogêneas, suas partes do mundo. Essa tentativa dependia da construção de um espaço ficcional que, ao mesmo tempo que manifesta a incapacidade de capturar os dados acessíveis pelos sentidos, que resistem à formalização verbal e à clausura do escrito, sobrepõe esse exterior à linguagem pela matéria viva

⁷⁹ Cary Wolfe transforma essa oposição entre o sistema teórico *versus* a materialidade própria do poema numa oposição entre sua “retórica” *versus* sua “performatividade”: “My emphasis on this ‘functional’ or ‘weak’ or ‘rhetorical’ quality of Stevens’s poetics is meant to underscore again that the point here is not ‘accuracy’ or ‘representation’ in relation to the natural world, but rather the performativity of poetic making that highlights at every moment the highly structured, contingent character of the organism in its world, which then gets handled within the specific (and nonnatural) technology of the poem, foregrounding the relationship between the world of ‘fact’ (Stevens’s ‘reality’) and the factum of the poem itself – literally, an act, a making, as Critchley points out” (WOLFE, 2021, p. 106).

do som. A linguagem poética é incapaz de apresentar um todo, mas é no seu fracasso em apresentá-lo que ela mais se aproxima do fracasso da mente em produzir uma completude ou totalizar racionalmente os dados da percepção⁸⁰. Essa dupla de “fracassos” é a raiz do que chamamos de participação em Stevens, noção que converte o fracasso numa brecha, num possível encontro de contextos mutuamente incompatíveis. Pois se há esse descompasso ontológico entre o mundo do poema e o mundo do leitor, há também um espaço comum de “compresença” criado provisoriamente no ato da leitura.

O que chamamos de participação talvez seja melhor elucidado pelo que Roberto Zular chama “cenografia enunciativa”. Essa cenografia envolve os atores produzidos pelo enunciado do poema e pela “situação fática de enunciação”. Acredito que se possa pensar, a partir daí, que há uma articulação entre o corpo da pessoa que lê, com seu próprio espaço e tempo e o espaço e o tempo da paisagem num poema. Essa articulação é construída no ato de leitura, na cenografia dessas “condições de “enunciabilidade” em trânsito constante (ZULAR, 2018, p. 380). Como escreve Zular:

(...) a cenografia enunciativa parte de uma situação, mas cria uma outra, parte de um suposto contexto que no entanto só é produzido a partir daquela enunciação. O contexto não é dado, nem produzido, mas uma correlação entre contextos heterogêneos: enunciação/enunciado, escritor/narrador, fala/escrita, produção/recepção, linguagem/corpo. Ele é o limiar em que opera a passagem entre o dado e o construído e que está relacionado com a articulação, isto é, o cruzamento dessas heterogeneidades (ZULAR, 2018, p. 381).

Acreditamos que há em Stevens o mesmo “cruzamento de heterogeneidades” na dimensão espacial que viemos delineando. O encontro entre a linguagem e o corpo, encenado também no “Comedian as the Letter C” com os sucessivos choques de Crispin e sua “inteligência” com a terra, também pode remeter à “psicologia” do espaço desenvolvida por William James, um autor sobre o qual Stevens “construiu” a sua própria filosofia⁸¹. Passamos pela criação da cenografia enunciativa, com Zular, para fornecer um análogo da construção do espaço percebido pela *sobreposição* nos regimes de sentido constitutivos da linguagem e do poema. O que segue é uma

⁸⁰ Cf. EYERS, 2017, p. 101, para essa “incompletude análoga” entre os objetos da percepção e a cognição em Stevens.

⁸¹ Cf. nota 73.

tentativa de “adensar a borda do texto para entender a singularidade com que ele se relaciona com aquilo que não é ele mesmo”, conforme Zular (2018, p. 381).

De acordo com Joan Richardson, “William James anatomized perception to ground its fact in feeling” (2007, p. 100). Como Stevens escreve poemas cujo conteúdo abstrato e intelectual não funciona sem ser superposto a um campo de sentidos materiais aguçados pela elaboração do verso. Stevens compartilha com William James uma noção de *superposição* que o permitiu articular dimensões espaciais e sensações físicas a partir do som e da palavra escrita:

The great agent in comparing the extent felt by one sensory organ with that felt by another is superposition – superposition of one surface upon another, and superposition of one outer thing upon many surfaces (JAMES, 1988, p. 322)⁸².

James, em *The Perception of Space* (1890), explica que as coisas apreensíveis aos nossos sentidos são feixes de sensações vindas de todos os nossos órgãos sensórios, temporariamente reunidas (“coalesced”) sob uma apreensão sensória “principal” que é depois identificada como a “origem” das demais sensações. Em outras palavras, sentimos o cheiro de uma roseira e sabemos da sua sensação sobre os dedos, mas essas sensações díspares só nos dizem “roseira” quando travamos contato no espaço com a “coisa roseira”, origem do cheiro, da memória da sensação de um espinho na pele, do som do farfalhar das folhas. Essas impressões, cheiro, espinho, farfalhar, são então consideradas como propriedades mais ou menos acidentais da roseira visível e tátil espacialmente situada. Longe de endossar ou não a psicologia ou fenomenologia da percepção de James como um paradigma, queremos apontar as semelhanças entre sua noção de espaço e aquela de Wallace Stevens para delinear com mais nitidez o que chamamos de dimensão da “participação” em sua obra, chave para compreender sua relação com a paisagem e o espaço.

O importante é que as diversas impressões “colaterais” da coisa passam a enxamear ao seu redor, enquanto passam à imagem da rosa que reúne as propriedades sob sua forma estável: “the seeming appearances pass into the real one by continuous gradations (...) They teach us, moreover, that seeming and being may be strangely interchanged” (JAMES, 1988, p. 325). Esse espaço constituído de gradações sensoriais é apreensível somente através do movimento: um determinado escopo visível só é enquadrado pela visão conforme o corpo se mexe ou se dispõe de uma ou outra

⁸² “O grande agente na comparação da extensão sentida por um órgão sensória com o que é sentido por outro é a superposição – superposição de uma superfície sobre a outra, e superposição de uma coisa externa sobre muitas superfícies”, tradução nossa.

maneira. O espaço e a espacialidade não são um exterior dado, sólido, mas uma reunião de relações a um só tempo internas e externas, um “sistema de diferenças” que deve ser construído num “contato feroz” com o mundo. A construção do espaço envolve a apreensão de um feixe de relações sensoriais, de gradações entre a visão e o tato ou entre a escuta e a visão, que constituem uma imagem ao mesmo tempo que constroem um ambiente em que nos orientamos. Esse modelo de percepção do espaço implica num ambiente circundante que alcança quem está situado nele de uma maneira simultânea, primeiro como enormidade e depois como pedaços, *partes*, discerníveis, através de um processo complexo de sobreposição de impressões sensoriais.

Tal configuração se assemelha a uma noção *poiética* de espaço. Um poema de Stevens fornece um modo análogo de espacialidade, em que cada parte discernida carrega consigo uma “franja” (*fringe*) de “outras coisas possíveis de ser vistas” em todas as direções ao seu redor. Exige-se, no entanto, o movimento e o trânsito entre a multiplicidade das relações internas à linguagem e a multiplicidade de relações que determinam a própria espacialidade física. Retornando ao mesmo artigo de Roberto Zular, trata-se de

assumir que a linguagem é parte dessa variabilidade das coisas e um modo de estabelecer relações entre o ato de sua instauração e os mundos que coloca em jogo nesse ato. Daí porque o ritmo, o fluxo, a transformação (o modo de fluir, o modo de transformar) sejam mais importantes que aquilo que é dito. Isto é, um contexto não é um dado, mas um movimento de invenção de sentido (ZULAR, 2018, p. 378).

As coisas “mais importantes que aquilo que é dito”, ou as “impressões colaterais” de William James, são justamente a criação de uma atmosfera. Uma atenção poética faz a mediação dessas escalas díspares. A coexistência de uma imagem com uma impressão sonora e uma forma gráfica numa página constituem uma sobreposição que o poema veicula, uma atmosfera de que o leitor participa e se situa entre “the less legible meanings of sound” (CPP. p. 417). Isso que chamamos de atmosfera é também uma paisagem que o poema apresenta e não só representa ou denota, constituindo uma versão em escala de uma experiência espacial.

By such general principles of action as these everything looked at, felt, smelt, or heard comes to be located in a more or less definite position relatively to other collateral things either actually presented or only imagined as possibly there (JAMES, 1988, p. 322)⁸³.

⁸³ “Por tais princípios de ação gerais, tudo que é visto, sentido, cheirado ou escutado vem a se localizar numa posição mais ou menos definida com relação às coisas colaterais, ou apresentadas no real ou somente imaginadas como possivelmente ali,” tradução nossa.

Criando essa virtualidade material a partir do movimento dos modos de transformação da linguagem, o poema parece envolver uma localização do leitor assim como o espaço físico só toma consistência pra esse mesmo leitor através de sua localização num ao-redor. Como nos diz Northrop Frye:

[Reading] illustrates the association in the human mind between the visual and the conceptual. Whatever is understood must, at least metaphorically, be spread out in space: whatever is taken in through the ear, for example, has to form a series of simultaneous patterns (Gestalten) in order to be intelligible (FRYE, 2005, p. 124)⁸⁴

A participação no espaço do poema não seria possível somente pela visão, pela projeção de imagens virtuais num espaço mental, e precisa de suas dimensões acústicas e das evocações sensórias que as palavras podem disparar. O que queremos dizer aqui é que a participação significa tornar-se também espaço “compresente”, um sistema de orientações e impressões de sentidos simultâneos:

O leitor é aqui também um contexto produzido pelo poema, isto é, pelo modo como a relação entre corpo e linguagem (natureza e cultura, se quiserem) se produz especificamente ali, como se cedêssemos nossos corpos ao poema, reenunciando-o e constituindo-o como ato. Mais ainda, dentro dessa multiplicidade posicional, teríamos de pensar um lugar ambíguo para o poema que alterna também posições de sujeito e de objeto. Essa negociação, aliás, torna-se componente importante de seus atos e aciona, ao seu modo, diferentes contextos (ZULAR, 2018, p. 385).

A linguagem é o tomar-corpo material de um pensamento, para William James (RICHARDSON, 2007, p. 279), assim como o poema pode ser o tomar-espaço da linguagem, a “identificação primeira da página escrita com o espaço percorrido” de que escreve Rancière (1995, p 126).

IV. O vidro do ar se torna um elemento: uma consideração final

A “versão do olho” que Stevens apresenta em “An Ordinary Evening in New Haven, parece sugerir a nossa separação incontornável das coisas, e tem “poder negligível para declarar a alteridade do visível” (KENNER, 1971, p. 94). É por isso que Stevens precisa de seus sistemas propositivos e ideias de ordem; as “coisas em si” não convidam a nenhuma participação ou não

⁸⁴ Tradução nossa: “[A leitura] ilustra a associação na mente humana entre o visual e o conceitual. O que quer que seja entendido deve, pelo menos metaforicamente, espalhar-se no espaço: tudo que se recebe pelo ouvido, por exemplo, deve formar uma série de padrões simultâneos (Gestalten) para que seja inteligível”.

ensinam um modo particular de atenção se não forem animadas por uma imaginação especulativa⁸⁵, pelas cenografias enunciativas do poema e sua estrutura espacial. É na época de Stevens que a tarefa de mediar um universo agora meramente visível – porque sobre o universo depois de Newton há muito o que registrar e mensurar mas pouco a dizer – passou a “ser executada não pelos poetas, mas pelos pintores e cientistas” (KENNER, 1971, p. 95). Stevens compara sua “teorização” poética com a ciência moderna, as ideias filosóficas com as “ideias poéticas” de “A Collect of Philosophy”.

