

Maria Elvira Marques da Silva Oliveira de Sousa

“THE INTENSEST RENDEZVOUS” - O MUNDO, A POESIA E A ARTE DE VIVER

Uma leitura de *Selected Poems* de Wallace Stevens

PORTO
1999

Maria Elvira Marques da Silva Oliveira de Sousa

“THE INTENSEST RENDEZVOUS” - O MUNDO, A POESIA E A ARTE DE VIVER

Uma leitura de *Selected Poems* de Wallace Stevens

Dissertação de Mestrado
em Literatura Norte-Americana
apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade do Porto

PORTO
1999

ÍNDICE

Agradecimento	II
Abreviaturas	III
Introdução	1
1. Construir	10
1.1. A Construção da Casa Poética	12
1.2. Os Materiais	23
1.2.1 A percepção: construção de um espaço de confluências	25
2. Habitar	47
2.1. A poesia como espaço de relação	48
3. Pensar o espaço de encontro. Pensar o encontro de espaço.	103
Conclusão	146
Bibliografia	151

Quero agradecer ao Professor Doutor Gualter Cunha, de quem tive o privilégio de ser aluna há mais de vinte anos, a orientação atenta e dialogante que fez deste trabalho. Quero ainda agradecer-lhe muito especialmente o encorajamento para o meu reencontro com a poesia americana contemporânea.

ABREVIATURAS

As obras de Wallace Stevens serão designadas pelas seguintes abreviaturas:

CPP - *Wallace Stevens. Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1997.

LWS - *Letters of Wallace Stevens*. Ed. Holly Stevens. Berkeley: University of California Press, 1981.

NA - *The Necessary Angel in Wallace Stevens. Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1997.

SP - *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1965.

The purpose of poetry is to contribute to man's happiness.

Wallace Stevens, *Adagia*

C'est en communiquant avec le monde que nous communiquons
indubitablement avec nous mêmes.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*

The primordial instinct of every human being is to assure himself
of a shelter.

Le Corbusier, "Towards a New Architecture"

INTRODUÇÃO

À medida que vivemos a contagem decrescente para o advento do novo milénio e se elaboram planos para um ritual magnífico de entrada num tempo e num espaço que se desejam novos, não podemos deixar de reflectir sobre os nossos sentimentos e sobre os valores que partilhamos com os outros.

Tendo assistido a mudanças, por vezes dramáticas na nossa sociedade, a par de uma evolução notável da tecnologia e da ciência, sentimos a necessidade de encarar o novo milénio como um recomeço, um momento crucial de escolhas que nos venham proporcionar um mundo equilibrado e justo, um futuro melhor.

Contudo, alguém terá dito que só tem esperança aquele que está desesperado. Será, talvez, essa a razão por que nos sentimos divididos entre a exuberância das ficções felizes que a nossa imaginação possa criar e o sentimento de que algo está errado no mundo, a nossa casa comum.

Casa ameaçada pela ruína total entre sucessivas degradações físicas e espirituais, na qual a própria vida se encontra abalada pelo colapso dos elementos que nos vão mantendo vivos, apesar dos sucessos da ciência que, no fundo, se revelam sempre incompletos perante um mundo de possibilidades e de incertezas imponderáveis.

Richard Feynman procura fazer-nos entender a importância de sabermos lidar com a incerteza e talvez essa seja a solução para resolvermos algumas das nossas angústias; mas, a verdade é que nos temos demonstrado inábeis para o fazer e acabamos, quase sempre, por preencher os nossos vazios

com a criação de outros. As nossas vidas tornam-se , por conseguinte, uma sucessão de discordâncias sem vislumbre de harmonia, exemplos do conceito de “pobreza”, tal como Wallace Stevens o entende. Uma “pobreza” que tem caracterizado o nosso século.

Partilhando o sentimento de vivermos na condição permanente de náufragos, tentando sobreviver à sucessão de crises , procuramos compreender (ainda que dificilmente) a imanência do fim e a única certeza possível: a de que as nossas perdas são permanentes na passagem linear do tempo da existência humana. Torna-se urgente restaurar o sentido da existência, descobrir uma arte de viver que nos ajude a superar as carências de uma realidade desoladora e nos permita enveredar pelos “caminhos barrados” da vida.

Descobrir esta arte de viver tem sido a nossa preocupação contínua e, ao interrogarmo-nos sobre o modo de encontrar a concórdia necessária, deparamos com a complementaridade de dois conselhos. Por um lado, Albert Einstein defende que nos devemos “libertar da desilusão de sermos apenas uma pequena parte do universo, alargando o nosso círculo de relações de modo a abraçarmos todos os seres vivos”; por outro lado, Wallace Stevens sublinha a necessidade de “encontrar o que for suficiente”,acompanhando a par e passo a mutabilidade do mundo que deverá ser percebido e vivido na sua beleza e variedade.

Precisamos, pois, de entender o mundo de um modo novo e diferente; experimentá-lo como espaço onde estamos profunda e inexoravelmente imersos e no qual temos de recuperar o nosso lugar. Toda a alienação é negada; o nosso grande desafio é mostrarmos a capacidade de criarmos os nossos significados no meio do caos.

Viver o mundo e percebê-lo como uma força positiva através do uso da imaginação em acto criador é o fundamento da obra poética de Wallace Stevens, sendo a transfiguração dinâmica da realidade o seu objectivo primordial.

Na palavras de Frank Kermode, transfigurar é atribuir sentidos possíveis na “carne sensível do mundo”. A sua obra *The Sense of an Ending* torna-se fundamental para a compreensão da poética de Wallace Stevens e, conseqüentemente, para entendermos a premência de inventarmos uma concepção de vida, ou, por outras palavras, de criarmos as nossas ficções.

Segundo Kermode, a ficção (fruto da interacção da imaginação humana com a realidade) implica sempre uma mudança; a ficção torna-se o poder de negar quaisquer determinismos, o poder de descobrir as coisas e a nós próprios, a capacidade de “ver coisas que não existem”, mas que nos ajudam a movimentarmo-nos no mundo.

Creemos que, e em jeito de síntese, Kermode e Stevens nos querem fazer compreender que a nossa capacidade de criar ficções é a medida da nossa liberdade.

Ainda na esteira de Kermode, criar ficções é criar novas identidades, nomear as coisas como se nos surgissem pela primeira vez, usar as palavras em relações imprevisíveis. Criar ficções é tecer mundos desconhecidos, querer significar mais, ultrapassar fronteiras. Finalmente, criar ficções a partir da reunião do mundo, do corpo e do espírito é descobrir os ritmos possíveis da dança de palavras que a poesia pode representar.

A poesia de Wallace Stevens manifesta uma intensa ligação com a vida. O poeta procura absorver a vida e reconfigurá-la em concepções novas após os encontros casuais , mas intensos, com o mundo. O envolvimento vital do poeta com o mundo permite, pois, uma abordagem da sua obra segundo uma perspectiva fenomenológica.

Para fundamentar uma leitura fenomenológica de Stevens, é importante salientar a realidade, o mundo, como pedra basilar para a experiência captada pela sensibilidade do poeta.

A importância da realidade é salientada pelo próprio Wallace Stevens em vários momentos da sua vida; entre os exemplos possíveis, destacamos um excerto do discurso de agradecimento pelo prémio que lhe foi atribuído pelo Bard College em 1951:

. . . we find the poetic act in lesser and everyday things, as for example, in the mere act of looking at a photograph of someone who is absent or in writing a letter to a person at a distance, or even thinking of a remote figure . . . Ordinarily the poet is associated with the word . . . and ordinarily the word collects its strength from the imagination or, with its aid, from reality. (CPP,pp.836-838)

Para além do reconhecimento de que é urgente reavaliar a relação entre a ficção e a realidade, as palavras de Stevens deixam perceber a sua crença na vocação do homem para se relacionar com o outro, procurando nessa relação de atracção mútua, que governa todo o universo, a cooperação e a coerência como respostas aos seus problemas. Por outras palavras, o homem tem necessidade de pertencer e de partilhar: “Reality is life and life is society and the imagination and reality; that is to say, the imagination and society are inseparable” (CPP,p.660). Stevens acredita, por conseguinte, no papel social que a imaginação pode ter.

Fazer uma abordagem da obra poética de Wallace Stevens sob a perspectiva do mundo como um lugar de reciprocidade vai aproximar-nos da filosofia ontológica de Maurice Merleau-Ponty, que tem como objectivo o estudo da relação dinâmica entre o homem (o corpo) e o mundo. Atendamos às palavras de Merleau-Ponty:

Il nous faut donc redécouvrir, après le monde naturel, le monde social, non comme objet ou somme d'objets, mais comme champ permanent ou dimension d'existence: je peux bien m'en détourner, mais non pas cesser d'être situé par rapport à lui. Notre rapport au social est, comme notre rapport au monde,

plus profond que toute perception exprime ou que tout jugement.¹

Wallace Stevens é um poeta essencialmente visual, sensível aos estímulos do mundo exterior. A imagem perceptiva tem um lugar determinante na sua obra poética que se revela como uma construção complexa de mundo; o objectivo principal da sua obra é, como Stevens confessa. “ajudar-nos a viver as nossas vidas”.

No fundo, a questão que se coloca e que serve de fundo a esta afirmação de Stevens é a de evidenciar a função do poeta, a de “tornar-se a luz nas mentes dos outros”.

A tentativa de estabelecer elos de ligação entre o pensamento de Wallace Stevens e o de Merleau-Ponty vai implicar uma leitura da poesia de Stevens sob uma perspectiva contemporânea, isto é, uma leitura para o nosso tempo. Comparando as suas obras, procuraremos evidenciar os traços fundamentais que possam revelar-nos a arte de viver tão intensamente perseguida pelo poeta e pelo filósofo. Quer Stevens quer Merleau-Ponty celebram a relação fundamental e necessária do homem com o mundo e a sua experiência directa; ambos mantêm, no espaço das suas obras, um diálogo permanente com o mundo absorvido pelos sentidos.

A articulação do pensamento de Stevens com o de Merleau-Ponty é possível graças ao carácter excessivo da obra do poeta, se entendermos por “excesso” a abundância de significado, a generosidade de expressão e de espaço que a imaginação pode criar. Estas são as características que dão à poética de Stevens a capacidade de sustentar o novo trazido por diferentes leituras, de se revelar como algo que “ainda-não-foi-dito”.

Com esta articulação procuraremos descobrir na poesia de Wallace Stevens os processos verbais e a unidade temática, anteriormente referida, e que o próprio poeta salienta: ajudar-nos a

¹ Maurice Merleau-Ponty. “Autrui et le Monde Humain”. *Phénoménologie de la Perception* (1945) Paris: Verdier, 1996, p.415

viver as nossas vidas. Acreditamos que o pensamento de Merleau-Ponty nos ajudará, também, a compreender e a descobrir este sentido como ponto culminante da obra de Stevens.

A par da abordagem da poética de Wallace Stevens tendo em vista a descoberta de pontos de concordância com o pensamento de Merleau-Ponty é importante realçar uma outra perspectiva que, no fundo, servirá de fio condutor do presente trabalho: a consideração da poesia como construção do mundo ou, especificando melhor, a poesia como espaço construído. Esta perspectiva vai ao encontro da unidade temática que procuraremos defender: a poesia como espaço “arquitectado”, espaço de acolhimento, de abrigo.

Para o desenvolvimento desta ideia, torna-se essencial destacar as seguintes palavras de Wallace Stevens:

I think then that the first thing that a poet should do as he comes out of his cavern is to put on the strength of his particular calling as poet, to address himself to what Rilke called the mighty burden of poetry and to have the courage to say that, in his sense of things, the significance of poetry is second to none. . . . Our belief in the greatness of poetry is a vital part of its greatness, an implicit part of the belief of others in its greatness. (CPP,p.877)

O conceito de “cavern” que é referido por Stevens tem de ser entendido no sentido que, paradoxalmente, poderá excluir a noção de isolamento ou qualquer tipo de alienação. Com efeito, para apreendermos plenamente o que Stevens significa com a expressão “When a poet comes out of his cavern . . .”, poderemos reportar-nos a Gaston Bachelard para quem a imagem da caverna revela

“uma solidariedade inegável, uma síntese ambivalente entre o exterior e o interior, uma intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade”.²

Segundo Bachelard, a caverna é, de facto, um refúgio, mas uma morada de porta aberta para o mundo, permitindo o conhecimento tanto de valores interiores como exteriores. O acto de habitar acontece quando o homem tem a sensação de estar abrigado, mas, ao mesmo tempo, que esse abrigo, em vez de o isolar, vai permitir-lhe uma relação com o mundo. A caverna proporciona uma visão sobre o universo ao mesmo tempo que inspira o sentimento de segurança; a sua sombra é necessária para melhor apreciarmos a luz e o seu silêncio torna mais apurado o nosso sentido de audição. A caverna permite as ressonâncias de todas as vozes, humanas e da terra. A caverna é a morada, a casa que nos prende ao ser e nos faz participar na vida da terra, directamente, em intimidade.

A poesia como casa, como abrigo, será, por conseguinte, uma perspectiva a desenvolver ao longo do trabalho. Entre a vasta produção poética de Wallace Stevens, escolhemos a colectânea *Selected Poems* para análise extensiva dos poemas tomados como emblemáticos para o desenvolvimento das perspectivas delineadas: o da poesia como espaço construído, morada propícia e aberta à magnificência do mundo e o da poesia como expressão de um pensamento de cariz ontológico. Quanto a nós, aspectos complementares e que tornam a poesia como arte essencial para a existência humana ao ajudar-nos a encontrar uma estratégia de vida.

A escolha de *Selected Poems* pode ser fundamentada por duas razões essenciais; a primeira, porque se trata de uma selecção feita pelo próprio poeta daquilo que foi sendo escrito no seu percurso poético e que Stevens entendeu como sendo o mais representativo da sua obra. Embora

² Gaston Bachelard. “Os Devaneios da Intimidade Material”. *A Terra e os Devaneios do Repouso. Ensaios sobre as Imagens da Intimidade* (1948). São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990, p. 7

este facto fosse só por si motivo de interesse redobrado, apresentamos uma segunda razão que tem a ver com a data da sua edição -1953. Com efeito, esta data, quase no fim da vida do poeta, implica que a selecção dos poemas revela uma sedimentação das ideias principais de Stevens . A estas duas razões poderíamos acrescentar, ainda, uma terceira; procuraremos provar, ao contrário do receio de Stevens , que este livro não se tornou “unbelievably irrelevant to our actual world”(LWS,p.760). Pela sua mensagem de confiança e de esperança no mundo e na vida, *Selected Poems* será sempre contemporâneo.

De acordo com o que foi mencionado, o presente trabalho divide-se em três partes. Na primeira parte, serão feitas algumas reflexões pontuais sobre conceitos de arquitectura com o objectivo de estabelecer pontos de contacto entre o pensamento de Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), um dos mais emblemáticos arquitectos da modernidade, e a poesia de Wallace Stevens. Procurar-se-á demonstrar algumas características que a poética e a arquitectura podem ter em comum - a construção de espaços para serem habitados -, assim como serão levantadas algumas questões pertinentes para o estudo do *corpus* escolhido.

Na segunda parte, será desenvolvida uma perspectiva da poesia como o fazer habitar. A análise dos poemas procurará demonstrar a diálogo permanente entre a realidade e a imaginação, tendo como campo de referência o pensamento de Merleau-Ponty, embora outras vozes possam ecoar no espaço da obra. Tentar-se-á revelar a interdependência entre o homem e o mundo , entre a imaginação e a realidade, relação fundamental para a compreensão da espacialidade da vida humana.

A terceira parte abordará as possibilidades de interpretação que podem resultar da confluência das ideias desenvolvidas nos capítulos anteriores. O objectivo principal será a apresentação dos actos de construir, habitar e pensar como momentos que se interrelacionam, separados no trabalho apenas por questões metodológicas. Em arquitectura, esta trilogia serve de

chave para a compreensão dos edifícios construídos. Metaforicamente, a mesma trilogia revela a poesia como espaço de reflexão; espaço de encontros necessários para a compreensão das coisas, do mundo e de nós próprios.

Como conclusão, procuraremos demonstrar, através das nossas deambulações, que *Selected Poems* pode ser entendido como lugar de abrigo, como um espaço de encontro com a arte de viver.

The very animal in me cries out for a lair .

Wallace Stevens, *Letter*, 1904

1. CONSTRUIR

“What manner of building shall we build?”

Lendo esta interrogação seria previsível que alguém, com segurança, inferisse que esta questão teria sido colocada por um arquitecto, ou grupo de arquitectos preocupados com a concepção das suas obras.

Mas, ligando a pergunta com a resposta que se lhe segue -“Let us build the building of light” - talvez não seja difícil acreditar que só um poeta poderia ter encontrado tal solução. Wallace Stevens é esse poeta e as citações pertencem ao poema “Architecture”, que irá servir de ponto de partida para o presente trabalho.

Stevens parece querer dizer-nos que a luz deve fazer parte das nossas “construções” como se o sol apenas tomasse conhecimento de toda a sua magnificência quando os seus raios encontram a parede de um edificio, que, por eles, se deve deixar trespassar.

Supomos que esta ideia serve de elo de ligação com o que de mais profundo e poético nos pode oferecer a arquitectura: espaços que possam dialogar com os elementos exteriores respondendo às necessidades mais íntimas do espírito. Construções pensadas e delineadas em projectos de harmonias culturais que se procura concretizar através de uma linguagem nova.

A essência da arquitectura não está na utilidade ou nas soluções práticas, mas na produção de equilíbrios novos e na construção da qualidade do habitar. O edifício deverá resultar da síntese entre o pensamento do arquitecto e a realidade; a obra deverá tornar-se, ela própria, corpo que dialoga com os outros elementos presentes no meio envolvente, um gesto de continuidade fluida.

A construção não pode ser um espaço de confronto com a natureza; a par de se instituir como espaço de protecção, deverá ser, essencialmente, um espaço de relação aberto ao mundo.

Seguindo esta linha de pensamento e procurando estabelecer uma ligação entre os conceitos da poesia e da arquitectura modernistas, torna-se importante a opinião de Josep Muntañola para quem a noção de arquitectura terá de passar, inevitavelmente, pela capacidade poética e construtiva.³

A procura de uma poética na arquitectura é o lema de Muntañola; procurar uma arquitectura na poética pode ser o seu complemento. Arquitectura e poesia podem ter em comum o facto de ambas serem artes veiculadoras de ideias e de sentimentos expressivos de fases diversas da existência humana; ambas encerram processos de abertura de espaços que obedecem a princípios construtivos. Levando ao limite a nossa comparação, o poema pode tornar-se, ele próprio, a habitação do poeta e do leitor.

A casa, edifício de pedra, e a outra casa, edifício de palavras, permanecem no subconsciente da nossa sensibilidade colectiva como o lugar onde o homem pode regenerar-se, reencontrar-se, recuperar as suas memórias, dar asas à imaginação. A casa é o lugar onde o homem se pode encontrar com o outro e consigo próprio, sentindo-se parte de um todo comum, embora, e paradoxalmente, o faça em intimidade. Como terá dito Bachelard, “ todo o conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema”.⁴

³ Josep Muntañola. *Poética Y Arquitectura. Una Lectura de la Arquitectura Postmoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.

⁴ Bachelard. Op.cit.p.70

Aprofundando um pouco mais a ligação entre poesia e arquitectura e indo ao encontro do que já mencionámos, ao entendermos ambas as artes como fruto de projectos ou princípios construtivos, será importante lembrar a noção de plano dada por Siegfried Giedion:

pour établir un plan, quel qu'il soit, il est indispensable de se rendre compte de la situation telle qu'elle se présente, et de la dépasser. Il faut à la fois connaître ce que s'est fait dans le passé et pressentir les besoins de l'avenir. Cela doit nous inciter non pas à jouer les prophètes, mais à avoir une vision plus large des choses.⁵

Se considerarmos Wallace Stevens como um poeta de lugares, a leitura dos seus poemas terá de descobrir o sentido que determinou a sua construção, as motivações da sua génese, a ordem invisível que lhes serve de fundo e que o próprio título da obra implica.

1.1. A Construção da Casa Poética

Em carta dirigida a Bernard Heringman em 1952, Wallace Stevens refere os critérios tidos em conta para a génese de *Selected Poems*, revelando que a preocupação dominante fora a escolha dos poemas que o próprio poeta considera como os mais representativos da sua obra:

The selections for the Faber book were made by myself. . . . My own choice would not be likely to what others choose. Nevertheless, I tried to choose what I thought would be representative. (LWS, p. 750)

⁵ Siegfried Giedion. *Espace, Temps, Architecture* (1908). Paris: Éditions Denöel, 1978. p. 35.

Em 1954, Wallace Stevens confessa a omissão propositada de poemas do seu agrado: “I purposely omitted from the Faber book a number of things that I like” (LWS,p.830), mas, este facto não impede que Stevens procure dar a esta colectânea de poemas um carácter atraente na condensação dos aspectos da sua poética por ele considerados mais importantes. Ainda, segundo o poeta “a full sized Collected Poems would be less attractive than a selection”. Com efeito, e pelas razões já apontadas, uma escolha de poemas feita pelo próprio autor torna-se, à partida, atraente pelo desafio de neles se tentar descobrir uma unidade. A leitura, neste caso, deverá tentar reconstituir (talvez, criar) o sentido dessa totalidade através da análise dos aspectos parciais que foram seleccionados.

Podemos, por conseguinte, concluir que a elaboração de *Selected Poems* obedece a um traçado determinado pela vontade do autor que, muito particularmente neste caso, se revela como um “criador de lugares”. Em *Selected Poems* advinha-se a intenção de um espaço arquitectado, espaço de fuga a instâncias comuns do tempo; um espaço resguardado por capas protectoras e ocultantes sob a configuração de um livro.