Se a “nova aliança” entre o homem e a natureza teria permitido a expansão irrefreável de inovação tecnocientífica do século XX, ela também teria provocado uma transformação drástica na relação entre as pessoas e seus ambientes. As telecomunicações, frente privilegiada de aplicação de postulados e hipóteses “abstratas”, redesenham o próprio ar como suporte, não mais etéreo, mas prenhe de ondas de rádio e correntes eletromagnéticas. O éter cerúleo de Wordsworth, povoado pelos entes da imaginação poética, são agora literalmente povoados pelos entes técnicos de uma nova realidade científica. Talvez fosse isso que Stevens tinha em mente quando comentava a poeticidade inerente à ciência que lhe era contemporânea, talvez fosse isso que o permitiu escrever “the glass of the air becomes an element” (CPP p. 399).

As telecomunicações por exemplo, encurtam as distâncias e os tempos sobre o globo terrestre, mas redundam numa crise das dimensões espaciais que orientavam a literatura e o pensamento, mesmo em suas proposições mais fantasiosas: esse complexo de transformações é frequentemente chamado de um “desencantamento do mundo”. Stevens jamais foi um “crítico do progresso”, pelo menos explicitamente, mas certamente não era indiferente às implicações da aceleração técnica sobre a metafísica da percepção. Ele escreve, falando sobre a “herança em ruína” da sua geração, que naquela altura já havia assistido a duas guerras mundiais e inumeráveis desenvolvimentos técnico-científicos:

It is as if we had stepped into a ruin and were startled by a flight of birds that rose as we entered. The familiar experience is made unfamiliar and from that time on, whenever we think of that particular scene, we remember how we held our breath and how the hungry doves of another world rose out of nothingness and whistled away. We stand looking at a remembered habitation. All old dwelling-places are subject to these transmutations and the experience of all of us includes a

⁸⁵ Cf. capítulo 2, subcapítulo III para discussão da “ding an sich” irônica do “Comedian as the Letter C”

succession of old dwelling-places: abodes of the imagination, ancestral or memories of places that never existed. (CPP p. 840)⁸⁶

A condição do homem moderno no mundo então é uma de testemunha da “transfiguração” de todas as moradas anteriores, em que os deuses foram dispersos “in mid-air” (CP p. 942), como as ondas de rádio, a comunicação por satélite. Os “pássaros famintos de um outro mundo”, surgindo do nada e levantando vô tornam estranhas as experiências tidas antes como corriqueiras – alguém atento às leis da física moderna não pode esquecer que um arco-íris é uma banda de vibração etérea num espectro de comprimentos de onda. Todas as antigas habitações são sujeitas a esse reordenamento súbito do campo perceptivo, e então “cada um de nós” passa a habitar uma zona indeterminada, “moradas da imaginação”, “memórias de lugares que nunca existiram”. A orientação de Stevens na poesia é a busca por um aterramento – a poética da habitação que Crispin inaugura – onde ele tenta encontrar nos referentes dissipados da experiência moderna um lastro com o ambiente e com os componentes não-humanos de uma paisagem, para dar conta de nossa participação continuada no universo. “Art must fit in with other things, it must be a *part of the world*”, Stevens escreveu aos 19 anos (STEVENS, 1966, p. 24-5), e em *An Ordinary Evening In New Haven*, 26 anos depois:

And leaves in whirlings in the gutters, the self,
Around and away, resembling the presence of thought,
Resembling the presences of thoughts, as if,

In the end, in the whole psychology, the self,
The town, the weather, in a casual litter,
Together, said words of the world are the life of the world.
(CPP p. 404)

E folhas em voragens na sarjeta, voragens
Ao redor e além, semelhantes à presença do pensamento,
Semelhantes às presenças do pensamento, como se,

No final, a psicologia toda, o eu,

⁸⁶ “É como se tivéssemos pisado em uma ruína e fôssemos assustados por uma revoada de pássaros ao entrar. A experiência familiar é tornada estranha, e daquele instante em diante, sempre que pensamos naquela cena particular, lembramos de como seguramos a respiração enquanto os pombos famintos de um outro mundo levantaram do nada e saíram assobiando. Paramos procurando por uma habitação lembrada. Todos os antigos lugares de morada são sujeitos a essas transformações e a experiência de cada um de nós contem uma sucessão de antigos lugares de morada: antros da imaginação, ancestrais ou memórias de lugares que nunca existiram”. Tradução nossa.

A cidade, o clima, detritos casuais,
Juntos, disseram as palavras do mundo são a vida do mundo.

As palavras, então, componentes e blocos de montar da linguagem, não *expressam* o mundo, mas o são, propriamente, conforme provocam as “transformações” de que somos testemunhas. Como escreve Stanley Cavell: “A fact has two surfaces because a fact is not merely an event in the world but the assertion of an event, a wording of the world” (CAVELL, 1981, p. 44)⁸⁷. “Paramos procurando por uma lembrança de habitação”, Stevens diz, porque intuímos uma participação difusa na atmosfera, uma parte do pensamento no dado físico, e uma pregnância física nos processos semânticos, como em William James.

Wallace Stevens, na dissipação da realidade material e na crise espacial que o século XX produziu e assistiu, em meio à aceleração das telecomunicações e da vertiginosa escalada das intervenções técnicas no ambiente humano, elege a paisagem como o palco de suas participações. A paisagem como o espaço construído e construtível onde a atividade imaginativa modela a linguagem em conexões com o ambiente. Uma das lições que podemos tirar de seus poemas é “to learn to live in a world stripped of its illusions” (idem, p. 124), ou seja, como viver num mundo em que a norma e a mensura científica reificam num nível inaudito a realidade material. Mais do que reificar o mundo material, já na época de Stevens a terra era palco de desajustes entre uma escala produtiva industrial, uma ciência orientada para o adiantamento dos interesses corporativos e estatais e um planeta de recursos finitos. Conforme uma proposta de Paul Virilio:

Depois da tomada de consciência (...) da poluição da natureza, não seria conveniente que nos dedicássemos a estudar também esta poluição das dimensões naturais ocasionada pelo desenvolvimento das tecnologias do tempo real? (VIRILIO, 1994, p. 124)

Com os fenômenos de poluição atmosférica ou hidrosférica da terra, há também isso que Virilio chama de “poluição das dimensões naturais”, uma crise da orientação espacial num mundo rarefeito pelas telecomunicações e o modo de presença cerceado que instauram. É uma crise da *ambientação* que acompanha a degradação do meio-ambiente.

De fato, a contaminação atinge não somente os elementos, as substâncias naturais, o ar, a água, a fauna ou a flora, mas ainda o espaço-tempo do nosso planeta.

⁸⁷ “Um fato tem duas superfícies porque não é um mero evento no mundo mas a asserção de um fato, um palavrar [wording] do mundo”, tradução nossa.

Reduzido progressivamente *a nada* pelos diversos meios de transporte e comunicação instantâneos, o meio geofísico sofre uma inquietante desqualificação de sua “*profundidade* de campo” que degrada as relações entre o homem e seu ambiente. Desta forma, a espessura ótica da paisagem diminui rapidamente, resultando em uma confusão entre o horizonte *aparente* sobre o qual toda cena se destaca, e o horizonte *profundo* de nosso imaginário coletivo (VIRILIO, idem, grifo nosso).

Reaparece a preocupação com a “profundidade” que apresentamos no capítulo 2, cuja “reconstituição” talvez seja o motivo final do périplo de Crispin no “Comedian”.

Uma possível contribuição da poética de participação de Wallace Stevens a um mundo nesse estado aparece nessa concatenação de horizontes, um dos quais é físico, encenado pelas suas paisagens, sobre o qual toda cena se destaca, e um segundo imaginário e coletivo, articulado pela parte filosófica e sistemática de sua obra. A “espessura ótica da paisagem”, que se reduz a nada num planeta permeado por meias-presenças, deve ser restituída por uma atividade modeladora da linguagem. Podemos encontrar uma analogia entre essa “espessura ótica” da paisagem e a espessura poética dos mundos de Stevens.

Trata-se de fornecer, conforme o “Comedian as the Letter C”, “the blissful liaison, / between himself and his environment”, ou, nas palavras de Ralph Waldo Emerson, cuja dicção e vocabulário no trecho seguinte Wallace Stevens ecoa, trata-se de produzir aquele estado participativo, “whenever we are so finely organized that we can penetrate into that region where the air is music” (EMERSON, 1950, p. 322).

Lembremos do “the glass of the air becomes an element”, que Stevens escreve em “An Ordinary Evening in New Haven” (CPP p. 416), e lembremos do ar populado por ondas e transmissões da época em que Stevens o escreveu. É como se a sua obra se preocupasse em converter o ruído do ar em sinal nítido, tornar manifesta alguma dimensão fundamental de *conexão* participativa entre o homem “e aquele seu ambiente”. É nesse ambiente que os objetos aparentemente desordenados do mundo tomam uma consistência reveladora, é na “alimentação eterna” entre a mente e o mundo que uma participação imaginativa pode acontecer. Emerson, no ensaio *The Poet* (1844) que citamos acima, se desenha agora como uma força influente no pensamento de Stevens, e podemos extrair muito de sua conceituação da imaginação, cujos componentes básicos, isto é, o *compartilhamento* do sujeito com o “circuito das coisas”, a *imaginação* como um modo de apreensão sensória (visual), a *localização* do sujeito como crucial

à sua atividade mental, ilustram um parentesco crucial e esclarecedor: “What is called the imagination is a very high sort of seeing, which does not come by study, but by the intellect being where and what it sees; by sharing the path or circuit of things through forms” (idem, p. 331-332).

“Sobre um planeta limitado que se transforma em apenas uma grande superfície”, a poluição das dimensões, a confusão de localizações em que a terra se encontra, de acordo com Virilio, “tem sua origem no esquecimento do *ser do trajeto*” (Virilio, op cit p. 126). O desaparecimento da “espessura ótica da paisagem”, assim como o “sedentarismo terminal” de uma “sociedade do esquecimento” (VIRILIO, idem, p. 127), são rastreáveis a um esquecimento do trajeto. O trajeto é crucial para montar algum todo provisório a partir de uma multidão de partes, como vimos no “Comedian as the Letter C”.

“Cidadãos do mundo”, habitantes da natureza, omitimos muito frequentemente que também habitamos as dimensões físicas, a escala do espaço e os períodos de tempo das dimensões naturais, com a degradação evidente dos elementos constitutivos das substâncias (químicas ou não) que compõem nosso meio natural sendo duplicada pela poluição imperceptível das distâncias que organizam a relação com o outro, e também com o mundo da experiência sensível (idem).

A “construção do espaço” anatomizada por William James e a poesia de Wallace Stevens são processos análogos de “compartilhamento do circuito das coisas”, ou do que viemos chamando de participação: basicamente um processo de concatenação de partes. A atenção poética de Stevens às coisas dadas no “mundo”, sua constante elaboração do trajeto do pensamento entre a mente e a paisagem, dependem da maneira como algo “é parte” de outra coisa, e tudo é parte (no sentido de pedaço) do mundo e de suas dimensões físicas. O todo provisório em que as partes se ordenam é um poema, e é também uma paisagem, um recorte que sugere um além-do-quadro, um além-da-vista que carrega a cena com um potencial oculto e com uma espacialidade ambiente.

Um observador nesse espaço é sempre transeunte, sempre corre um percurso, como a “força que atravessa uma sombra” de *An Ordinary Evening in New Haven*, como Crispin em seu périplo marítimo e suas paisagens tagarelas, como as estações e os seus climas que se sucedem, transformando disposições humanas e paisagens simultaneamente. Nesses percursos ou transportes dos poemas de Stevens há sempre uma força ou um operador concatenando partes de um todo ainda sem contorno, há uma operação de sutura e montagem de “pedaços do mundo”. “E para esses observadores ambulantes a *participação* humana atual ou virtual é geralmente o fator crítico”

(FLETCHER, 2012, p. 127). Para nos convencer do seu ambiente, um poema conecta os elementos da cena com o observador e ele é então inserido numa estrutura de pertença/não-pertença: Crispin não pertence à paisagem em Yucatán, e o resultado na sua imaginação é outro que nas Carolinas, onde ele já acredita estar pertencente. Em *An Ordinary Evening in New Haven*, o poema pertence à sua ocasião, e não é *sobre* ela: ele participa, não descreve. Um poema faz partes fazendo parte: em outras palavras cria relações de inclusão e exclusão entre termos díspares, entre componentes heterogêneos, dentro de uma configuração mais ampla onde essas partes trafegam no mundo “real” de cada leitor.