Abrir este livro é como franquear a plenitude de um espaço e nele descobrir o equilíbrio de valores; ler este livro e avançar no seu espaço interior é responder ao convite de sentir essa plenitude como sendo susceptível de variações numa teia de ligações possíveis. Sentimos que, dentro deste “edifício”, existe algo que foge ao decurso linear do tempo numa tessitura de valores, sustentados por um estilo difícil, mas que fundamentam a poesia como construção de mundo.

Quem penetra neste espaço é convidado a participar na sua essência. Cruzada a soleira da porta - os primeiros poemas - tornamo-nos como que agentes de influxos, ruídos, símbolos, reflexos que nos atraem e repelem na experiência estética da versatilidade das alterações, mas que não deixam de nos provocar a sensação de uma busca de ordem, de uma finalidade.

A leitura dos poemas deixa perceber a intenção de conduzir o múltiplo em termos de unicidade, o que nos leva a intuir um desejo de tranquilidade no poema final, que, como veremos mais tarde, transmite a premência da construção de um abrigo no qual o homem, aceitando a sua precaridade, possa encontrar um equilíbrio com aquilo que o rodeia e consigo próprio.

Uma das características detectadas na primeira abordagem de *Selected Poems*, como itinerário poético específico, será a ausência de limitações cronológicas entre os poemas provenientes de diversas obras independentes. Este facto confere ao espaço interno da colectânea uma autonomia própria. A inconsutilidade do espaço (o seu “vão arquitectónico”) facilita a possibilidade de combinar elementos dentro do “edifício”, permitindo verificações de carácter diferente dos usados em abordagens anteriores que nos levam a um refazer de sensibilidades no interior do vão. Aqui, há valores que se harmonizam e se cruzam em unidade no espaço necessário de coexistência; aqui, teremos de imergir a fim de podermos captar as relações analógicas da poética de Stevens, uma poética de processo e em processo; aqui, teremos de descobrir como a poesia de Stevens se inscreve no mundo, habitando-o.

Em arquitectura, é o homem que, movendo-se dentro do edifício, vai fazendo o seu estudo através de pontos de vista sucessivos, recriando, deste modo, o espaço da sua realidade integral. O sentido da poesia é, também, algo que precisa de ser visto por dentro para ser encontrado. A leitura terá de ser esse percorrer de interiores na tentativa de reconstituir a totalidade das forças estruturantes do mundo que os poemas contêm.

Em ambos os casos, o que caracteriza os lugares visitados é, única e exclusivamente, a abertura de premissas, as possibilidades de existência.

Como um dos primeiros alicerces do trabalho, é importante sublinhar que partilhamos o ponto de vista de Helen Vendler sobre a poética de Wallace Stevens ao defender a autonomia de cada um dos poemas, embora reconhecendo a sua interligação e dependência. Os poemas poderão ser vistos como degraus de uma escada que nos permite a panorâmica da totalidade do edifício (a obra poética), totalidade essa que só pode ser mostrada e reconstituída através de fragmentos (os poemas). Iremos, assim, de degrau em degrau, de sala em sala, a fim de apreendermos a unidade da “casa” e a sequência dos passos na sua construção.⁶

O trabalho do arquitecto como manipulador de paisagens poderá parecer um trabalho facilitado pela imobilidade aparente do objecto, aberto ao nosso olhar. Contudo, e segundo Giedion, este carácter aparentemente fixo logo se transforma quando toca a sensibilidade do criador. Os objectos mais humildes e anónimos, as formas naturais mais simples ganham novos significados e relações graças ao olhar do artista, que, de acordo com a expressão de Le Corbusier, tem o poder de revelar as coisas como “objets à reaction poétique”, de abrir novos domínios do universo através de uma obra de invenção e de procura, ou como afirma Giedion: “Ouvrir des champs nouveaux à la sensibilité a toujours été la mission de l’artiste ”.⁷ Não será esta a função do poeta e, muito especialmente, a do “anjo necessário” de Stevens?

Le Corbusier (1887-1965) surge como uma referência incontornável da arquitectura modernista. Torna-se importante destacarmos alguns aspectos do seu pensamento a fim de estabelecermos elos de ligação com a sensibilidade de Wallace Stevens.

Para compreendermos a obra de Le Corbusier e a sua sensibilidade podemos recorrer (tal como em Stevens) a escritos teóricos que encerram as ideias principais de alguém que sabe observar a vida,

⁶ Helen Vendler. *On Extended Wings. Wallace Stevens' Longer Poems*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969, p.6: “Each poem is of course autonomous. (...) But each is also a stage in a sequence of development”.

⁷ Giedion. *op.cit.* p.256

apreender o mundo. Na pessoa de Le Corbusier encontramos reunidos o pintor, o escultor e o arquitecto; desta complexidade resultam, como é evidente, sensibilidades complementares das quais Le Corbusier soube revelar as afinidades secretas, essencialmente para a concepção e interpretação dos espaços interior e exterior.

Embora a obra de Wallace Stevens não inclua no seu âmbito a pintura ou a escultura, a sua poesia revela a mesma necessidade de relacionamento dos espaços no jogo dialéctico entre a imaginação e a realidade que percorre os poemas.

Em “Vers une Architecture”, Le Corbusier salienta a premência de um novo tipo de plano, de uma ordem resultante de uma imaginação activa que tenha em conta o problema da casa e do equilíbrio que ela representa para a sociedade:

We are living in a period of reconstruction and of adaptation to new social and economic conditions.
 (...) In architecture the old bases of construction are dead. We shall not rediscover the truths of architecture until new bases have established a logical ground for every architectural manifestation. A period of 20 years is beginning which will be occupied in creating these bases. A period of great problems, a period of analysis, of experiment, a period also of great aesthetic confusion, a period in which a new aesthetic will be elaborated. We must study the *plan*, the key of this evolution.⁸

Também Wallace Stevens tem um plano para a sua obra poética, cujas directrizes principais podem ser encontrados no poema “Architecture” de 1923.⁹

⁸ Le Corbusier. “Towards a New Architecture”. *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoon. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996, p.211

⁹ Curiosamente, apenas foi possível encontrar este poema no livro *Wallace Stevens. Collected Poetry and Prose*, editado por The Library of America. O próprio Wallace Stevens abandonou o poema, banindo-o de outras colectâneas, tal como Helen Vendler nos informa em nota marginal de *Extended Wings* (p.332). Também Stevens menciona este facto em carta dirigida a Alfred Knopf em 1930 (LWS, p.259), embora não refira as razões da sua decisão.

Como fundamento desta primeira abordagem (aparentemente paradoxal, dado o “fantasma” da rejeição que habita o poema), salientamos, em primeiro lugar, a ligação inevitável com o objectivo do trabalho delineado na Introdução, em segundo lugar, porque acreditamos que, neste “plano” abandonado, podemos descobrir algumas constantes da poética de Stevens e organizá-las a fim de podermos traçar as linhas mestras da sua obra.

Tal como encontramos em Le Corbusier, Stevens defende que a função do poeta será a de retomar velhas estruturas (que se tornaram “inabitáveis”) através de construções cíclicas do homem, erigidas na linguagem e, mais tarde, destruídas no processo contínuo de problematização sobre o modo de construir e a forma de habitar. Recordemos a pergunta que evidencia a preocupação de Stevens: “What manner of building shall we build?”

A aliteração e a construção quiástica dos últimos versos (“... the clink of the / Chisels of the stone-cutters cutting the stones”) lembram o som do talhar da pedra (metáfora do labor poético) que pode escravizar (“keep the laborer shouldering plinths”) numa espécie de trabalho forçado a cumprir durante a vida; por outro lado, os mesmos versos estabelecem a ligação entre a linguagem e a realidade. O tom seco e breve é, porém, atenuado pelos versos 2 e 3 (“Let us design a chastel de chasteté. / De pensée. . .”), cujos lexemas de sabor francês revelam já a arbitrariedade da linguagem para traduzir a realidade que se vê, se ouve e se toca.

Na segunda estrofe, a fortaleza (ou o castelo) transforma-se numa espécie de espaço que aprisiona o pensamento no sentido de que a linguagem pode limitar o que percebemos com os sentidos. Referimo-nos à questão da arbitrariedade do signo pressentida por Stevens na interrogação: “In this house, what manner of utterance shall there be?” (v.1), noção fundamental para a problemática da representação da experiência poética.

As formas de um lirismo ossificado (“dithyramb”, “cantilene”) transformam o espaço do poema num templo onde ninguém vive porque ninguém pode habitar um museu.¹⁰

A terceira estrofe mantém o tom irónico das duas estrofes anteriores focando a necessidade de uma observação cuidada, de um olhar atento sobre a natureza que, num gesto ambíguo de carinho ou superioridade, afaga Hecuba, símbolo da incapacidade de ver, da cegueira. Por outro lado, Stevens utiliza uma construção anafórica para fazer a intersecção do espaço e do tempo (vv.4-8), salientando a atemporalidade da arte que capta o tempo dos ciclos, o ritmo da vida (“As they climb the flights / To the closes / Overlooking whole seasons”, vv.6-8) e que deixa em suspenso o sentido da decadência das coisas, da mortalidade humana.

A flexibilidade fónica destes versos reflecte uma das características do tempo stevensiano: a não-linearidade, a recusa da cadência monótona de um “tique” e de um “taque”. Assim, o tempo ganha uma dinâmica própria, tornando-se um tempo orgânico, traço distintivo do movimento modernista.

Randall Stevenson faz a abordagem desta temática citando uma passagem de *Orlando* de Virginia Woolf: “This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation”.¹¹

Com este exemplo, Stevenson procura realçar a rejeição do conceito de tempo convencional e de sequência cronológica. Um pouco mais adiante, Stevenson refere-se novamente a *Orlando* obra na qual Virginia Woolf terá concluído que “an hour may be accurately represented in the timepiece of the mind by one second”. Esta capacidade de “ultrapassar a poderosa dimensão do tempo”, segundo Stevenson, pode levar a associações imprevisíveis (“the fertile moments”), despertados pelo momento presente, conforme a teoria bergsoniana da fluidez do tempo. O passado flui no presente e

¹⁰ Referimo-nos ao conceito heideggeriano de “habitar”, temática que será abordada numa fase mais avançada do trabalho.

¹¹ Randall Stevenson. *Modernist Fiction. An Introduction*. Harvester: Wheatsheaf, 1992, p.83.

cada momento é novo porque contém vida anterior, ideia que Wallace Stevens transmite no poema “Of Ideal Time and Choice”: “thirty mornings are required to make / a day of which we say, this is the day that we desired”(CPP.p.697).

Regressando a “Architecture”, registamos , na quarta estrofe, uma mudança de tom, que se torna mais calmo e, também, mais claro ao propor-nos uma nova estrutura feita de luz, cujo símbolo é a palmeira em resultado da comparação feita nos versos 4 a 6: “these are the paintings of our edifice, / which, like a gorgeous palm, / shall tuft the commonplace”.

Neste edifício orgânico de luz que vai recriar o mundo através do olhar e da imaginação (“these are the window-sill / On which the quiet moonlight lies”-vv.7 e 8), a janela tem um papel crucial. Considerando “the commonplace” como metonímia do mundo, a janela (eco romântico) é a moldura, o enquadramento que limita a constituição subjectiva desse mundo, o elo de ligação entre a interioridade de uma casa e a exterioridade da paisagem. Com efeito, é através dela que nos chegam as cores, as formas, os sons e os cheiros do mundo, percebido como uma entidade sensível, múltipla e instável, ciclicamente reescrita pela acção do tempo. Trata-se, por conseguinte, de um espaço “entre” dois espaços, a articulação entre o homem e a natureza.

A estrofe seguinte descreve a construção de uma casa a partir do real :”How shall we hew the sun,/ split it and make blocks, / to build a ruddy palace?”. Construção que, por sua vez, também penetra no próprio mundo com “buttresses of coral air / and purple timbers / various argentine, / Embossings of the sky” (vv.11-14), ideia reforçada pela repetição anafórica de “Pierce” nos versos 9 e 11.

A alusão a uma intersecção ou fusão com o mundo onde o homem recolhe os materiais da construção da “casa” sugere um efeito global de unidade (ainda que, nesta fase inicial de Stevens

possamos subentender uma defesa da supremacia da construção humana), efeito criado por relações de interdependência entre o sujeito, o seu lugar no mundo e a sua escrita sobre esse mundo.

De realçar a relação entre cor e luz abordada nesta estrofe através dos lexemas “ruddy”, “violet”, “green-blue . . . and blue-green”, “gold”, “coral”, “purple” e “argentines”, cuja profusão e correlação significativa são indício da instabilidade do objecto observado e da sua resistência a um olhar que se esforça por captar, atenta e rigorosamente, esse real, como nos é sugerido pelo alongamento do verso 7.

Wallace Stevens é um poeta atento ao mundo e procura apreendê-lo com um olhar neutro, atendendo, principalmente, à visibilidade da forma e da cor: “Once a space has been given attention it turns into something extraordinary. But the ordinary jungle is not impressive. There are brilliant birds and strange things but they must be observed” (LWS,p.193).

Contudo, Stevens reconhece que essa interpretação neutra é impossível dado que ver é interpretar e o objecto torna-se, assim, uma construção do sujeito: “The play is simply intended to demonstrate that just as objects in nature offset us, (...) we affect objects in nature by projecting our moods, emotions, etc.” (LWS, p.195)¹²

Nesta estrofe podemos delinear uma proposta de ruptura com o passado, quando Stevens delimita a “área” de construção: “Let us fix portals, east and west, / Abhorring green-blue north and blue-green south. / Our chiefest dome a demoiselle of gold” (vv.6-8), exortando a um “solo”

¹² Nesta carta dirigida a Harriet Monroe, Stevens faz referência à peça de teatro “Three Travellers Watch a Sunrise”. A mesma ideia é reiterada na peça “Carlos Among the Candles”, mencionada por Stevens numa outra carta, desta vez, escrita a Barcel La Farge em 1917, acompanhada pela seguinte nota: “The play is intended to illustrate the theory that people are affected by what is around them. (...) But the idea is just as valid if applied to minutiae of one’s surroundings” (LWS,pp.200-201). Podemos, ainda, encontrar nas cartas dirigidas por Stevens a sua mulher, Elsie, todos os traços de uma sensibilidade poética em relação ao mundo envolvente; como exemplo, transcrevemos uma breve passagem que consideramos pertinente pela ligação com o poema analisado: “ (...) we have had nothing but the most gorgeous weather: flaming sun by day and flaming moon by night. (...) Last night I lay in bed for several hours listening to the wind: it sounded like a downpour of rain, but outside was the balmiest and clearest moonlight and when I woke up this morning the palm at my door was red in the sunlight. (LWS,p.234)

fundamentalmente americano (o que nos faz lembrar “The American Grain” de William Carlos Williams), liberto de assimetrias (“north”, “south”) e radioso na sua vastidão.

Contudo, assim que a casa está pronta (“the kremlin of kermess”), os guardas doutrinários e cinzentos transformam o edifício (diferente na aparência da sua estrutura “feita de blocos de sol”) num espaço estrangulado, numa prisão como a que nos foi descrita na primeira estrofe.

Stevens contrasta a alegria do colorido da estrofe V com os tons sombrios sugeridos pelo uso da aliteração nos versos iniciais (“. . . set guardians in the grounds, / Gray, gruesome grumblers . . .”) e pelo uso da reiterada negação nos versos seguintes (“For no one proud, nor stiff, / No solemn one nor pole, / No chafferer, may come”). A estes versos podemos justapor o inesperado contraste do verso 7 (“with holy and sublime ado”), que nos sugere a questão religiosa na obra poética de Stevens e a necessidade de re-examinar e recriar a herança bíblica, os nossos supremos textos sagrados.

A última estrofe é caracterizada pela ambiguidade que resulta da falta de preposição depois do verbo “walk” no verso 2; será “about”, “in”, “into”, “on” ou “out”? Talvez a ausência de opção seja indiciadora de que todas são possíveis para uma pesquisa interior em relação com o mundo. A casa, anteriormente construída, transformou-se em bronze (“the bronze-filled plazas”) e num espaço ironicamente inadequado e restrito (“nut-shell esplanades”).

Acima de tudo, importa rever que é urgente uma nova construção, porque a anterior depressa se tornou antiquada. Deste modo, Stevens demonstra o curso inevitável dos acontecimentos na vida de uma construção humana (casa ou poema), espaço em que o homem e palavras se envolvem com o mundo.

Esta demanda da realidade e que torna a casa/poema num lugar de intersecção abre já um

espaço fluido esboçado na irregularidade métrica de cada uma das estrofes (obrigando a uma descontinuidade visual) que surgem com a aparência de “mobile like arrangements”, conforme nos lembra Hugh Kenner.¹³

A construção surge-nos, pois, como um sistema em suspensão no qual Stevens revela o seu gosto pelas palavras invulgares (“chastel de chasteté”, “gorgoyle”, “gaudy”, “kermess”) que são associadas por Stevens em blocos-frase com os quais o poeta constrói lugares. Através destas relações de sentido, Stevens interrelaciona o espaço e o tempo num movimento sustentado pela musicalidade das próprias palavras, como, por exemplo, no uso de formas gerundivas: “shouldering”, “niggling”, “coddling”, “pointings”, “abhorring”, “pouring”. Estas formas gerundivas, além de revelarem uma acuidade do olhar sobre o mundo, são indiciadoras de duas questões fulcrais na poética de Stevens e que se intensificam ao longo da construção do seu “edifício”: a valorização do carácter estético da obra literária e a valorização da experiência do mundo e sua consequente representação em termos literários.

A questão dessa voz transformadora, desse canto que modifica o real conferindo-lhe formas novas, mas que, no fundo, são idênticas no seu desajustamento com o fluir do tempo, é inferida nas pistas deixadas por Stevens nas estrofes II, IV e VI. A própria criação do homem é precária, facto que a aproxima do carácter cíclico da vida.

Wallace Stevens reconhece a necessidade de um ponto de equilíbrio, ainda que precário, entre a magnificência do mundo e a magnificência da obra construída pelo homem (estrofe V). Para este ponto de equilíbrio contribuem o próprio mundo, a imaginação (“the lusty and the pleteous”) e a percepção, materiais indispensáveis para a construção de uma morada comum: a poesia.

¹³Hugh Kenner. *A Homemade World. The American Modernist*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989, p.59.

1.2. Os Materiais

Do projecto ao edificio a construir estende-se um espaço envolvente que será campo de análise. Este espaço (o mundo como paisagem onde os artefactos estéticos - as casas - se deverão inscrever) obriga a um olhar, a uma nova perspectiva de forma e a que a sua contextualização se faça sob uma nova luz. O fascínio pelas formas orgânicas da natureza é a base do projecto arquitectónico, adaptado a um tempo e a um lugar. A rejeição de estilos tradicionais e de fachadas preferenciais vai causar o aparecimento de “paredes de cortina” e arcadas de vidro que possibilitam o contacto com o exterior, com a natureza onde as construções se devem inscrever sob formas angulares e depuradas.

Segundo Le Corbusier, estas estruturas de aço devem atender a factores como espaço, luz e ar. A sua perspectiva de construção procura ilustrar a tentativa de renovar as relações com a natureza (a Villa Savoie será exemplificativa destes conceitos). Com efeito, em resultado da livre disposição de espaço (a casa é aberta por todos os lados), o homem que nela habita pode relacionar-se simultaneamente com os espaços interior e exterior. Torna-se impossível abarcar esta construção sob um único ponto de vista.

Hegel lembra, por sua vez, que “as obras de arte são destinadas a integrarem-se na realidade sensível” de forma equilibrada através da interligação entre uma visão “isenta de desejo”, de uma “atenção à vibração dos corpos” e da memória.¹⁴ Esta relação do homem com a natureza é, por conseguinte, fundamental para a construção de estruturas nas quais o homem possa viver e passa pelo movimento do olhar que une a presença das coisas.

¹⁴ G.W.F.Hegel. *Estética, Arquitectura e Escultura*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1962, pp.25-40

Wallace Stevens lança para o mundo esse mesmo olhar interrogativo e surpreendido, descobrindo a realidade num exercício de observação e prazer:

X promenades the dewy stones,
 Observes the canna with a clinging eye,
 Observes and then continues to observe.

“Anecdote of Canna”, CPP,p.44

A ideia do poeta como sendo um observador é reiterada ao longo da obra poética de Stevens, assim como nas cartas escritas durante a sua vida: “The thought occurred to me that it was just such quick, unexpected, commonplace, specific things that poets and other observers jot down in their books” (LWS, p.29)

Surge, então, o momento de focarmos o pensamento de Merleau-Ponty pela analogia que podemos estabelecer. Também Merleau-Ponty defende que, para entendermos o mundo, devemos penetrar na sua opacidade desvendada no deslumbramento que resulta do simples facto de se saber olhar. O olhar que se “apega” ao mundo é, também, o olhar que o saúda, fazendo da visão “o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”.

O ponto de intersecção deste encontro com o mundo e que fundamenta a teoria da percepção de Stevens reside no sujeito poético, sensível à presença da natureza e à sua relação com o homem. Esse é o tema que encontramos em “Anecdote of Canna” e na letra X, simbolizando a articulação das sensações recebidas a partir da multiplicidade do real e a sua confluência numa unidade perceptiva, prefigurada pela própria forma da letra, que, paralelamente, insinua qualquer coisa de não-definitivo.