Capítulo 4

Comentários à tradução de “The Comedian as the Letter C”

“The Comedian as The Letter C”, é o périplo de “everyday man”, um homem comum chamado Crispin, que traça um itinerário pelo Atlântico. Passa por Bordeaux, por Yucatán e pelo sudeste dos Estados Unidos. Ao longo de seus mais de 600 versos, divididos em seis cantos com quatro ou cinco estrofes longas, Crispin é “alegorizado em seu ambiente” (VENDLER, 1969, p.44), e as paisagens de cada lugar por que passa deixam profundas impressões sensíveis, provocam choques e transformações na sua percepção, e em última instância levam à adoção de uma nova perspectiva quanto à relação entre o pensamento e o mundo físico.

Uma sequência de metáforas em andamento com múltiplos trocadilhos mapeia o progresso de Crispin – metáforas de música, de cabelo e alfaiataria, do solo e do cultivo, da comida, e da vida animal e vegetal, principalmente. As palavras que descrevem Crispin também mapeiam seu trajeto: uma série de clichês cômicos no canto I, depois “novato” no canto II e “eremita” no canto V, por exemplo. Grosso modo, o trajeto coincide também com um percurso intelectual: do romantismo ao realismo, depois ao fatalismo e então à indiferença. Por toda sua extensão, Stevens emprega um ritmo sintático de frases muito longas (algumas chegam a uma dezena de versos antes de chegar ao ponto final) e outras muito curtas. Trata-se de uma encenação das respostas hiperbólicas de Crispin às suas percepções e suas subseqüentes deflações irônicas. (COOK, 2007, p. 47). Cada lugar reordena a visão de mundo do protagonista. “Crispin viu e Crispin foi refeito”⁸⁸ é a fórmula mínima dessas transformações, ao final do primeiro canto. Como já adiantamos no capítulo anterior, as “ideias de ordem” são centrais para Stevens, e Crispin percorre seis diferentes ideias de ordem em cada uma das partes, ou cantos, do poema.

Da nossa parte, traduzir é também reordenar, é habitar o espaço híbrido entre línguas e culturas incomensuráveis, cujas “ideias de ordem” se sobrepõem apenas parcialmente. Para pensar com Roberto Zular e Álvaro Faleiros, tradutores de Valéry: “A potência da poesia é atuar com as palavras como espaço de relação entre sistemas de percepção, de afetos e de significados que se reenviam continuamente.” (FALEIROS, ZULAR, 2017, p. 1537).

Acompanhamos o itinerário de Crispin, a sua “deriva nublada”, com mais vagar e atenção no capítulo 2. Agora, tratemos do processo de tradução do poema, o que nos permitirá explorar a

⁸⁸ No original: “Crispin saw and Crispin was made new”

importância da sua dimensão sonora, familiarizar-nos com algumas de suas imagens, com seu vocabulário e seu ritmo, conforme detalhamos as nossas opções lexicais e decisões métricas. Não entraremos em uma leitura verso a verso do poema, que seria profundamente tedioso para o leitor, e um preciosismo desnecessário, dada a extensão da obra. Abordamos algumas instâncias pontuais ilustrativas de questões mais amplas.

Traduzir “The Comedian as The Letter C” mostrou-se uma atividade similar à vida de seu protagonista Crispin: um percurso sinuoso, começando com uma abundância de possibilidades e pouco a pouco se havendo com a necessidade de estruturas mais rígidas, tornando-se menos maleável conforme se faz o luto de certas vontades e ambições. Começamos a trabalhar a tradução do poema já há quase cinco anos, e nesse tempo a sua versão em português passou por inúmeras roupagens, foi ajustada constantemente, e nenhuma decisão parecia final.

Quando mencionamos uma abundância de possibilidades, fazemos referência ao fato do poema de Stevens ser inédito no Brasil. O “Comedian” não conta entre os poemas traduzidos por Paulo Henrique Britto para a Companhia das Letras em 1987, que segue a única edição dedicada só a poemas de Stevens no país, reeditada em 2017. Augusto de Campos traduziu alguns poemas isolados na antologia *Poesia da Recusa* (2006), e Décio Pignatari traduziu “The Emperor of Ice Cream” na década de 1980, publicado em 2004. Em Portugal, por outro lado, todo o *Harmonium* foi traduzido como *Harmónio* por Jorge Fazenda Lourenço (2006). Recentemente, Alessandro Palermo Funari dedicou-se à tradução do primeiro livro de Stevens, e as reflexões que constam em sua tradução comentada (FUNARI, A.P., 2023) foram de imensa ajuda.

Ainda assim, neste centenário de “The Comedian as The Letter C”, nos posicionamos diante de um terreno desconhecido, uma terra incógnita tão estranha quanto as paragens por onde passa Crispin em sua peregrinação. A tradução funcionou como um modo de nos aproximar de um poema tão complexo, hermético e tortuoso. Tentamos traduzir o poema antes de ter o seu sentido completamente nítido, se é que algo assim é possível. Concordamos com Helen Vendler (1969) que desentranhar um sentido unívoco do sistema de símbolos de Wallace Stevens deve ser um objetivo intelectual secundário: a atenção principal deve recair sobre a sua musicalidade, as relações rítmicas e sonoras que emergem de sua sintaxe extremamente particular. Melhor dizendo: ao *traduzir* Stevens, deve-se atentar primeiro para essa segunda dimensão acústica. Criticamente,

a tentativa de desentranhar os sentidos de suas criações verbais crípticas é o horizonte em que nos situamos, apesar da dificuldade da tarefa.

Em uma carta ao tradutor de sua obra para o italiano, Renato Poggioli, o próprio Stevens parece endossar essa perspectiva:

Você poderia ter todas as palavras perfeitas e ainda assim não carregar o poema adiante. O que quero dizer é que você parece ter carregado o poema adiante a despeito das palavras, e isso me parece a coisa certa, já que não sei nada sobre elas. (STEVENS, 1966, p. 786, tradução nossa).

O que a colocação casual do poeta nos parece transmitir é que uma tradução adequada deve “carregar o poema adiante”, mesmo que as palavras empregadas nessa tradução não sejam perfeitamente análogas às do original. Em nosso trabalho, sentimos isso de maneira particularmente aguda.

Em um primeiro momento, traduzimos os mais de 600 versos do “Comedian”, escritos em pentâmetro jâmbico totalmente regular⁸⁹ com poucas compensações anapésticas, no que só poderia ser descrito como verso livre. Tínhamos duas coisas em mente que motivaram a decisão: 1) que a voz regente do poema era essencialmente narrativa, e que a sintaxe que empregava era basicamente uma sintaxe de prosa. 2) que a relativa autonomia das células rítmicas tomasse precedência sobre a regularidade métrica, e que essa rítmica derivasse principalmente do valor acentual das palavras, e não de sua contagem silábica.

Os dois motivos não levaram a princípios sólidos de tradução, visto que 1) se a voz “regente” do poema é narrativa, há ao longo de toda sua extensão eclosões de diferentes registros que vão do lírico ao pseudofilosófico, e o verso de Stevens se ajusta a cada um deles em imagens, léxico e ritmo. 2) por mais que se tenha buscado uma regularidade acentual, a natureza extremamente complexa das imagens, o humor irônico que Stevens emprega, a sintaxe enodada e o caráter semanticamente recôndito do “Comedian as the Letter C” exigem um ritmo coeso, um andamento propulsivo que guie o leitor e o “carregue adiante” mesmo nas passagens mais inacessíveis.

⁸⁹ “The entire poem is written in unusually regular blank verse, an indirect comment on its plot, since Stevens shows remarkable variety and command of metrical and free-verse forms all through *Harmonium*.” (COOK, 2007, p. 47)

A nossa primeira opção de tradução, no entanto, foi mal-sucedida também por uma razão crucial: dissimulava a musicalidade de Stevens. Ao vertê-lo em verso livre, as palavras pareciam escolhidas ao acaso, as imagens aleatórias, e o poema ameaçava dissolver-se em quebra-cabeças insolúveis. A tradução exacerbava a dificuldade do “Comedian”, contrariando um princípio elementar de fidelidade ao original, ainda mais de um poema que não foi até agora publicado. Isso porque o ritmo, a sucessão de acentos e atonias do poema, assim como a aliteração e a assonância, formam não só efeitos particulares, mas são verdadeiros *assuntos* do poema, como veremos adiante. O que enxergávamos como fidelidade ao *blank verse* fazia esses aspectos esmaecerem, ao ler o poema, tinha-se a impressão de que aquilo era prosa em linhas.

Optamos então por adotar o verso decassilábico, opção tomada pelos dois eminentes tradutores de Stevens em português, Paulo Henriques Britto e Jorge Fazenda Lourenço. Escorados no que Britto chama “verso liberto”, em que as regras do verso silábico-acentual tradicional são afrouxadas rumo ao que o autor chama um “metro fantasma”⁹⁰, permitimos também que alguns versos da nossa tradução se estendessem a mais sílabas poéticas, sabendo que trabalhamos um poeta moderno, para quem a métrica não tinha a mesma função rígida que teria para um romântico, um elizabetano ou um poeta clássico. Concordamos com Henri Meschonnic, quando este escreve que “o pentâmetro iâmbico esconde e mostra ao mesmo tempo que é um decassílabo” (MESCHONNIC, 2010, p. 126). Seguindo a reflexão de Meschonnic, imprimir a fidelidade inabalável ao decassílabo seria recusar “a realidade linguística em nome de uma virtualidade métrica”, e para evitar que o metro se sobrepusesse ao ritmo, à fluência cantante do poema de Stevens, o tal “metro fantasma”, parcialmente apagado mas assombrando as palavras, pareceu uma opção valiosa. Finalmente, como se lê em Meschonnic:

Paradoxalmente, olhar o pentâmetro iâmbico como constituído não de cinco iambos, mas de dez sílabas, libera ao mesmo tempo a métrica e o ritmo e corresponde melhor à realidade do verso, como *ritmo do discurso* (2010, p. 127, grifo nosso).

⁹⁰ “O verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acentual tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa” (BRITTO, 2011, p. 143)

Curiosamente, as passagens do “Comedian” em que Stevens faz falar uma voz propositiva e sentenciosa, em que o ritmo do discurso deve ser privilegiado, como no primeiro verso do poema, são as que mais frequentemente excedem dez sílabas. Portanto “Nota: man is the intelligence of his soil”, torna-se “Nota: o homem é a inteligência de sua terra”, um dodecassílabo.

O metro fantasma, para nós, significa empregar uma forma fixa sem, no entanto, fazê-la prevalecer sobre o que chamamos o aspecto acústico de Stevens: a regularidade silábica e acentual vale menos que as dinâmicas sonoras aliterativas ou assonantes que permeiam o poema. Temos um baixo contínuo decassilábico que acompanha a extensão do “Comedian” verso a verso, mas há uma mobilidade inerente que faz a regularidade vacilar em nome da fluência sonora e da manutenção de efeitos do inglês em português, por mais que se transforme os termos e se opte por palavras distintas, mas dentro de um mesmo campo semântico.

A título de exemplo, tomemos um só verso da terceira parte do poema: “A passionately niggling nightingale”. Há um jogo com a consoante alveolar em /n/ e a o /g/ oclusivo: “a passioNately NiGGliNG NightiNGale”. “Niggling” é um adjetivo que denota escrupulosidade mesquinha. Alguém que é “niggling” se preocupa demais com questões sem importância, como um professor particularmente intransigente. O “nightingale” é o rouxinol, e aqui nos mantivemos fiéis à paridade taxonômica, traduzindo o verso por: “Rouxinol, mexinflório apaixonado”. Ainda que tenhamos dobrado o número de substantivos do verso, separados com a vírgula, conseguimos reproduzir o efeito na fricativa pós-alveolar: RouXinol, MeXinflório, apaiXonado, mantendo o som do /n/ presente no original. O acréscimo de substantivos também não viola a rubrica geral do “Comedian”, visto que a predicação, a adjetivação e a caracterização incessante do protagonista Crispin é um dos dispositivos mais empregados por Stevens para dar cor ao personagem.