1.2.1. A Percepção: construção de um espaço de confluência do visível e do invisível

Num apontamento com data de 1900, Wallace Stevens descreve os edifícios da cidade de Nova York como “fechados para a noite”, com um aspecto duro e cruel, sem vida, porque as cortinas estariam corridas: “The curtains were down and the faces of the buildings looked hard and cruel and lifeless.” (LWS,p.38)

Esta necessidade de abrir as cortinas dando azo à imensidão das sensações de luz, ar e espaço, é, afinal, a urgência de uma imersão na plasticidade do mundo no qual o homem vai buscar as imagens, pilares da construção do poema: “Poetry has something to be something more than a conception of the mind. It has to be a revelation of nature. Conceptions are artificial. Perceptions are essential”. (*Adagia*, CCP,p.904)

Para apreender a natureza como espaço com uma arquitectura autónoma, é preciso abrir as cortinas para um mundo próximo e intenso, tal como Stevens nos convida a fazer no poema “The Curtains in the House of the Metaphysician”(CPP,p.49). Este poema sugere a abertura da mente à percepção das actividades da natureza: “Or the changing light, the dropping / Of the silence, wide sleep and solitude / Of night”(vv.5-7), factores que vão intervir no delinear de um sentido do mundo (“Accuracy of observation is the equivalent of accuracy of thinking”, *Materia Poetica*, CPP,p.916), onde tudo se interrelaciona (ideia reforçada pela repetição de “of”) e cujo movimento é representado pela abundância de palavras gerundivas, obrigando o poeta a um constante reconfigurar da sua criação.

Ainda sobre o mesmo poema, é importante referir a “casa” que, como construção de ideias, crenças e emoções que constituem o sentido do mundo, é o próprio crâneo do metafísico, que funciona

como um filtro das actividades da natureza através das “cortinas da percepção”, alterando e recriando o sentido do mundo.

A noção de que o artista se sente constantemente atraído a dar forma a tudo o que o rodeia, “a tudo o que o envolve ou atrai” é, segundo Stevens, uma característica do poeta, realçando, porém, que esta necessidade constante de dar forma não significa a mesma coisa que “constância da forma”. Destas palavras podemos depreender que Stevens procura chamar a atenção para o facto de que o mundo tem de ser interpretado, mas não copiado. Por outras palavras, o poeta deverá encontrar a maneira de revelar o sentido do mundo, a sua inteligibilidade, respeitando a sua densidade. Saber olhar é, por conseguinte, fundamental para a poética de Stevens. Esse mesmo olhar é, para Merleau-Ponty, o encontro do mundo e do corpo uma vez que o sujeito toca o mundo com os seus olhos ao mesmo tempo que se deixa tocar por ele.

Assim, para Merleau-Ponty, os olhos são a “janela da alma”, o meio de abertura para a “infinita variedade” da natureza, o “bem-aventurado domínio das coisas, e o seu Deus, o Sol”.¹⁵

Ver é ir ao encontro do não-eu, reconhecendo a existência de uma experiência exterior ao sujeito, que apreende o real num espaço limiar do olhar, o espaço “entre” o eu e o outro, onde se realizará o encontro com o mundo.

Wallace Stevens descerra as cortinas do seu olhar e imerge no mundo que não está à sua frente, mas à sua volta, com o prazer de observar a força e a presença da natureza como se de um enorme corpo se tratasse: “the giant” em “The Plot Against the Giant”, “the green’s green apogee” em “Credences of Summer”, “the fat girl” em “Notes Toward a Supreme Fiction”, onde o poeta vai buscar “The essential poem at the center of things”(A Primitive Like an Orb”, I-v.1). Neste poema, Stevens evoca a fisicidade da terra e o sol (a órbita no horizonte do poema), cuja luz revela “the

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Trad. Manuel Bernardo. Lisboa: Passagens, 1997, p.68.

massive giant” (XI-v.3) num turbilhão de diferentes percepções, sendo cada uma parte, “but a tenacious particle”, que nos descobre o mundo como este deve ser visto pelo efebo em “Notes toward a Supreme Fiction”.¹⁶

O universo físico - o sol e a terra - existem, pois, em “close parental magnitude” com o homem (XI-v.6). O tema deste poema é o próprio mundo como “central poem” do qual todos os outros poemas vão surgir. Stevens pretende demonstrar a dupla identidade deste “central poem, que ele procura escrever: “central” na sua obra e “central” porque é o próprio mundo: “. . . it is / As if the central poem became the world” (V-vv.7-8).

A divisão aparente entre mundo e poema que Stevens procura exemplificar com a própria separação entre as estrofes V e VI, acaba, por fim, com a rejeição desta separação. No final do poema, Stevens afirma que tanto o poema como o poeta pertencem ao mesmo “gigante”, que simbolizando o universo físico, existe como fluxo, como processo:

That's it. The lover writes, the believer hears,
The poet mumbles and the painter sees,
Each one, . . .
As a part, but part, but ferocious particle,
Of the skeleton of ether.

. . . the giant of nothingness, each one,

And the part ever changing, living in change. (CCP,p.380)

¹⁶ Referimo-nos ao conceito de “first idea”, no qual o adjetivo “first” é associado a “primitive” por Harold Bloom em *The Poems of our Climate* (1976). Ithaca: Cornell University Press, 1995, p.294: “From this [The world and the central poem merge into an identity] arises, for Stevens, the inevitable image, a new first idea of the sun on the horizon, a primitive like an orb of the poem's title, “primitive throughout Stevens’ poetry being used in its etymological sense of “first”. Sublinhado nosso

Wallace Stevens celebra o mundo físico das pequenas coisas “the pink carnations” em “The Poems of Our Climate”, “young broods in the grass” em “Credences of Summer”, “deer walking upon our mountains” em “Sunday Morning”, dando ênfase a uma percepção resultante de um compromisso interactivo entre o sujeito e o mundo fenomenal. O encontro realiza-se na “casa-poema” na qual os alicerces da linguagem se fundamentam nos sentidos permitindo a integração de dois campos, o humano e o da natureza. Para Stevens, a percepção é o fundamento do pensamento.

Em 1934 Merleau-Ponty terá afirmado que a percepção é “a modalidade original da consciência” com base numa matéria “pregnante, le monde”: “Le monde perçu serait le fond toujours présumé par toute rationalité, toute valeur et toute existence. Une conception de ce genre ne détruit ni la rationalité, ni l’absolu. Elle cherche à les faire descendre sur la terre”.¹⁷

A experiência originária é, para Merleau-Ponty, a percepção que abre o mundo à consciência como horizonte de todas as experiências. Segundo a filosofia pontiana, o mundo é sempre o fundamento de toda a reflexão, valor e existência; esse mundo real é o mundo captado pelos sentidos, o mundo fenomenal.

Esta tese ontológica do primado da percepção constitui, também, a tese central do pensamento de Wallace Stevens para quem a percepção, como vimos, é a base do conhecimento.

Temos, assim, o mundo enquanto facticidade como elemento coordenador do edifício poético de Stevens: “The real is only the base. But it is the base” (*Materia Poetica*, CPP, p.917)

Em “Three Academic Pieces”(NA, pp.686-698), Stevens defende que, para se obter uma teoria da poesia, “é necessário examinar a estrutura da realidade, porque esta é a referência central da primeira” no que a natureza nos oferece a nível da semelhança, elemento unificador e base de toda a aparência. A imaginação irá “manipular” esta aparência a fim de satisfazer o “desejo de poesia”, a

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Le Primat de la Perception* (1946). Paris: Verdier, 1196, p.43

proliferação de semelhanças que intensificam o sentido da estrutura da realidade como uma “soma de complicações, visíveis e invisíveis”:

. . . of which the form,
At last, is the pineapple on the table or else,

An object the sum of its complications, seen
And unseen. This is everybody's world
Here the total artifice reveals itself.

As the reality. . .

“Someone Puts a Pineapple Together”, CPP,p.694.

Stevens preocupa-se com o problema da representação do “texto da vida”, tal como o pintor se preocupa com a representação da volumetria do mundo: “The eye does not beget in resemblance. It sees. But the mind begets in resemblance as the painter begets in representation, that is to say, as the painter makes his world within a world”. (“Three Academic Pieces”, NA, p.689)

O nosso poeta equaciona, deste modo, o “mundo” e a “mente”, a “imaginação” e a “realidade física” na percepção do real como local de temáticas potenciais passíveis de serem desencadeadas pela rede de semelhanças que Stevens associa através da imaginação. Stevens reescreve o “texto da vida” sob diferentes perspectivas, tal como podemos encontrar no poema “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” (SP,34). Daniel Schwartz considera este poema exemplificativo do processo de criação poética stevensiana quando escrita sob influências de uma perspectiva do Cubismo. Para Schwartz, o

poema pode ser considerado uma colecção de sensações, fruto da interacção entre a imaginação e a realidade, que, como colagens cubistas, ocorrem na mente à medida que o olhar percebe a realidade exterior.¹⁸

Neste poema, o pássaro (“the blackbird”) representa uma sinédoque da realidade em mudança, em fluxo (“in the autumn winds”) perante um observador estático, limitado por superfícies de vidro (“Icicles fuled the long window / With barbaric glass”), consciente de que a visão não é o único centro de percepção do real na sua individualidade e na sua temporalidade (estrofe XI).

O sujeito poético revela-se sensível à luz e à sombra (estrofe XIII), à apresentação de imagens sob diferentes planos pictoriais, à presença inevitável do pássaro que, na opinião de Helen Vendler, é “o princípio da nossa relação final com o universo”, símbolo das “nossas compulsões do nosso desespero perante a morte”, espectro de uma pressão da realidade que nos envolve: “I know noble accents / . . . But I know, too, that the blackbird is involved / In what I know ”.¹⁹

A necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio entre a realidade e a imaginação é explicitada no ensaio “The Noble Rider and the Sound of Words” (NA,p.643). Para Stevens, é necessária a construção de um eu criativo (“a major man” em “Notes”) que viva numa relação entre a imaginação e a realidade, em estado de “preciso equilíbrio”: “He must be able to abstract himself and also to abstract reality, which he does by placing it in his imagination”. Stevens reconhece, por conseguinte, que pode existir uma interdependência universal entre Hoon de “Tea at the Palaz of Hoon” (SP,p.20) e “the MacCullough” de “Notes Toward a Supreme Fiction” (SP,p.85) ; o primeiro reduz o mundo a uma esfera individual; o segundo representa a ideia ficcional do homem que Harold

¹⁸ Daniel R. Schwartz. *Narrative and Representation in the Poetry of Wallace Stevens*. New York: St. Martins's Press, 1993, p.38-57

¹⁹ Vendler. Op. cit, pp.75-78.

Bloom descreve como “the giant of imagination concealed within each ephebe”. Com “the MacCullough” o poeta deve “construir” MacCullough, “not to console / Nor sactify, but plainly to propound”. Para Stevens, a tarefa do poeta é levar a cabo a concretização da relação entre a imaginação e a realidade; para Stevens, o poema representa não só a visão do mundo como as suas possibilidades (o que pode ser imaginado):

... and he will find that it is not a choice of one over the other and not a decision that divides them,
but something subtler, a recognition that here, too, as between these poles, the universal interdependence
exists, and hence his choice and his decision must be that they are equal and inseparable.