Dito isso, é necessário frisar que o personagem Crispin é indissociável dos sons que o circundam quando lemos a sua viagem. Stevens insistiu sobre isso em suas comunicações pessoais com críticos e tradutores. O trecho seguinte será discutido por nós algumas vezes mais, já que forma parte central da nossa discussão conceitual e ilustra a importância do jogo sonoro na obra de Stevens como um todo, e no “Comedian” de modo particular. Esclarecendo o título:

Agora, conforme Crispin se move pelo poema, os sons da letra C o acompanham, como os sons dos grilos etc., devem ter acompanhado São Francisco. Não quero dizer que há um barulho incessante, mas não se pode avançar muito na leitura do

poema sem perceber o que digo. Os sons da letra C incluem todos os sons relacionados ou derivados. Por exemplo, X, K e Z. (STEVENS, 1966, p. 351).⁹¹

A gama de sons possíveis da letra C são uma espécie de atmosfera sensível que envolve Crispin, que o faz emanar, por assim dizer, metonimicamente, da página para o espaço real por meio da voz do leitor. Esse é um procedimento central para a fatura do sentido da obra como um todo. Revela-se também mais uma dimensão intraduzível, que consiste na homofonia entre o som da letra C pronunciado em inglês, com o verbo *see* (ver) e o substantivo *sea* (mar), formando um complexo de relações entre a visão, o som, e a travessia marítima que tem lugar nos primeiros dois cantos do poema. Esse complexo está profundamente implicado no que chamamos o “sentido do espaço” no “Comedian as the Letter C”, explorado no capítulo 2.

Selecionando um trecho em que os sons da letra C ressoam com particular impacto, em que a hipertrofia das palatais e velares alcança uma espécie de ápice, leiamos:

“Exchequering from piebald fisci unkeyed” (CPP. p. 34).

“The word exchequering is about as full of the sounds of C as any word that I can think of”, escreve Stevens em carta ao supramencionado Poggioli (STEVENS, 1966, p. 352). Traduzir o verso é uma tarefa árdua que serve como uma generalização didática, aqui, para ilustrar as dificuldades encontradas no poema como um todo. No plano semântico, um “exchequer” é um tesouro que pertence a um reino. Em inglês britânico significa o “depositário” no sentido bancário. Stevens, corretor de seguros, sabe do segundo sentido. “Piebald” é um cavalo malhado, que em português se diz “pigarço”, e “fisci” vem também do léxico fiduciário/banqueiro, e é basicamente a mesma coisa que um “exchequer”, um “fisco” oficial de um reino ou estado. “Unkeyed” não é exatamente “destrancado”, mas “des-chavado”. A solução que encontramos foi a seguinte:

“Secretário do fisco pigarço sem trinca”

⁹¹No original: “Now, as Crispin moves through the poem, the sounds of the letter C accompany him, as the sounds of the crickets, etc. must have accompanied St. Francis. I don't mean to say that there is an incessant din, but you ought not to be able to read very far in the poem without recognizing what I mean. The sounds of the letter C include all related or derivative sounds. For instance, X and TS and Z”.

Suprimimos o gerúndio do inglês e transformamos o “exchequering” em um título, como se fosse um cargo ou posto ocupado por Crispin. É possível que essa decisão diminua a motricidade do verso, a energia e atividade implicadas na forma verbal, mas também se baseia e se justifica pela profusão de aposições de Crispin no poema todo. Mantivemos assim o sentido burocrático do primeiro substantivo, mais a coloração curiosa, extraída do vocabulário descritivo dos equestres, e o estalo velar final e som de /i/ de *unkeyed* em *sem trinca*. O verso também é um dodecassílabo, mas negociar a fidelidade ao decassílabo e ainda manter esse jogo sonoro provou-se impossível. O verso é uma ilustração particularmente nítida do nosso privilégio da sonoridade consonantal sobre o rigor silábico.

Curiosamente, Stevens leva o papel da letra C ainda mais adiante. Conforme as palavras expressam a ampla gama de sons possíveis, o poeta nos diz que “todos esses tons têm um aspecto cômico. Consequentemente, a letra C é um comediante” (STEVENS, 1966, p. 294, tradução nossa). A letra C é um avatar de Crispin, não só um criptograma seu. Ela troca de papéis e emite diferentes sons, aparece aqui e acolá com roupagens diversas e assim dinamiza a malha fonética do poema, personificada, personificando o seu personagem principal.

Stevens escreve que no “Comedian as the Letter C”, ele tomou a vida vivida por milhões de pessoas como seu assunto, e a enfeitou com o tipo de enfeite (“embellishment”) que o interessavam à época: com palavras e sons (STEVENS, *idem*). Mais um nó de som, sentido e alusão encontra-se nos seguintes versos:

Trinket pasticcio, flaunting skyey sheets,
With Crispin as the tiptoe cozener?
No, no: veracious page on page, exact.
(CPP p. 32)

que vertemos por:

Pasticcio bugiganga, lençóis celestes,
Crispin traiçoeiro nas pontas dos pés?
Não, não: veraz a cada página, exato.

Os primeiros dois versos são uma sequência comprimida de diferentes caracterizações de Crispin. A primeira é como “trinket pasticcio”, uma construção tão enigmática quanto sonoramente rica, que contém os mesmos fonemas do “Exchequering” que mencionamos acima. Um “trinket” é um

badulaque, um bibelô, um objeto decorativo de baixo valor. “Pasticcio” nos parece ser a grafia italianizada de “pastiche”, com o sentido de “amálgama de estilos tomados emprestados” que “Crispin traiçoeiro nas pontas dos pés” tomou para si.

A decisão mais importante aqui foi a de manter a grafia “pasticcio”, e não usar o “pastiche” corrente em português. A mesma opção pelo estrangeirismo foi usada para manter as palavras “presto” e “demoiselle” na última parte do poema, “connoisseur” ou “cabildo”, na segunda. São palavras do italiano, do francês e do espanhol, respectivamente, e sua extração multilíngue empresta ao poema de Stevens um caráter geograficamente ambíguo. Mais do que isso, no entanto, essas escolhas lexicais “excêntricas” dão a ver uma dimensão crucial de Wallace Stevens e de seus poemas, uma em que a linguagem não é só meio ou suporte para a poesia, mas é tratada como um material. Em um de seus aforismos Stevens escreve:

Suscitar a música dos sons excêntricos das palavras não difere em princípio de suscitar suas formas e excentricidades: a linguagem como material da poesia e não mero meio ou instrumento. (CPP p. 909, tradução nossa)

Incorporando aos seus poemas o exotismo deliberado, Stevens faz com que a linguagem quase consiga resistir à inteligência. Muito de sua dificuldade vem daí. Os poemas são feitos propositalmente densos, as palavras têm muitas raízes e fazem pesar seu percurso etimológico, e tudo isso informa a atmosfera semanticamente carregada de suas obras. Trata-se de uma resistência material que a organização sonora da matéria verbal dá a ver, uma verdadeira potência plástica da linguagem. “Poetry must resist the intelligence almost successfully”, escreve o poeta em outro aforismo (CPP p. 910). A resistência da matéria à inteligência é o tema central do “The Comedian as the Letter C”, e aqui esse tema encontra um correlato formal na elaboração literária de Stevens, que não teria lugar sem o exótico, sem o estranhamento provocado por um léxico recôndito.

Outro aspecto fundamental do poema a que aludimos anteriormente é o uso de diferentes registros retóricos para provocar flutuações de humor e tonalidade afetiva, da deflação irônica de uma retórica elevada (*bathos*) à paródia de estilos clássicos como a elegia ou o romance pedagógico setecentista. Tomemos como exemplo a primeira estrofe do poema:

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.

Que traduzimos por:

Nota: o homem é inteligência de sua terra,
Grão-fantasma. Então, Sócrates das lesmas,
músico das pêras, principium
E lex. Sed quaeritur: essa peruca
Das coisas, esse pedagogo inepto
É preceptor do mar? Crispin ao mar criou,
Naquele seu tempo, um toque de dúvida.
Olho mais apto a jaqueta e jujuba,
Frutos de vila, um olho de barbeiro,
Olho de terra, de hortaliça simples,
Mantas honestas, seu olho pendia
Aos botos, em lugar dos damascos
E a botos silentes, cujos focinhos
Pingavam nas ondas que eram bigodes,
Pelo obscuro num mundo tanto quanto.

A abertura com “Nota:” merece um comentário. Tem o sentido latino de memorando, que é também um sentido jurídico e imperativo, como “perceba o seguinte”. Há mais um sentido neste palimpsesto, que consideramos importante, e que é sobretudo musical. O poema abre com uma “Nota”, como o oboé dando o Lá para toda a orquestra, no contexto de superabundantes letras C, talvez a nota seja um dó (*middle C*).

Os epítetos “Grão-fantasma”, “principium e lex” marcam a exaltação romântica de Crispin e sua pessoa, próximo de um registro cristão em que o “sovereign ghost”, do original, remeteria à

figura do espírito santo (“holy ghost”).⁹² Optamos por aplicar o prefixo “Grão-” como maneira de marcar uma caracterização empolada, monárquica ou aristocrática. “Grão-fantasma” também replica a distribuição acentual do original de forma quase perfeita. A isso segue o “principium e lex”, que mantivemos em latim, que continua com o vocabulário sentencioso do primeiro epíteto, mas já cumpre uma função transicional, de um registro real (no sentido da realeza) parente das longas listas de títulos de nobreza, para o “Sed quaeritur”: linguagem jurídica familiar que se traduz por “mas indaga-se”. Contida nessa pequena transição está um modo da ironia particular do poema, que já mencionamos acima: a dicção sentenciosa está sempre a um passo de decair em um registro jurídico-burocrático, assim como os períodos de quase dez versos são “rebaixados” na estrutura interna do poema, por frases curtas e incisivas – Stevens tencionava que o leitor tivesse ciência desse efeito.

Logo após o clichê jurídico-retórico, o vocabulário sofre uma alteração vertiginosa. Stevens inicia sua próxima longa lista de epítetos com o enigmática “wig of things”, que traduzimos por “peruca das coisas”. Como se verá ao seu termo, a primeira estrofe modula metáforas da peluqueria, ou do *coiffeur*, como maneira humorística de justapor a “simplicidade rústica” de Crispin à pompa de sua ambientação. Aqui temos uma nota importante de Stevens para o eventual tradutor do “Comedian”:

A figura central é um homem comum que leva uma vida sem nenhuma aventura exceto pelo fato dele vivê-la numa atmosfera poética, como todos nós. Esse ponto faz com que seja necessário o tradutor tentar reproduzir o caráter simples e prosaico da figura central e a pompa, por assim dizer, de seu palco. (STEVENS, 1966, p. 778, tradução nossa)⁹³.

O trecho vem de outra carta de Stevens a seu tradutor italiano Poggioli, e o efeito a que o poeta alude pode ter um correlato pictórico no *Pierrot* (1718-1719) de Antoine Watteau, em que a figura tipicamente cômica é pintada num ambiente pastoral e silvestre, simultaneamente aguçando tanto a incongruidade da figura ali quanto o desconforto expresso no rosto do personagem.⁹⁴ A

⁹² Esse trecho de abertura é fundamental na discussão do espaço em “The Comedian as the Letter C”, e marca a primeira posição de Crispin quanto à relação entre mente e mundo. O homem aqui é uma inteligência descorporificada que projeta sobre a terra assignificante os esquemas abstratos de uma racionalidade europeia. Cf. capítulo 2, subcapítulo V da presente dissertação.

⁹³ “The central figure is an everyday man who lives a life without the slightest adventure except that he lives it in a poetic atmosphere as we all do. This point makes it necessary for a translator to try to reproduce the every-day plainness of the central figure and the plush, so to speak, of his stage”.

⁹⁴ A pintura aparece como epígrafe nesta dissertação.

ambientação de Crispin também é selvagem, a vasta expansão do mar o diminui e o isola dos marcadores sociais da civilidade, a paisagem torna todo o rol de epítetos a um só tempo supérfluo, afetado e inoperante.

As caracterizações que seguem, “olho de barbeiro”, “mantas honestas”, “simples hortaliças” apontam à diminuição do exaltado Crispin de *principium e lex* para um *honnête homme*, *l’homme moyen sensuel*, de acordo com Helen Vendler (VENDLER, 1969, p. 40). Tomando como exemplo a construção “nincompated pedagogue”, um *portmanteau* de nincompoop (derivado do Latim *non compos mentis*: um imbecil, um tolo) e o sufixo *-pated*, como em “dissipated” denotando um estado específico ao fim de uma certa ação. Essa tradução se provou particularmente difícil, como é de se esperar. A solução foi apostar na homofonia entre “nincompated” e “syncopated”, e produzir uma ritmicidade igualmente sincopada em português, por isso: “pedagogo inepto”, em que o jogo entre o /p/ plosivo e o /g/ velar cria uma espécie de balbúcio ou soluçar da voz na leitura.

Stevens teria retirado essa figura rebaixada de Crispin da literatura do século XVII, buscando ironizar o caráter pedagógico, edificante e instrutivo desses textos num poema eminentemente moderno (DAVENPORT, 1981, p. 123)⁹⁵. Ele é “apte a tous les métiers”, assim como a letra C ela própria é apta a se combinar e recombina em cadeias formando palavras. O protagonista desses *contes* satíricos setecentistas é frequentemente uma figura cômica e risível que devém emblema trágico de um aprendizado conquistado a duras penas. Crispin como uma espécie de servente virtuoso serve para ilustrar as artimanhas de seu tempo; no lugar do comportamento honesto uma máscara bonachona, a *politesse* no lugar da inteligência, o verniz erudito como substituto da sensibilidade.

A voz dos dois Crispin, o Crispin Grão-Fantasma e o Crispin *honnête homme*, também variam conforme a caracterização. “The exalted personnage talks in philosophical terms, the *honnête homme* in ostentatiously *villageoise* language” (VENDLER, idem). Há aqui uma

⁹⁵ “Crispin as a character comes into French literature in 1654, in Scarron's *Écolier de Salamanque*, "un valet," as the Larousse sums him up, "goguenard, peureux, fanfaron, fripon, frotte de latin et de philosophie comme ses maîtres, toujours prêt à les flatter ou à les jouer, habille presque comme eux (petit chapeau vêtement noirs, fraise blanche, bottes molles, ceinture de buffle et longue rapière), apte a tous les métiers." Behind the initial poses of Crispin, at the beginning of the poem, there are echoes of plays about him: "Preceptor to the sea" (*Crispin precepteur* of La Thuillerie, 1679), "musician of pears" (*Crispin musicien* of Hauteroche, 1674), "this nincompated pedagogue" (*Le Fou raisonnable* of Poisson, 1664), "this same wig of things" (*Crispin chevalier* of Champmesle, 1671, and Crispin gentilhomme of Montfleury, 1677) (DAVENPORT, 1981, p. 126)".

discrepância entre alta e baixa dicção que será aproveitada como força motriz de humor ao longo de todo o poema, como mencionamos anteriormente. A tradução buscou ater-se a essa discrepância, verificável em uma escala microscópica na juxtaposição provocada pela construção “silentious porpoises”. Stevens opta pelo adjetivo “silentious” (“silentes”) para descrever um cetáceo que nós vertemos por “boto” devido à sonoridade tão abrupta quanto arredondada da palavra – em oposição a “golfinho”, por exemplo, que tornaria a métrica abstrusa e “toninha” que embora taxonomicamente mais precisa, faz ressoar o /i/ que leva a melodia para um registro agudo incômodo. O humor aqui, segundo Eleanor Cook, marca uma “versão cômica das criaturas marítimas de Ovídio” (COOK, 2007, p. 48).

A comparação cômica entre as ondas do mar e o bigode também contém alguns sentidos que vale explorar. A raiz do nome Crispin é o latim *crispus*, ou “encaracolado”, “cacheado”, reconhecível na forma moderna “crespo”. Trata-se de uma figura que Stevens reiteradamente emprega para trocadilhos etimológicos. A imagem da onda-bigode é uma dessas, e o resultado imagético é tão espalhafatoso quanto eficaz para dar os contornos de uma atmosfera fantasiosa. Tal atmosfera é retomada adiante numa passagem central do poema que analisaremos no capítulo seguinte, mas que citamos aqui para fazer alguns comentários quanto à nossa tradução:

The fabulous and its intrinsic verse
Came like two spirits parlaying, adorned
In radiance from the Atlantic coign,
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.
(CPP p. 25-26)

Traduzido por:

O fabuloso e o seu verso inerente,
Vieram espíritos palpiteiros, vestidos
De esplendor naquela quina atlântica, (175)
Para Crispin e seu cálamo catequizar.
Mas vieram num papo de tanta terra,

Com tantas bordas de verde esgalhado,
Com parentela de cobra enlaçada
Tufos roxos e escarlates coroas, (180)
Cheirando a selva nos seus refúgios, tão
Listrada amarela, azul, verde e vermelha
Em bico e broto e pele de fruta, que
A terra era burburinho de festa,
De grãos gordos, fartos e férteis demais (185)
Inchando no calor materno do ouro.

A primeira dificuldade no trecho supracitado foi a tradução de “parlaying”. O sentido de “parlay” inglês é historicamente relacionado a jogos de azar, e denota a aplicação de mais dinheiro a uma aposta já em andamento. Em sentido figurado, fazer de um risco uma vantagem, além de manter raízes etimológicas em comum com “parole” do italiano. O sentido que Stevens usa é provavelmente o sentido etimológico, e inicialmente traduzimos o verso por “espíritos papeando”. Com isso, no entanto, perde-se o caráter de aposta que o poeta certamente tinha em mente também. A nossa solução, “palpiteiros”, funciona como epíteto dos “dois espíritos”: o fabuloso e do seu verso inerente, que são, aliás, talvez uma alusão shakespeariana a Caliban e Ariel, já que o trecho tem lugar após a “dissolução” de Crispin na “Tempestade” da parte 1, no momento em que o nosso herói defronta-se com a flora e a fauna superabundantes da península de Yucatán. A opção por “palpiteiros”, enfim, tem o sentido de “palpite” que atém-se ao campo semântico da aposta (como em “façam seus palpites”), mantém a aliteração em /p/ de “sPirits Parlaying”, e ainda dá à cena uma dimensão tagarela, aludindo a uma espécie de negociata entre essas forças da natureza.

Indo adiante na estrofe, “for Crispin and his quill to catechize” nos forneceu algumas dificuldades, e optamos enfim por permitir que o verso se alongasse até doze sílabas poéticas, para manter a mesma alteração em /k/ que ocorre entre as letras “q” e “c” distribuídas por ele, tanto em inglês como em português. A decisão por traduzir “quill” como “cálamo”, embora tecnicamente incorreta, sustenta-se por essa dimensão sonora já mencionada, e por situar o instrumento de escrita de Crispin numa esfera arcaica em sintonia com o repertório imagético do poema. “Quill” é, mais corretamente, uma caneta de pena, mas traduzi-lo só por “pena”, como tentamos fazer, exigia uma redistribuição dos acentos do verso que acarretava uma sintaxe mais afetada do que Stevens empregou.

Nos versos acima, Stevens descreve e imagina a natureza sobredeterminada da península de Yucatán. Trata-se de uma passagem em que o poeta dá forma à impossibilidade da percepção

de Crispin traduzir o ambiente em seus próprios termos, isto é, *catequizar* o fabuloso e o seu verso intrínseco. Tentamos manter as imagens de “cachos” e nós presentes no original, construídas com “jagged lops of green” (“bordas de verde esgalhado”), “purple tufts” (“tufos roxos”), “encoiled” (“enlaçadas”) e “scarlet crowns” (“escarlates coroas”). Após esses descritivos impactantes de flora selvagem, nos últimos quatro versos acabamos por imprimir à nossa tradução um jogo de aliterações e assonâncias que se aproxima do original em inglês. Portanto,

In **B**eak and **B**ud and **F**ruity go**B**Bet-skins,
That earth was like a jostling **F**estival
Of seeds **G**rown **F**at, too juicily o**P**ulent,
Ex**P**anding in the **G**old's maternal warmth.

Em **B**ico e **B**roto e **P**ele de **F**ruta, que
A terra era **B**ur**B**urinho de **F**esta,
De **G**rãos **G**ordos, **F**artos e **F**érteis demais (185)
Inchando no calor materno do ouro.

Apostamos numa conspícua articulação de plosivas bilabiais em /p/ e /b/ e de fricativas labiodentais em /f/, para então passar ao /g/ velar e retornar a /f/ como tentativa de simular um aumento repentino do rumor da selva, como se um vento forte passasse pela folhagem, provocando estalos nos galhos e chiados entre as folhas rufando. O último verso, abrindo com o /i/ de “Inchando”, ameniza a cacofonia antecedente introduzindo um /n/ e o /m/ nasal de “materno”, até terminar nas vogais ressoantes de “dourado”. Acreditamos que seja uma reprodução eficaz do efeito original, e as vogais infletidas pela aparelham consonantal imprimem ao fôlego uma linha melódica.

Tratamos do conflito entre alto e baixo, entre uma tonalidade verbal saturada e lírica e uma prosaica, afeita às “simples hortaliças” e “mantas honestas”. Tratamos também do conflito que há entre Crispin como emblema de colonizador (catequizando com sua pena a natureza indômita) e a resistência que o mundo físico lhe devolve na forma de uma sobrecarga sensorial. Os versos melódicos que analisamos acima marcam o embalo de Crispin na sedução luxuriante das formas vegetais e da atmosfera germinativa e frutuosa da selva. Conforme somos carregados na melodia, Crispin é incorporado à mata como um vivente entre tantos outros, um processo vital entre muitos. Mas Stevens não pode distanciar-se muito da comédia e então rompe o estado de transe:

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. (CPP p. 26)

Isso já era. O migrante encontrou
Um novo real na papagaiada.
Mas deixe isso de lado. Agora, enquanto
O estranho descobridor rondava o cais, (190)
Inspecionando o cabildo, a fachada
Da catedral, tomando notas, escutou
Um ronco a oeste do México, parece,
Uma gasconada de tambor vindo.
Nubla o cabildo, a fachada clara (195)
Taciturna como o céu, foi engolida
Por sombras sucessivas, tristíssima.
O estrondo caindo alargava. O vento,
Clarim tempestuoso, com berro grave,
Trovejava brusco, mais terrível (200)
Que a vingança da música com fagotes.

O tempo fecha sobre a comunhão de Crispin com a natureza. Um estado de espírito anterior é abolido pela intrusão do vasto e indiferente mundo físico. Já não é mais certo que “o homem é a inteligência de sua terra”, se uma ocorrência atmosférica leve o “affective emigrant” a abandonar sua posição anterior. Se Crispin encontrou uma “nova realidade na papagaiada”, ela não dura muito, e o céu tropical se turva.

No primeiro verso, tivemos que suprimir o adjetivo “affectionate”. É um dos pontos em que ultrapassar dez sílabas poéticas tornou-se um obstáculo ao ritmo, em que o andamento acelerado introduzido nos versos anteriores, tão curtos e bruscos, seria atravessado por uma tradução que quisesse manter-se totalmente fiel ao conteúdo semântico do trecho. Ao traduzir “gasconade of drums”, paramos diante do substantivo pouco usual. Trata-se de um quase sinônimo de “fanfarronice”, termo que também aparece na nossa tradução. A palavra também tem sentido de

“bravata” ou de “gabar-se”, presume-se daí que os tambores estejam zombando de Crispin, por assim dizer. Acredito que esses versos sejam uma outra composição musical impressionante de Stevens, em que “the rumbling broadened as it fell” (“o estrondo caindo alargava”), como descrição de uma trovejada, também parece a direção que um maestro daria à percussão numa orquestra. O trecho termina com uma metáfora musical, ao mesmo tempo cômica e precisa, nos leva a pensar que tipo de vingança teriam os fagotes, mas concluímos enfim que seria um barulho insuportável.