“The Noble Rider”,NA, p.657

A função do poeta, como entidade de influência entre dois mundos, o da realidade e o da imaginação (“the fluent mundo”), vai ter como missão ajudar-nos a redimensionar a realidade e a libertar-nos com a ajuda do seu olhar e do seu ouvir:

Yet I am the necessary angel of earth,
Since in my sight, you see the earth again,

Cleared of its stiff and stubborn, man-locked set,
And, in my hearing, you hear its tragic drone

Rise liquidly in liquid lingerings,
Like watery words awash;

“Angel Surrounded by Paysans”,SP,p.127

Esta figura do anjo inventada por Stevens aparece num espaço limiar - a porta - de um “edifício” (o poema) que na sua totalidade foi construído a partir do desejo de compreender e de participar na alteridade do não-eu. A dificuldade em representar esta figura intemporal, característica sugerida pela metáfora da terceira estrofe (“I have neither ashen wings nor wear of ore / And live without a tepid aureole”) é referida por Stevens numa carta dirigida a Victor Hammer em 1949:

The question of how to represent the angel of reality is not an easy question (...) the point of the poem is that there must be in the world about us things that solace us quite fully as any heavenly visitation could. (LWS,p.601)

Uma das questões que se pode colocar é o modo como o anjo vai comunicar com os homens. Ímplicita à imagem do anjo e, acima de tudo, temos a distinção do seu canto que deverá servir de instrumento mediador entre o espaço humano e o divino. O canto do anjo é harmonioso, conducente à descoberta de uma totalidade de sensações de bem estar e a uma libertação do peso que, por vezes, o mundo exerce sobre nós. O canto do anjo, por fim, terá de ser, tal como a água, um sopro de vida essencial para a nossa sobrevivência.

Por conseguinte, as aliteraões do poema (“liquidly in liquid lingerings / Like watery words awash”) são um dos exemplos do uso da sinestesia na obra poética de Stevens para exprimir melhor a relação sujeito/mundo. Deste modo, Stevens consegue acomodar a multiplicidade do real num processo cognitivo que nos integra no mundo, através da associação da linguagem e do pensamento com as forças físicas e elementos da natureza:

What we know in what we see, what we feel in what

We hear, what we are, beyond mystic disputation,

And what we think, a breathing like the wind,

A moving part of a motion, a discovery

Part of a discovery, a change part of a change

“Looking Across the Fields and Watching the Birds Fly”, CPPp.439

Ao associar o pensamento com o vento, que poderá ser o símbolo da voz da natureza, o corpo torna-se o lugar de encontro entre o mundo e o eu.

Na perspectiva de Merleau-Ponty, reiterando as ideias fenomenológicas de Husserl sobre o “papel do corpo na posição das coisas”, o mundo invade o corpo através dos sentidos e com ele perfaz uma totalidade (“Umwelt”) numa relação que nos abre o mundo e para o mundo:

La réduction phénoménologique que va nous placer dans un tout autre univers, va nous faire voir dans ce monde un système de correlations noème-noèse et réduire la Nature à l'état de noème (...)
Le rôle de la phénoménologie n'est pas tant de rompre le lien qui nous unit au monde que de nous le révéler et de l'expliciter.²⁰

Segundo Merleau-Ponty, o mundo fenomenal é a realidade fundamental da qual nascem todas as conceptualizações, incluindo os conceitos de sujeito e objecto.

De salientar a progressão no pensamento pontiano no sentido da elaboração de uma tese da reversibilidade que se tornará central na sua ontologia: o homem não constitui o mundo; interpreta-o

²⁰Maurice-Merleau-Ponty.*La Nature. Notes. Cours du Collège de France.*(1963)Ed.Dominique Ségkard.Paris:Éditions du Seuil,1995,pp.102-103.

ou tenta compreendê-lo. Para o fazer, deverá estar imerso no mundo através do corpo, considerado como um fenómeno entre outros. O homem vê o mundo, mas é, também, visto por ele.

Esta reflexividade de corpos tem de ser compreendida; o corpo tem de estar consciente de si próprio na sua intersecção com as coisas do mundo entre as quais ele vive.

A imersão do corpo humano no real, tornando-o um centro de complexidade pela reunião de factores interiores (a mente) e exteriores (o real percebido pelos sentidos) é manifestada ao longo da obra de Stevens (incluindo as suas cartas) e simbolizada pelo uso da palavra “walk”. “Tea at the Palaz of Hoon”, “Asides on the Oboe”(SP,p.72), “This Solitude of Cataracts” (SP,p.117), “The Souls of Women at Night”(CPP,p.458) são alguns dos muitos poemas onde Stevens repete a palavra “walk”. O próprio poeta esclarece este ponto da sua poética quando se refere ao seu modo de trabalhar:

I have no set way of working. A great deal of my poetry has been written while I have been out walking. Walking helps me to concentrate and I suppose that, somehow or other, my own movement gets into the movement of the poems.

“Autobiographical Statement for the New York Herald-Tribune Book Review”, CPP,p.871

A ideia da justaposição dos dois movimentos - o do corpo e o do poema - fazendo do primeiro uma espécie de metrónimo do segundo, implica a percepção de um terceiro movimento: o do próprio mundo. Assim, depreendemos no poema “Life is Motion” (SP,p.28) no qual Stevens celebra “the marriage / Of flesh and air”. O próprio movimento da vida é traduzido pela exuberância dos lexemas (“Bonnie and Josie”, “calico”), alguns de laivos nonsense escolhidos pela fisicidade do som (“Ohayaho / Ohao”), pela selecção de verbos perceptivos (“dressed”, “danced”, “cried”), pelo

ritmo jâmbico predominante, tudo sugerindo o desejo de apagar a diferença entre o texto e a experiência.

Esta ligação do corpo à “textura do mundo”, aquilo que, segundo Merleau-Ponty nos permite a nossa “ancoragem” no mundo, é, também, sugerida no poema “Tatoo” (CPP,p.64), onde podemos ler: “the webs of your eyes / Are fastened / To the flesh and bones of you / As to rafters or grass”; outro poema que pode ser citado é “Theory” (CPP,p. 70); aqui, o sujeito poético identifica-se com o que o rodeia:”I am what is around me”.

Fazer do corpo o sujeito do movimento e da percepção é torná-lo, “ao mesmo tempo, vidente e visível”, aproximando o sentido da visão do sentido do tacto, e entendê-lo como “parte total de um mesmo Ser”, no sentido heideggeriano de Dasein.²¹

O corpo torna-se, por vezes, um desconhecido, um outro (“And my body, the old animal”) como aparece no poema “From the Misery of Don Joost” (SP,p16), sujeito à erosão do tempo tal como a natureza (“When the amorists grow bald” em “Le Monocle de Mon Oncle”,SP,p.9), mas consciente da sua precaridade perante o fluxo cíclico da natureza.

Sobre esta temática, Helen Vendler chama a atenção para o tropo das folhas, que, no seu movimento de renovação cíclico, são indiciadoras da decadência da natureza, “da vida sem folhas e das folhas sem vida”, mas, também, do seu poder regenerativo.²²

Eleanor Cook alude, por sua vez, à riqueza de significado dos tropos stevensianos que, nas suas associações possíveis, revelam como denominador comum o sentido de precaridade da natureza, do homem e da sua obra.²³

²¹ Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*.pp.20-21

²² Vendler. Op. cit. p.273.

²³ Eleanor Cook. *Poetry, Word-Play and Word-War in Wallace Stevens*. New York:Princeton University Press, 1988

Sendo o carácter metamórfico comum ao corpo e à natureza, torna-se necessário apreender o “outro lado” das coisas, criando um espaço atrás do olhar, uma espécie de “casa” da imaginação, o lado visível do invisível, que compense a nudez de uma “arquitectura” privada de alma:

....

Of what is this house composed if not of the sun.

These houses, these difficult objects, dilapidate

Appearances of what appearances,

Words, lines, not meanings, not communications,

Dark things without a double after all

“An Ordinary Evening in New Haven”, SP, p.118

Com estes versos Stevens revela o seu reconhecimento de que os fenómenos têm uma importância positiva e que se torna necessário questionar as aparências tradicionalmente conotadas com algo de valor inferior ao real. No fundo, e, simultaneamente, estas reflexões levam à consciencialização de que as coisas diante de nós são apenas apresentadas sob um certo ponto de vista, ou, por outras palavras, apenas são conhecidas em parte, dado que as coisas não se apresentam na sua totalidade. Stevens chama a atenção para a presença do que está ausente e que só pode ser descoberto através do nosso envolvimento com o mundo.

As possibilidades que as coisas têm de ser compreendidas não são imediatamente objectivas; elas estão lá, mas não ao alcance do olhar. Para as conhecermos, é necessário um encontro profundo com elas. “The thing seen becomes the thing unseen”, afirma Stevens em *Adagia* (CPP, p.906); isto

acontece quando a imaginação “penetra a vida” não numa tentativa de a superar, mas de criar um equilíbrio: “We have no particular interest in this struggle [imagination and reality] because we know that it will continue to go on and that there will never be an outcome”. (CPP,729)

Segundo Stevens, a interrelação da imaginação e da realidade tem o seu fundamento no mundo percebido, última fonte e referência final do conhecimento humano. Com efeito, o reconhecimento de que a observação da inesgotabilidade das manifestações possíveis dos fenómenos do mundo é crucial vai ao encontro da tese de Merleau-Ponty que nos convida a considerar o mundo fenomenal tal como este aparece na sua riqueza e variedade. Cremos ser esta a ideia presente nos seguintes versos de Stevens:

Reality is the beginning not the end,

Naked Alpha, not the hierophant Omega,

....

... Alpha continues to begin.

Omega is refreshed at every end.

“An Ordinary Evening in New Haven”, SP, pp.118-119

A relação mais imediata parece ser a mais escondida. Stevens e Merleau-Ponty defendem que a reflexão consiste, no seu verdadeiro objectivo, em dar a perceber a importância do olhar que nos liga às coisas e ao mundo no qual sempre estivemos imersos, mas, por vezes, sem que de tal nos tenhamos apercebido.

Trata-se, pois, de encontrar um ponto de equilíbrio e, reportando-nos à noção da fisicidade do corpo, sabemos que o nosso sentido de equilíbrio e de orientação fica afectado com a perda da

audição. Por essa razão, Stevens realça a importância dos sons no ensaio “The Irrational Element of Poetry” (CPP, pp.781-792) como pretextos para a poesia: “The faintness and strangeness of the sound made on me one of those impressions which one so often seizes as pretexts for poetry”.

Com efeito, os sons tornam-se predominantes na obra poética de Stevens, funcionando como sinais reveladores da presença do homem e da sua participação no mundo físico. Se tivermos em conta que, na opinião do poeta, o homem está no mundo como num teatro (“As at a theatre”, CPP, p.455), compreenderemos a importância de um balanço equilibrado entre os sistemas de percepção visual e auditiva, essenciais para entendermos a totalidade da obra, quando “the curtains, when pulled, might show another whole.”

Apesar de ser um seguidor da crença emersoniana no significado do visível, Stevens reconhece os limites do olhar que apenas revela o objecto sob o efeito da luz reflectida na sua superfície.

Tal como Emerson, Stevens procura estabelecer, articular e criar uma nova relação com a natureza; contudo, para Emerson e , ao contrário de Stevens, a mente tinha um poder superior. Harold Bloom refere este facto ao explicitar o conceito emersoniano de poder como a capacidade da imaginação, vitoriosa sobre todas as coisas e que caracteriza grande parte da poesia americana.²⁴

Embora Stevens se aproxime muito deste conceito de poder da imaginação, há um desvio pertinente ao reconhecer a “pobreza” da natureza humana perante a plenitude do mundo; esta limitação, segundo Stevens, é motivada pela incapacidade que o homem tem de poder abarcar diferentes pontos de vista ao mesmo tempo, o que lhe reduz, significativamente, a sua percepção da realidade.

Para Stevens, não há a possibilidade de “ver tudo”, porque as coisas são inesgotáveis. A consciência de que só podemos conhecer as coisas de forma parcial não nos permite impor as nossas reflexões sobre o mundo.

²⁴ Bloom. Op. cit. p.7

Como Merleau-Ponty mais tarde afirmaria: “Le réel est un tissu solide, il n’attend pas nos jugements pour s’annexer les phénomènes les plus surprenantes ni pour rejeter nos imaginations les plus vraisemblables”.²⁵

Stevens não poderá ser “a transparent eyeball”, porque reconhece que a realidade nunca nos é revelada no seu todo. Para a compreendermos, temos de “encontrar” primeiro as partes; Stevens sabe, também, que o conhecimento do todo se vai revelando nessas partes. Visível e invisível acompanham-se de mãos dadas.

Ver é um sentido espacial que, fisiologicamente, implica distância entre o sujeito e o objecto, assim como a fragmentação, já que, num dado momento, o olhar só pode perceber o objecto sob um único dos vários ângulos possíveis.

A consciência desta separação está já implícita nos poemas iniciais de Stevens. Segundo Susan Weston, no poema “Valley Candle” (CPP,41) encontramos a vela, símbolo stevensiano da imaginação, que o “vento da realidade” tenta desesperadamente apagar.²⁶

O facto da vela ser insuficiente para iluminar o “imenso vale” constitui uma alegoria para os limites do olhar: a precaridade da imagem criada pelo homem perante o “mistério”, a escuridão do mundo natural. Stevens reforça esta ideia através da escassez dos versos do poema e pela repetição do verso “until the wind blew”, cuja cadência jâmbica e aliteração em /v/ nos sugere a necessidade de um outro sentido para a descoberta do real: a audição.

Para exemplificar o desejo de percepção do mundo, quer em termos visuais, quer acústicos, escolhemos (entre outros possíveis) o poema “Le Monocle de Mon Oncle”, no qual o monóculo simboliza a falta de profundidade de um olhar, a ruína do corpo (estrofe V), que sofre os efeitos de

²⁵ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*. V

²⁶ Susan B. Weston. *Wallace Stevens. An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia University Press, 1977, pp.27-28

um tempo cíclico, portador de uma dinâmica própria. Um tempo que comporta uma invisibilidade que Stevens procura captar no contraste entre os sons vocálicos (“I-eye”) e /I/ (estrofe XII), este último traduzindo a ideia de fluidez das “fluttering things” e do movimento em espiral através das escolhas lexicais: “circles”, “around and round and round”, “flutters”.

Um dos poemas em que Stevens justapõe os diferentes sentidos de conhecimento do mundo através das sensações visuais e auditivas é “The Comedian as the Letter C” (CPP, pp.22.37). Um longo poema sobre o olhar (“C=see”), pelo qual Crispin procura o seu destino. Contudo, este “introspective voyager” reconhece a sua cegueira (“It made him see how much / Of what he saw he never saw at all”), passando os momentos de revelação a ser resultantes da sua interacção directa com a natureza e expressos em termos de som: “The whole of life that still remained in him / Dwindle to one sound strumming in his ear”). O real chega até Crispin através de uma justaposição de som, imagem e movimento; o mar, que se torna uma “coisa visível”:

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

(CPP, p.p.23-24)

Ao longo da sua obra poética, Stevens está atento à apreensão dos sons da natureza, procurando traduzir em palavras o movimento, a vibração, a imediaticidade, toda a definição temporal que falta à visão e que a completa.

Esta premência de imersão no processo do mundo constitui o ponto fulcral do poema “The Snow Man” (SP,p.6) no qual o sujeito poético descobre que é capaz de “not to think / of any misery in the wind, / In the sound of a few leaves, / Which is the sound of the land” (vv.7-10), tornando-se um participante do real (“the snow man”), cujo corpo é feito da mesma substância daquilo que o rodeia.

Wallace Stevens explica o significado do poema em carta dirigida a Hi Simmons em 1944: “I shall explain the snow man as an example of the necessity of identifying oneself with reality in order to understand it and enjoy it”. (LWS,p.463).

Mais uma vez o pensamento de Stevens pode ser esclarecido através de Merleau-Ponty. Quanto a nós, o poema “The Snow Man” e o respectivo comentário feito por Stevens constituem um exemplo possível do conceito pontiano de reversibilidade. O corpo encerra em si a duplicidade de poder tocar e ser tocado. Como sujeito da percepção, o corpo vai revelar-nos o mundo e permitir que tenhamos essa experiência. É pelo corpo que nos situamos no mundo e é por ele que nos relacionamos e comunicamos com os outros.

Há uma unidade intersensorial do corpo que permite reunir as diferentes sensações através das quais percebemos o mundo. Para Merleau-Ponty, o mundo é, por conseguinte, “l’horizon de tous les horizons, le style de tous les styles, que garantit à mēs experiences une unité donnée et non voulue par dessous toutes les ruptures de ma vie personnelle et historique, et dont le corrélatif est en moi l’existence donnée, générale et prépersonnelle des mes fonctions sensorielles où nous avons trouvé la définition du corps”.²⁷

Para Stevens o corpo é o instrumento da nossa condição de estar no mundo como seres que, no mesmo espaço, partilham a multiplicidade de relações possíveis no mundo e com o mundo.

²⁷ Merleau-Ponty. Op.cit. p.381

Ainda sobre este poema, salientamos o seu carácter paradoxal frisado por Eleanor Cook quando se refere ao jogo fonético dos sons acústicos de O e da sua forma visual, “since a snowman is made of three O’s”, que, na sua associação feita por Cook, lembram precisamente o oposto do nada, a plenitude.²⁸

Em “The Course of a Particular” (CPP,p.460) a palavra “cry” no verso “Today the leaves cry”, além de reforçar a necessidade de ouvir atentamente todos os sons, faz-nos lembrar a importância da particularidade do movimento, a prioridade da experiência em relação à linguagem, energia que Stevens quer traduzir em “An Ordinary Evening in New Haven”, quando afirma: “The poem is the cry of its occasion”.

É este sentido de imediaticidade que Robert Gilbert salienta como um dos traços que mais distingue Stevens dos românticos. Citando M. H. Abrams, Gilbert refere que, para os românticos a natureza tinha servido como estímulo para a meditação numa estrutura de construção poética de “out-in-out” (descrição-meditação-descrição), enquanto que Stevens apresenta uma “mistura fluida de percepção e pensamento”, que torna a sua poesia “transcritiva”, ou, por outras palavras, a poética de Stevens é análoga à música, porque transporta para a linguagem “algo fluido e temporal” resultante do “fluxo da experiência”.²⁹

Cabe ao poeta descobrir o som das palavras e as palavras do som para atingir a perfeição da poesia, conforme nos diz Stevens em “The Noble Rider”:

The deepening need for words to express our thoughts and feelings which, we are sure, are all the truth
that we shall ever experience, having no illusions, makes us listen to words when we hear them, loving

²⁸ Cook. Op.cit.p.49

²⁹ Roger Gilbert. *Walks in the World. Representation and Experience in Modern American Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1991, p.8

them and feeling them, makes us search the sound of them for a finality, a perfection, an unalterable vibration, which it is only within the power of the acutest poet to give them. (NA,pp.662-663)

Ao longo do seu livro, Cook dá-nos conta dos processos verbais que Wallace Stevens utiliza para representar a percepção através de um jogo de palavras que persegue as coincidências sonoras. Cook propõe-nos um estudo da evolução da poética do autor desde as influências do jazz em “Harmonium” (por exemplo, nos versos “Chieftain Iffucan of Azcan in caftan / of tan with hanna hackles, halt!”) até ao tom mais meditativo dos últimos poemas escritos depois de “Notes” nos quais Stevens utiliza a tríade como o culminar de uma busca do “seu próprio estilo” de acordo com as palavras de Vendler.³⁰

Citando Hillis Miller, Cook sugere que Stevens apresenta logo no início da sua obra poética o “princípio da descontinuidade”; este conceito implica a ruptura com as expectativas aplicando palavras com um certo sabor nonsense. Ao fazê-lo, Stevens revela que o sentido dos jogos fonéticos se pode enriquecer com jogos semânticos. Como exemplo, podemos citar vários poemas, entre eles, “Earthy Anecdote” (SP,p.1) no qual a repetição dos sons /k/ e /kl/ em “Every time the buckles went clattering / Over Oklahoma” lembram o ruído dos cascos dos animais; também, no poema “Depression before Spring” (SP,p.19) podemos apontar o jogo subtil entre as palavras onomatopaicas “rou-cou-cou” e “ki-ki-ri-ki” e o raciocínio lógico imposto pelo advérbio de negação “no” do qual resulta um estado “entre ausência e presença”; ainda em “The Plot against the Giant”(SP,p.3) encontramos o simbolismo do verso “ heavenly labials in a world of gutturals ”, que

³⁰ Vendler.Op.cit.,p.3

poderá ser visto como o “padrão prosódico” de Stevens.³¹

Cook refere ainda o gosto de Stevens por palavras invulgares, cujo excesso pode tornar a dicção stevensiana extravagante e de difícil compreensão; “Fabliau of Florida” e “The Comedian as the Letter C” podem ser apontados exemplos do que atrás foi dito.

Além disso, a flexibilidade fónica de alguns poemas pode, em certos casos, solicitar-nos a mesma agilidade de dicção que nos exige um trava-línguas: “But fictive things / Wink as they will. Wink most when widows wince” como em “A High-Toned Old Christian Woman” (SP,p.18).

Regressando à perspectiva de Roger Gilbert, partilhamos a sua opinião quando diz que a poética de Stevens tem como objectivo o “desejo de apagar a diferença entre texto e experiência, afirmar e defender uma coincidência absoluta entre linguagem e sensação”.³²

Todos os sentidos convergem, pois, para a experimentação do mundo como um sistema complexo do qual somos uma parte. Este mundo é revelado sob uma perspectiva fenomenológica que alia o sentido da visão à atenção auditiva ; Stevens procura estabelecer esta aliança fazendo a sua articulação através da linguagem.