Tudo isso com a cadência acompanhando o andamento do fenômeno climático, como nos três versos que resumem o escurecer:

The white cabildo darkened, the façade,
As sullen as the sky, was swallowed up
In swift, successive shadows, dolefully. (idem.)

Nubla o cabildo, a fachada clara (195)
Taciturna como o céu, foi engolida
Por sombras sucessivas, tristíssima.

No primeiro verso, trocamos o adjetivo “white” por “clara”, mas agora referindo-se a “fachada” e não ao “cabildo” (prédios que abrigam conselhos municipais nas colônias espanholas). Acreditamos que Stevens pretendia a contraposição entre o substantivo que denota claridade, seja “white” ou “clara”, e o “sullen” ou “taciturno” que caracteriza o céu. No último verso, mantivemos a posição dos termos mas suprimimos o advérbio de modo, que em português geraria uma repetição de /m/ incongruente com o tom da passagem e incompatível com o metro. O mesmo verso tem três movimentos ascendentes nos acentos de “**swift**, **successive shadows**” que tentamos replicar em “**sombras sucessivas**”.

A recapitulação de todos as decisões de tradução e de todos os trechos de interesse do “Comedian as the Letter C” poderia se estender indefinidamente. Acreditamos que acima expusemos exemplos precisos de tipos de dificuldade tradutória que encontramos no processo. Temos o problema do ajuste entre dicção alta e baixa, o ajuste entre sonoridade e conteúdo semântico, e mais um entre o tom da passagem e o andamento acentual do verso como dificuldades formais expressivas. As três dificuldades poderiam resumir-se na “hesitação prolongada entre o som e o sentido, a voz e o pensamento, a enunciação e o enunciado, o ato de fazer e aquilo que é

feito” (FALEIROS, ZULAR, idem), oposições que a prática de traduzir constantemente desdobra em soluções verbais.

No andamento da nossa exposição, tocamos também assuntos de ordem central para o entendimento do poema em termos de seu substrato conceitual e em termos do tipo de especulação que Stevens quer veicular com o seu longo “mock-épico” multifacetado. Nossa tese é que “O Comediante como a letra C”, *mesmo com* e não *a despeito das* artimanhas irônicas e as peripécias verbais hipertrofiadas, mesmo com a ambientação enfeitada e o vocabulário exótico, trata do “sentido do espaço” e sua implicação no pensamento. A tensão permanente entre Crispin e seu ambiente, as integrações e depois os desajustes que ele experimenta como espaço que o circunda – como o Pierrô de Watteau – são para nós o motivo de maior interesse.

Entre “Nota: man is the intelligence of his soil” e “Nota: his soil is man’s intelligence”, revisão que ocorre no canto III, há uma inversão digna de nota. Estamos diante de dois enunciados que postulam dois tipos radicalmente diferentes de ocupação espacial: o primeiro, “Grão-fantasma”, trata o observador como uma abstração descorporificada, uma inteligência ou um intelecto rarefeito diante de objetos mudos e assignificantes. O segundo supõe que a inteligência deriva do material, da dimensão física dos objetos que nos circundam, e que o espaço é ativamente construído pela nossa percepção dele. Essa tensão fundamental marca a verve propriamente ontológica e epistemológica do pensamento de Stevens no “Comedian”, e têm profunda relação com a literatura modernista feita nos E.U.A. no começo do século XX.

O Comediante Como a Letra C
Wallace Stevens
Tradução de Pedro Köberle

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 silent porpoises, whose snouts
Dibbled in waves that were mustachios,
Inscrutable hair in an inscrutable world.

One eats one patê, 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 clattering 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 verbosity 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 cropping foot-ways of the moon
Lay grovelling. Triton incomplicate with that
Which made him Triton, nothing left of him,
Except in faint, memorial gesturings,

I. O mundo sem imaginação

Nota: o homem é inteligência de sua terra,
Grão-fantasma. Então, Sócrates das lesmas,
músico das pêras, *principium*
E *lex*. Sed quaeritur: essa peruca
Das coisas, esse pedagogo inepto
É preceptor do mar? Crispin ao mar criou,
Naquele seu tempo, um toque de dúvida.
Olho mais apto a jaqueta e jujuba,
Frutos de vila, um olho de barbeiro,
Olho de terra, de hortaliça simples, (10)
Mantas honestas, seu olho pendia
Aos botos, em lugar dos damascos
E a botos silentes, cujos focinhos
Pingavam nas ondas que eram bigodes,
Pelo obscuro num mundo tanto quanto. (15)

Come-se um patê, mesmo de sal, pois.
Não era tanto o terrestre perdido,
O hibernal aconchego de mar e sal,
Séculos de vento num sopro só.
Mas contava a mitologia do eu, (20)
Borrada além do desborrável. Crispin,
Tolo e valente alaudista das pulgas,
Com pau-de-fita, bombachas ao vento,
Capa da China com quepe da Espanha,
Indeciso e inquisitivo botânico, (25)
Lexicógrafo dos emudecidos
Novatos virginais, via-se um
Marujo magrelo no espelho do mar.
Que palavra partida em estalos de sílaba,
Rugindo sob tons multitudinosos, (30)
Deu nome ao herói naquele temporal?
A magnitude desaguava Crispin
Além, o todo de vida sobrando
Nele era um só som a soar no ouvido,
Percussão ubíqua, pancada, suspiro, (35)
Polifonia que entorta a batuta.

Pode Crispin enfrentar o mar loquaz?
A velhice do aguado realista,
Tritão, dissolvido em diáfanos de
Verde e azul? Uma idade boca-rotas,
Que cochicha à compaixão do sol, toda (40)
noite convocava às estrelas do mar,
E sobre as trilhas da lua jazia
prostrada. Tritão simples naquilo que
O fazia Tritão, sem sobras de si, (45)
Exceto em fracos gestos da memória,

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 gates,
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. *Concerning the Thunderstorms of Yucatan*

In Yucatan, the Maya sonneteers
Of the Caribbean amphitheatre,
In spite of hawk and falcon, green toucan

Como braços e ombros nas ondas,
Algo no levantar e cair do vento,
Como sirene alucinante, e aqui,
Uma voz submersa, da lembrança e (50)
Do esquecimento, em baixo contínuo.
Crispin arcaico assim foi dissolvido.
O valete dentro da tormenta anulado.
Bordeaux a Yucatan. Depois Havana.
E a Carolina. Um passeio simples. (55)
Crispin, mera minúscula aos portões,
À turbulência rebaixou seus modos.
O sal vestiu-lhe a alma qual geada,
Salmoura morta a sumir como orvalho
Do inverno, até que dele mesmo (60)
Nada sobrava, salvo um ele mais hirto e nu,
Num mundo mais hirto e nu, onde o sol
Não era o sol pois jamais brilhava,
Complacente, sobre castos guarda-sóis.
Às pressas, em capelas e buquês castos. (60)
Contra seus pios soava uma trombeta
Do céu, ruidosa e debochada. Crispin
Virou um viajante introspectivo.

Aqui estava a veritável *ding an sich*,
Crispin confrontando-a, coisa vocável, (65)
Mas fala arrotada do escuro grisalho,
Distinta da sua, coisa visível,
Negligenciando Tritão, livre
Da inevitável sombra de si que (70)
Andava à sua volta. A ruptura foi
Feita. A distorção final de romance
Renunciou ao ávido egoísta. O mar
Corta não só as terras mas também o eu. (75)
Aqui não havia amparo perante o real.
Crispin viu e assim Crispin foi refeito.
A imaginação, aqui, não escapa em
Poemas de ameixa, à dura austeridade
De um vasto, subjugante timbre final. (80)
Não caía mais o encharcar de vidas secas.
Que panóplia berrante e brilhosa era essa?
De que veloz destruição saltava?
Era uma capota de vento e nuvem
Dada para coser o todo entre
Os ardis estraçalhados pelo amplo.

II. *Concernente às tempestades de Yucatán*

Em Yucatán, os sonetistas Maias (85)
Do anfiteatro caribenho, apesar
De gavião e falcão, verdes tucanos

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,
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

E gaios, ainda ao pássaro da noite rogam,
Como se o tiê cor-de-amora na palma,
Na altura do ar laranja, fosse bárbaro. (90)
Tanto desamparo impedia Crispin
De encontrar socorro no lugar-comum.
Era um homem feito vívido pelo mar,
Surgido de travessia luminosa,
Proclamado, estridente e claro, (95)
Fresco após saber das marés do céu,
Balançado em oráculos sem cessar.
Cor feroz adentro ele seguia.

Quanto havia crescido a sua posse,
Auditor dos insetos! Ele que viu (100)
O andar do outono esvaído no parque
Com melancolia decorosa; ele
Que escrevera dísticos à primavera,
Dissertações do leite profundo,
Dando numa terra de serpentes, (150)
Viu suas vicissitudes aumentarem
sua apreensão, o fazendo intricado,
Sorumbático, os desejos difíceis
e estranhos, marca de sua destituição.
Nisso era como os demais homens livres: (155)
Chocalhar de noz soando para dentro.
Sua violência era para engrandecer
Não para o estupor como da música,
Aos que dormem e aos poucos acordam. Viu
Seu calor refrescar-se de súbito, (160)
E só nas fábulas que ele anotava
Da própria pena, em rocío nativo,
Numa estética dura, vária, indomada,
Incrível aos pudicos, cunho da terra,
Barbárie verde tornada paradigma. (165)
Crispin pressentiu um passeio incomum,
Ou, mais nobre, uma sina elemental,
Elementares potências, pancadas
Bonitas nudezas nunca antes vistas
Fazendo render feéricas palmas, (170)
O luar na espessa flor cadavérica
Que a iúca dá e os passos da pantera.
O fabuloso e o seu verso inerente,
Vieram espíritos palpiteiros, vestidos
De esplendor naquela quina atlântica, (175)
Para Crispin e seu cálcamo catequizar.
Mas vieram num papo de tanta terra,
Com tantas bordas de verde esgalhado,
Com parentela de cobra enlaçada
Tufos roxos e escarlates coroas, (180)
Cheirando a selva nos seus refúgios, tão
Listrada amarela, azul, verde e vermelha

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,
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,

Em bico e broto e pele de fruta, que
A terra era burburinho de festa,
De grãos gordos, fartos e férteis demais (185)
Inchando no calor materno dourado.

Isso já era. O migrante encontrou
Um novo real na papagaiada.
Mas deixe isso de lado. Agora, enquanto
O estranho descobridor rondava o cais, (190)
Inspeccionando o cabildo, a fachada
Da catedral, tomando notas, escutou
Um ronco a oeste do México, parece,
Uma gasconada de tambor vindo.
Nubla o cabildo, a fachada clara (195)
Taciturna como o céu, foi engolida
Por sombras sucessivas, tristíssima.
O estrondo caindo alargava. O vento,
Clarim tempestuoso, com berro grave,
Trovejava brusco, mais terrível (200)
Que a vingança da música com fagotes.
Relâmpago gesticulando, místico,
Vira esvoaçar pálido. Crispin fugiu.
Um anotador também tem escrúpulos.
Ajoelhou na catedral com os demais, (250)
Connoisseur de elementais destinos, do
Fino pensar. A tempestade era uma
Entre muitas proclamações do tipo,
Mas mais dura do que o que ele aprendera
Ouvindo os gemidos das placas no frio, (255)
Ao ver o artifício de pleno verão:
Calor na vidraça. Esse o alcance
Da força, mais apurado fato, a
Nota de Vulcano, que o valete almeja
Fraseando; aquilo lhe dá inveja. (265)

Com monocórdia torrente nas telhas
Ele sentiu o sopro andino. A mente
Livre, e mais: exultante, decidida,
Profunda e ciosa do eu que o tomava,
Que não existia na porca cidade (270)
De onde zarpara. Além dele, a oeste,
A cordilheira, balaustradas roxas,
Onde o trovão, no lapso de suas palmas,
Soltava imensas tremulações de voz,
Para Crispin vociferar de novo. (275)

III. Carolina Aproximando

O livro do luar ainda não foi escrito,
Nem pela metade, mas deixem espaço
Para Crispin, lenha no fogo lunar,

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.
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,

Quem no oba-oba da peregrinação
Por mudanças suadas, nunca esqueceu, (280)
A vigília ou sono reflexivo onde
Amuadas estrofes de bom grado
Erguem profundas, sonolentas canções.
Deixe espaço, nesse livro inédito
Para o luar lendário que um dia ardeu (280)
Na mente de Crispin sobre um continente.
A América para ele sempre ao norte,
Norte a oeste ou oeste a norte, mas norte,
Portanto polar, roxo-polar, gelada
E esbelta, crescendo e caindo num mar (280)
De espuma intrépida, lisa e espaiada
Em declives sem fim, acesa, imersa
E fria na bruma boreal da lua.
A primavera vinha em panículas
De gelo a derreter, se viesse (285)
O verão molhado, nunca maduro,
Antes do vazio do inverno voltar.
O mirto, se é que o mirto florescia,
Era como um rosa glacial no ar.
As palmeiras no gelo crepuscular (290)
Apáticas cortam meridianos
De azul e negro em desenho sombrio.

Quantos poemas ele se negara
No seu caminho cioso, menores
Que o contato feroz que desejava;
Que disfarces do mar ignorou, que sons
Tapava do ouvido aguçado; que ideias
Como a jade afetando a noiva absorta;
E quantos descantes mandou exilar!
Talvez o luar ártico desse mesmo (300)
A liaison, beatífica liaison, entre
Ele e aquele seu ambiente, que era
E é motivo central, deleite primeiro,
E não a ele só. Parecia eludir,
Fraco, mais bruma que lua, perverso, (305)
Errado como divagar a Pequim,
A ele que havia postulado o vulgar
Como tema, como seu hino e fuga,
Rouxinol mexinflório apaixonado,
A luz da lua é uma evasão, ou, senão, (310)
Encontro menor, fácil, delicado.

Assim concebia as suas viagens como
um sobe-desce entre dois elementos,
Uma flutuação entre sol e lua,
Uma excursão a formas de ouro e carmim, (315)
Como essa viagem, por pura pirraça,

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,
 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

Depois aposentar-se, como um voltar
 Atrás e um afundar-se às indulgências,
 Que na luz da lua fazem sua habitação.
 Deixe os lapsos regressos, se quiserem,
 Esfolá-lo com suas seduções. Crispin
 Sabia que era um trópico em florescer
 Que o refrescaria, uma zona abundante,
 Casmurra e obstinada, harmoniosa
 Mas de uma harmonia não rarefeita (330)
 Nem taxada por instrumentos inibidos
 De postos super-cívicos. E assim
 Revirava entre a terra do passado,
 A arcaica, juvenil Carolina,
 E o prudente quadro visível extraído
 Daquilo que via pela proa da nau.

Veio. O herói do poema sem palmas
 Ou malabarismo, sem regalia.
 E vindo ele viu que era primavera.
 Um tempo abominável ao nihilista (340)
 Ou a quem busca o mínimo fecundo.
 Desapareceu a ficção do luar.
 A primavera com véus vigorosos
 Em íris de orvalho e olor temporão,
 Parecia um bibelô a quem buscava (354)
 Uma nudez fibrosa. Um rio levava
 Sua nau terra adentro. Nariz erguido,
 Inalava o piche rançoso, o cheiro
 Encorpado da lenha úmida, o ranço
 Emanando do alpendre, eflúvio de corda,
 Sacos podres, todo o mau cheiro ajudava, (350)
 Arredondava a sua estética rude.
 Farejava o fedor qual sensualista.
 Notou a terra lodosa das docas,
 O acesso dos trilhos e a cerca podre, (355)
 Currículo do esplêndido estudante.
 Purificava. Fazia ver o quanto
 Do que via nunca havia visto.
 Apertou rente a si a prosa essencial
 Como, num mundo tão falsificado, (360)
 A única integridade, a única
 Descoberta que ainda se possa fazer,
 A que todo poema incide, a não ser
 Que a prosa afinal se vista de poema. (365)

IV A Ideia de uma Colônia

Nota: sua terra é a inteligência do homem.
 Melhor. Isso sim vale a travessia.
 Crispin num lacônico dito despiu

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
Commingle 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
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

Seu nublado vagar, inventou uma colônia.
Exit o luar mental, exit lex, rex (370)
E principium, fora com a parada
Toda. Exeunt Omnes. Aqui a prosa
Mais fina que qualquer tombo de verso:
Um continente ainda novo onde morar.
Qual o propósito da romaria, (375)
Qual fosse a sua forma na sua mente,
Senão, quando tudo for dito, afastar
Dos céus as sombras de seus companheiros,
De suas ideias mofadas liberto
Fazer prevalecer uma nova? (380)
Daí o cintilar das palavras dos seus
Primeiros hinos centrais, celebrantes
Do mais baixo trivial, testes de força
Da sua estética, de sua filosofia,
Quanto mais cobiçosa mais desejada. (385)
O floricultor rogando aos repolhos,
O homem rico desnudo, paladino
Assustado, o cego como astrônomo,
Poder vigente arrancado do desdém.

Sua ida a oeste acabou e começou. (390)
A aflição do pensamento exigente
Afrouxou, veio outra, mais belicosa.
Ele então escreveu seus prolegômenos
E já cansado do capricho, inscreveu
Profecias e souvenirs misturados. (395)
Assim fez uma colação singular:
Nativos da chuva são gente chuvosa.
Mesmo ao pintar luzentes lagos azuis,
E florestas de abril em branco e rosa,
Seus azuis têm contorno nublado, seus (400)
Branco, água clara que o arbusto abarca.
Sua música entoada aguaceiros de som.
Que estranha espuma adora o índio inculto,
Que seiva do Éden, melão carnal,
Que polpa da inocência destilada, (405)
Para os raios de ouro falarem nele
Entregues a suas palavras e imagens?
Se rudes instâncias acusam a si,
Que a força dessa rudeza esclareça
A ideia. Ele almejava a aplicação, (410)
Recusa o esquimó como turco, a rosa
Como magnólia, o alaúde como marimba.

Sobre essas premissas propondo, Crispin
Projetou uma colônia que estenderia
Às tardes do sul assobiando sob o sul, (415)
Um hemisfério-ilha definitivo.
O homem na Geórgia que acorda entre pinhas,

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
 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?

Será porta-voz de pinheiro. O homem
 Sensível em puro plantio na Flórida,
 Deverá dedilhar não o saltério, (420)
 Mas categóricas tripas no banjo.
 Toc toc, ao bater de asas do flamingo.
 Sepulcrais señores, tragando mescal,
 Alheios aos almanaques astecas,
 Fariam a sierra intrincada escandir. (425)
 Os brasileiros escuros nos cafés,
 Meditam imáculos temas dos pampas,
 Então escrevem uma antologia atenta
 Para ser uma nova, luzente amante.
 Essas as instâncias mais amplas. Crispin, (430)
 Progenitor desse escopo extenso,
 Sabia também do detalhe esperto.
 O melão teria seu ritual apósito,
 Ministrado em verdes vestes, o pêssego,
 Quando o ramo desse em broto, belo dia, (435)
 Merecia um encantamento. E de novo,
 Quando empilhado em travessas seu cheiro
 Embebe o verão, teria sacramento
 E celebração. Novatas astutas
 Registram nossa experiência comum. (440)

Essas excursões tediosas ao porvir,
 Contadas em romance a fugas de volta,
 Por mais pródigas, altivas que fossem,
 Continham no seu sopro a reprimenda
 Que primeiro impeliu Crispin a vagar. (445)
 Jamais satisfeito com simulações,
 Mascaradas da mente, com palavras vãs
 A disfarçar a mascarada extenuante
 Com floreios fictícios autorizando
 Sua paixão, o caimento do colete, (450)
 Grau dos botões, medindo sua fibra. Tal
 Entulho ajuda aos cegos mas a ele não,
 Astuto e sereno. Haja paciência.
 Preferindo texto a glosa, humilde serviu
 Um aprendizado grotesco ao acaso, (455)
 Palhaço, talvez, mas palhaço aspirante.
 Há um balbucio monótono no sonho
 Que o faz nosso herdeiro, dependente dos
 Sonhadores sepultos no nosso e não
 Das fantasias por vir, de outro berço. (460)
 O aprendiz conhece esses sonhadores.
 Se sonha os seus sonhos o faz cauteloso.
 Todo sonho é frustrante. Que se expurguem.
 Que o coelho corra, que declame o galo.

Pasticcio bugiganga, lençóis celestes, (465)
 Crispin traiçoeiro nas pontas dos pés?

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 emprise 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.

Was he to bray this in profoundest brass
Anointing 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

Não, não: veraz a cada página, exato.

V. *Uma Casa Fresca, na Sombra.*

Crispin como eremita, puro e capaz,
Morava na terra. Se o desgosto ainda
O mantinha um realista pontiagudo, (470)
Elegendo elementos da confecção
De era e é, será ou deve ser, além
De Bordeaux, de Havana, muito além
Da encasquetada Yucatán, pensou
Em colonizar seu plantio polar e (475)
Balançar as contas no joelho nublado.
Mas sua cruzada àquela ideia fugiu.
Crispin habitava a terra, vivendo ali
Deslizou do continente em recesso
Às coisas no olho real, atento
Ao impossível da ideia rebelde (480)
Sob um céu azul. Infecção azul da
Vontade. Quiçá o milefólio em seu campo
Guardasse púrpura sob sua tutela.
Dia após dia, isso depois aquilo (485)
Confinava, conforme ninava, aos
Poucos perdoava, como se o solo
Suserano o constragesse a ater-se.
Parecia denouement improvisado.
Antes admitiu, realista, que quem (490)
Quer que cace um continente matinal
Pode, afinal, esbarrar com uma ameixa
E estar contente e ainda ser realista.
As palavras das coisas se emaranham.
A ameixa sobrevive a seus poemas. (495)
Pode pender plácida ao sol, pintada
Por obliquidades dos que passam abaixo,
Arlequinal, labiríntica e malva,
Florescendo. Sobrevive em sua forma
Própria, além da mudança, fruta doce,
Gorda e boa. Crispin abraçou a forma (500)
Sobrevivente, o será ou deve ser no é.

Era isso a soprar em graves metais
Ungindo seus sonhos com réquiens fugais?
Deve ele acompanhar vastas coisas (505)
Defuntas com tambores gastando o céu?
Rabiscar um trágico testamento?
Investir ação numa endecha inerte
Que, ainda que os altos músicos chamem
O chamaria só de morto? Dizer (510)
Amém em coros às nuvens afastadas?
Porque fez uma cabana quem planejou

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 prisms blonde and clapped her in his hands,
The curtains fluttered 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 gouts. 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,
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

Colunas loquazes a beira-mar?
Porque de novo voltava às hortaliças?
Crispin jovial, em crêpe calamitoso? (515)
Renuncia então ao pessoal e faz
Do seu uma instância de todo destino?
O que é um homem só entre tantos outros?
O que são os outros num mundo assim?
Pode-se pensar uma só coisa sempre? (520)
Pode-se ser uma só coisa sempre?
Ele que tanto detesta as mantas honestas
Jaz amarrado ao mastro com lençóis.
Para o realista o que é é o que deve ser.

E então veio, amontoou-se sua cabana (525)
Plantadas as árvores, a duenna pousa
Uma loira prismática em suas mãos,
A cortina corre e a porta se fecha.
Crispin, magistrado de um quarto só
Trancou a noite. Desce um som profundo. (530)
Era como se a solidão escondesse
E cobrisse ele e o seu sono benévolo.
Um som profundo cresceu até tornar-se
Um longo silêncio, um acalanto fundo.
Os grilos batiam tambores no vento, (535)
Marchando uma marcha imóvel, zeladores.

No presto da manhã Crispin se arrastava
Todo dia, curioso ainda, numa volta
Menos irritada, mais condigna do que
Havia exigido. Como Candide, (540)
Roceiro e verme, mas com um figo à vista,
Creme para o figo e prata para o creme,
Uma loira tombando a prata a provar
O sumo espesso. Boa estrela! Como
Coziam em ribaldaria de cabana! (545)
Mas o dia-a-dia drena o filósofo
Como Crispin, de intenção similar,
A seguir os pulhas do pensamento.
O dia-a-dia composto como seu,
De laços matinais, frutas em folhas, (550)
O periquito e a cássia e a rosa,
Mas a rosa não era o nobre volume
De crinolina, era doçura afoita,
De tardes como cortinas lançadas
Sobre a profundice abarrotada, e noites (555)
Em que os débeis zeladores olhavam,
Alheios ao tépido frio do verão,
Enquanto vertia nos lábios dela
Que deitava ao seu lado, o cotidiano
Assim, seivas como o sol, real augúrio, (560)
Tudo que toma devolve corcunda,

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 biders 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,
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,

Secretário do fisco pigarço sem trinca.

VI. E Filhas com Cachos

Enunciação portentosa! Sílabas
Afinada a bendita sílaba, e som
Contente, borbulhando em cantilena, (565)
Prolífica e tormentosa ternura
Da música, tornando-se uníssona,
Reúna e ressoe a dedução final
De Crispin. Tocar, com digna doçura
Seu grande pronunciamento e legado. (570)

Vêm então as contas quicando. Olhinhos,
Mãos sem toque mas tocando pungentes,
Lotando seu joelho nublado, junta profética
Sem lugar para as mais divinas jovens.
Uma vez iniciada a volta ao social, (575)
Anábase ou queda, ascenso ou declive,
Crispin envolveu-se em obstetrícia tão densa
Que a cabana foi feita filactério,
Depois passava a palanquim, antro
De crianças mordendo o vazio doce, (580)
Infantes mas velhas, depois cúpula
E sacristia das moças sem tranças,
Engordando de verdes frutos do mundo,
Guardando e aguardando seus êxtases,
Veras filhas de Crispin e sua argila. (585)
Tudo isso e o homem muito multado,
Colonizador parado prontamente
Na soleira por seu próprio florear.
Mas que o florir mais maduro indicasse
Sua esfericidade futura, matizes pueris (590)
De picantes vermelhos, confundisse
O parado a um fatalista indulgente
Era accidental. Primeiro sorriu
À mais dourada demoiselle, nativa,
Parecia, de um país capuchinho, (595)
Tão corada, de olhos tão humildes,
Atenta a uma coroa de coisas
Secretas e singulares. Segundo,
Sobre sua sócia similar, donzela
Irmã da primeira, adormecida ainda (600)
Exceto às passadas maternas, mas
Desperta às vezes com sono abalado.
Então a terceira, coisa de linho à luz,
Minhoca sob folhas alegres. Quarta,
Só um borbulho que os bagulhos animam, (605)
Só berro e gluglu, só um rosa impropério.
Mais anos e a capuchinha cinabre
Deu à cabana, mais altiva do que era,

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 pronunciamiento, 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
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?

O doce agouro que cabia à casa.
A segunda irmã por demais distraída (610)
Evitava arrancá-lo dos remendos,
Todo amarrado, nutriz calorosa.
A terceira, atônita com as andorinhas
Letrou-se recatada como cabe às
Poetas peroladas, apta a rapsódia. (615)
A quarta, apinhada, curioso dígito.
Quatro filhas num mundo inicialmente
Intricado demais, quatro instrumentos
De gingados diversos expressos em
Quatro vozes, mais quatro personas, (620)
Bufas, diversas, quatro azuis espelhos
Outrora de prata, quatro sementes
Indicando incríveis tons, luzes afins
Abrindo cromáticos no escuro hilário
Quatro perguntas e quatro respostas. (625)

Crispin compôs doutrina em retirada.
O mundo, um nabo pronto a ser colhido,
Ensacado e levado além-mar, já
Sem cor, longe da fértil terra-firme,
Plantado pelo rijo realista, (630)
Veio reproduzido em roxo, o mesmo
Montão insolúvel. O fatalista
Entra em cena e engole os gracejos,
Sem prece ou resmungo. Marque a anedota,
Feita por seu recheio, doutrinal (635)
Não em forma mas desenho, conforme Crispin,
Pronunciamiento em disfarce, sumário,
Compêndio do outono, em si estridente
Mas calado e pensado, revolvido
Nos portentosos sotaques, sílabas, (640)
E sons de música em acordo sobre
A sua lei, como sua esfera inerente,
Proclamações seráficas do puro
Entregues em dilúvio propulsivo.
Ou se a música grudar, se a anedota (645)
For falsa, se Crispin for um filósofo sem
Proveito, no início fanfarrão verde,
Concluindo apagado, se como homem
Propenso ao mal-humor seu gosto amaina,
Fraco e falível, variável e obscuro, (650)
Enfeitando a vida de estalos póstumos,
Iluminando, de um capricho gordo
De aparições, simples coisas comuns,
Sequestrando o alvoroço do ano, criando
Poções de ingovernáveis gotas, (655)
Distorcendo, provando que o que prova
Vira nada, que importância isso tem
Se a relação chega, benigna, a seu fim?

So may the relation of each man be clipped.

Que as relações de cada um se cortem assim.

Bibliografia geral

ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth-Century*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1983.

BERRYMAN, John. *Dream Songs*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux, 2014.

BEYERS, Chris. “Adventures in the Book Trade: The Publication History of Wallace Stevens’ ‘Harmonium’ and ‘Ideas of Order’”. *The Wallace Stevens Journal*, v. 35, 2011, n. 1, p. 79 – 97.

BLACKMUR, Richard P. *Language As Gesture: Essays in Poetry*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

BLOOM, Harold, “The Central Man”, *The Massachusetts Review*, Cambridge, v. 7, n. 1, 1966, p. 23-42.

_____. *The Anxiety of Influence*, Nova York: Harvard University Press, 1977.

_____. (org.), *Wallace Stevens*. Nova York: Chelsea House, 2000.

BORROF, Marie (org.). *Wallace Stevens: A Collection Of Critical Essays*. Englewood, Prentice-Hall, 1963.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Para uma tipologia do verso livre em português”. *ABRALIC: Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 13, n. 19, 2011, p. 127 – 144.

BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.

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

COSTELLO, Bonnie. *Shifting Ground: Reinventing Landscape in Modern American Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 2003

CAVELL, Stanley. *The Senses of Walden*. Chicago e Londres: Chicago University Press, 1981.

_____. *Here and There*. Cambridge: Harvard University Press, 2022.

DAVENPORT, Guy. *The Geography of the Imagination*. San Francisco: North Point Press, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DE MAN, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

DESCOLA, Philippe. "Landscape as Transfiguration". *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, v. 4, n. 1, 2016, p. 3 – 14

EECKHOUT, Bart & RAGG, E. (orgs.). *Wallace Stevens Across The Atlantic*. Nova York, Palgrave, 1988.

EMERSON, R. W. *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: Random House, 1950.

EPSTEIN, Andrew. "Poetic Responses". In EECKHOUT, Bart; GÜL BILGE, Han (org.). *The New Wallace Stevens Studies*. Nova York: Cambridge University Press, 2021.

EYERS, Tom. *Speculative Formalism: Literature, Theory and the Critical Present*. Boston: Northwestern University Press, 2017.

FALEIROS, Álvaro e ZULAR, R. “Traduzir os Charmes, de Paul Valéry”. *Domínios de Linguagem*, Uberlândia, v. 11, n. 5, 2017, p. 1536–1555.

FRYE, Northrop. *Northrop Frye’s Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Buffalo, Londres, Toronto: University of Toronto Press, 2005.

FLETCHER, Angus. *Colors of the Mind: Conjectures of Thinking in Literature*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1991.

_____. *A New Theory for American Poetry*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2004.

_____. *Time, Space, and Motion in the Age of Shakespeare*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2007.

FUNARI, A.P. “‘Sunday Morning’ de Wallace Stevens: tradução comentada”. USP, *Cadernos de Literatura em Tradução*. v. 26, 2023, p. 57 – 80.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment*. Oxon: Routledge, 2000.

JAMES, William. *Writings 1878-1899*. Nova York: Library of America, 1988.

JARRELL, Randall. *Poetry and the Age*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux, 1955.

KENNER, Hugh. *The Pound Era*, New York, New Directions: 1972.

_____. *A Homemade World: The American Modernist Writers*. Londres: Marion Boyers, 1977.

_____. *Mazes: Essays*. San Francisco: North Point Press, 1989.

KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres: Reaktion Books, 2009.

LEGETT, B.J. *Early Stevens: The Nietzschean Interterxt*. Durham: Duke University Press, 1992.

LENSING, George S. *Wallace Stevens: A Poet's Growth*. Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press, 1986.

LENTRICCHIA, Frank. *Modernist Quartet*. New York: Cambridge University Press, 1994.

LONGENBACH, James. *Wallace Stevens: The Plain Sense of Things*. Nova York: Oxford University Press, 1991.

MANIGLIER, Patrice. "Sobredeterminação e duplicidade dos signos". In *Crítica Cultural*, v. 15, n. 1, p. 107-119, 2020.

MILLER, J. Hillis, *Stevens In Connecticut (and Denmark)*. In EECKHOUT, Bart & RAGG, Edward (orgs.) *Wallace Stevens across the atlantic*. Londres: Palgrave, 1988.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOORE, Marianne. *Predilections*. Londres: Faber And Faber, 1956.

MORRIS, David. *The Sense of Space*. Nova York: SUNY Press, 2004.

PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

PIMENTEL, Juan. *Testigos del mundo: Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

PORTELLA, Vinicius, *Metáfora e montagem (ou: do processo metafórico como acoplagem analógica)*. In *Água Viva*, v. 4, n. 3, set-dez 2019.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Oxon: Routledge, 2003.

PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. *Order Out of Chaos: Man's New Dialog with Nature*. Londres: Verso Books, 2018.

RAGG, Edward. *Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstraction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

RICHARDSON, Joan. *A natural history of pragmatism*. Nova York: Columbia Univeristy Press, 2007.

_____. *How to live, what to do*. Iowa City, University of Iowa Press, 2018.

ROTELLA, Guy. *Reading and Writing Nature*. Boston: Northeastern University Press, 1991.

SANTAYANA, George. *The Realm of Matter: Book Second of the Realm of Being*. Londres: Constable and Company, 1930.

SERIO, John N. (org.). *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

SHELLEY, P. B. *Selected Poems*. Londres: Penguin, 1956.

SIMONDON, Georges. *A individuação à luz das noções de forma e informação*. São Paulo: Editora 34, 2019.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

STEIN, Gertude. *The Making of Americans*. Funks Grove: Dalkey Archive Press, 2006.

STEVENS, Wallace. *The Collected Poetry and Prose of Wallace Stevens*. Nova York: Library of America, 1997.

STEVENS, Holly (org.). *The Letters of Wallace Stevens*. Nova York: Knopf, 1966.

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

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1994.

VOROS, Gyorgyi. *Notations of the Wild: Ecology in the Poetry of Wallace Stevens*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

WOLFE, Cary, "Ecological Poetics". In EECKHOUT, Bart; GÜL BILGE, Han (org.). *The New Wallace Stevens Studies*. Nova York: Cambridge University Press, 2021.

_____. *Ecological Poetics; or, Wallace Stevens' Birds*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

ZULAR, Roberto. “A ficção como variação de contexto”. In: GALLE, H.P.E.; PEREZ, J.P.; PEREIRA, V.S. (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo; FFLCH-USP, FAPESP, 2018, p. 377 – 398.