Com efeito, para Wallace Stevens as palavras são parte do não-eu, irmanadas com a natureza na sua origem e, tal como acontece com o real, devemos aceitá-las na sua condição factual:

Bringing out the music of the eccentric sounds of words is no different in principle from bringing out their form & its eccentricities: language as the material of poetry not its mere medium or instrument.

(*Adagia*, CPP,p.909)

³¹ Para um aprofundamento da questão, sugerimos os ensaios “Making Sense of the Sleight-of-Hand Man” por Marie Borroff e “Stevens’s Prosody” por G.S.Lensing. *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays*. (1994)Ed. John W. Serio and B.J. Leggett. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996, pp.87-99 e 100-118, respectivamente.

³² Gilber. Op.cit.p,4

Também no ensaio “A Collect of Philosophy” (CPP, pp.850-867), Stevens faz a alusão a uma “cosmic poetry”, definindo-a assim, porque “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 every day limitation, but of a whole for which, for the most part, we have as yet no language”.

Para Stevens, o poema, como já referimos, nasce de uma ocasião, de uma experiência: “The poem is the cry of its occasion / part of the res itself and not about it”. Sob este ponto de vista, Stevens defende a coexistência do acto de consciência com o momento de “insight”, noção que só pode ser uma ficção dado que o poema é um texto e não um “grito”. Contudo, esta ficção é a pedra de toque da poética de Stevens e o dilema que a proposta cria (a questão da simultaneidade) vai colocar a obra de Stevens num espaço de transição entre o grito e a descrição.³³

Tal como as estátuas, o poema tem de sobreviver à ocasião que o ditou, passar da participação para a representação, do “of” para o “about”, num processo infinito de meditação (“a never-ending meditation”), perante a persistência de um mundo concebido como horizonte e cuja fluidez e complexidade têm de ser captadas pelo poeta. A sua missão é tornar visível o invisível no seu edifício poético pela sobriedade das palavras escolhidas: “The great building is like a neutral zone, invulnerable to the weather” (LWS, p.776)

Regressando às reflexões desenvolvidas no início desta primeira parte do trabalho sobre as possíveis semelhanças entre a arte da poesia e a arte da arquitectura, é importante relembrar o que Muntañola afirma acerca do papel do arquitecto: “El arquitecto es el poeta de las formas, porque

³³ Gilbert refere o conceito de “exclamation” recorrendo a Wittgenstein, que a associa, pela sua espontaneidade, ao “grito de dor”. Mas, há uma diferença, segundo Wittgenstein; enquanto o grito de dor está apenas ligado ao fenómeno que o causou, a exclamação comporta algo de descritivo. Wittgenstein formula um princípio que poderá estar subjacente à poética de Stevens: “A cry is not a description. But there are transitions”. É a este espaço de transição que nos referimos.

sabe «construí-las» poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos dentro de una misma totalidad, mito o fábula”³⁴

Tal como o poeta, o arquitecto deverá ter a capacidade de “criar ficções” (os edifícios) de acordo com um plano (projecto) como respostas à multiplicidade de tensões ditadas pela necessidade básica da nossa condição humana: a de habitar. A essência da arquitectura é o reconhecimento de que não podemos pensar em construir sem definir, ao mesmo tempo, um habitar.

Construir, habitar e pensar (projectar) são as articulações imprescindíveis para que a arquitectura possa ter uma leitura poética e para que a poesia possa ter uma leitura “arquitectónica”.

Hölderlin disse: “Poeticamente, o homem habita”. Se , nesta primeira parte, tentámos fazer uma abordagem dos passos mais significativos da construção do “edifício” poético de Wallace Stevens, tentaremos, no prosseguimento do nosso trabalho, reconhecer a “habitabilidade” de *Selected Poems*, desvendando alguns encontros possíveis que o seu espaço pode proporcionar.

³⁴ Muntañola. Op.cit.p.24

Once a space has been given attention
it turns into something extraordinary.

Wallace Stevens, *Letter*, 1916

2. HABITAR

Ainda como referência para alguns conceitos de arquitectura, é importante destacar a afirmação feita por Muntañola de que a construção deve ser, acima de tudo, uma criação de ordem, a procura de uma unidade interior perante o pluralismo, por vezes, o caos que existe na nossa vida, e que, experimentado por uma sensibilidade colectiva, pode ser característico de uma época. Como a essência da arquitectura é a construção de espaços para serem habitados, estes representam um aspecto importante na vida do homem, pois neles se pretende encontrar a intimidade acolhedora e protectora, ou como terá dito Bachelard, os lugares onde o nosso repouso encontra as suas raízes.

Segundo Giedion, Le Corbusier, na dupla leitura que faz da realidade como pintor e como arquitecto, tem uma noção apurada do espaço na existência humana. Nas suas obras podemos descobrir afinidades concretas entre a construção e as aspirações e exigências humanas da época.³⁵ Entre as obras de Le Corbusier, Giedion destaca o Centro de Saint-Dié pela novidade das relações espaciais propostas, mas, principalmente, porque nele podemos encontrar a noção de habitabilidade que se vai tornando fundamental como elemento-chave do conceito geral de arquitectura: a combinação do espaço com o corpo que o percorre.

³⁵ Giedion. Op. cit, pp.302-303

Em Saint-Dié descobrimos um projecto que teve em conta, não apenas as necessidades individuais, mas as de uma comunidade, já que o espaço delineado se pode transfigurar em lugar de encontros possíveis, em lugar físico e social onde os corpos possam comunicar de forma directa.

Na opinião de Heidegger, o homem habita quando tem a capacidade de se encontrar no interior de um espaço; para habitar, são necessários o construir e o pensar, três noções que se tornam cúmplices na arte de construir espaços, sejam eles físicos ou mentais, estes últimos implicando um conceito mais amplo e profundo de “habitar”.

Com efeito, Merleau-Ponty define o conceito de habitar como o estado do próprio homem, ou, por outras palavras, a sua relação com o mundo, aquilo que caracteriza a relação do homem com o espaço e como se encontra nele. Em última instância, a noção de habitar deverá levar-nos ao encontro da necessidade de vivermos com solidariedade.

É este aspecto essencial da espacialidade da existência humana - a relação do homem com o mundo - que tentaremos abordar em *Selected Poems*. A nossa leitura será a tentativa de dar resposta ao convite lançado por Stevens para “habitarmos” os seus poemas.

2.1. A Poesia como espaço de relação

Sendo o arquitecto um criador de lugares em diálogo permanente com a natureza, facilmente se entenderá a sua preocupação com o objecto criado, que se quer duradouro, furtando-se, assim, à instância comum do tempo da sua construção e mantendo-se acessível na plenitude do seu vão às gerações futuras que o penetrem, participando, deste modo, da essência própria do espaço e partilhando os valores que não se deterioram e resistem à passagem do tempo.

Tempo e espaço são, pois, elementos tidos em conta como determinantes na construção de lugares criados com um objectivo específico: o encontro entre o equilíbrio de valores subjectivos, históricos, culturais e sociais, e abertura de leituras de possibilidades infinitas de um vazio que foi concebido de forma a assegurar as funções elementares da vida na atmosfera envolvente de uma espacialidade dinâmica na qual todos os percursos imaginados se podem concretizar. Este é o sentido que no espaço arquitectónico se pode entender como a “concretização de um espaço existencial, de um espaço no mundo para o homem, enquanto ser no espaço”.³⁶ Referimo-nos ao conceito heideggeriano de Dasein, considerado como fundamental para a espacialidade, para a relação do homem como ser no meio das coisas do mundo.

Ao penetrarmos na intimidade de *Selected Poems*, surge-nos o poema “Earthy Anecdote” que nos vai situar num espaço localizável, um lugar (“Oklahoma”), sintomático de uma topografia claramente americana com a particularidade de ser antecedido pela paradoxal preposição “over”, deslocando-se, assim, a lógica da linguagem referencial numa abertura de possibilidades interpretativas. Esta atenção ao espaço é reforçada pelo uso de verbos perceptivos, criando efeitos sinestésicos (essencialmente visuais e sonoros), acrescidos de apontamentos cinéticos no uso de tempos gerundivos e na irregularidade dos versos para os quais contribui a de mudança de ritmo do verso 7, “In a swift / circular line”.

Se atendermos que se trata de um anapesto que dá lugar a um dácio, depois da cesura da vírgula, reconhecemos que, além de criar uma suspensão no tempo, o verso marca visualmente o instante da mudança. Este facto volta a repetir-se no verso 11, completando-se, deste modo, uma espécie de dança em movimento circular entre dois pólos que se atraem e repelem (“bucks” / “firecat”; realidade/imaginação) num espaço de diferentes perspectivas (“To the right, to the left”). Este

³⁶ Victor Neves. *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*. Lisboa: Edições Universidade Lusíada, 1998, p.125

espaço é portador de uma dinâmica e de um tempo fluidos subitamente interrompidos por um fechar de olhos; espaço de turbilhão de encontros e desencontros que contribuem para a sua experimentação.

Na definição de espaço arquitectónico, que se cria e limita nada é indiferente. Torna-se fundamental a ponderação de diversos elementos tais como a luz, a superfície, a cor, as mutabilidades do tempo, numa confluência de orientações solares, numa integração de corporeidades, de eixos de fluidos.

Assim é o espaço na poética de Stevens; uma construção de lugar que, tendo como eixo fundamental a problematização da relação entre a imaginação e a realidade, não é tão somente uma porção de espaço, mas uma construção de mundo.

A parte construtiva, plástica, da arquitectura pertence à escultura. A parte construtiva, plástica da poesia pertence à palavra. A arte escultórica é inerente ao ser da arte da arquitectura, sendo habitual dizer-se de um edifício de formas cuidadas no seu aspecto visual que é obra de escultor. Hoje, temos consciência de que ambas as artes são necessárias para o equilíbrio de valores que emanam da matéria, permitindo o desvelar da sensibilidade do criador.

O espaço arquitectónico deverá ser naturalmente discreto. Assim, o conteúdo de um livro que, envolto por capas protectoras e ocultantes, não se revela à visão directa. É preciso entrar no ambiente e atender às sensibilidades que o projectaram (arquitecto, escultor, poeta) em equilíbrio que seja capaz de dar resposta ao desejo de tranquilidade de quem passa.

Na demanda constante do sentido da sua existência, o criador procura o modo de se expressar mais significativo e ajustado ao sentimento da situação. A palavra ganha, assim, um poder e um

querer-dizer em configurações diversas de sentidos: “Falar . . . é inventar, reinventar o ser e o mundo.”³⁷

Regressando a Wallace Stevens, e como vimos, o espaço de “Earthy Anecdote” indicia já a concepção stevensiana de espaço que abriga um conceito dinâmico de tempo, a abertura de diferentes perspectivas para um entendimento do mundo a decifrar no contínuo jogo entre a imaginação e o real. Em “The Noble Rider”, Wallace Stevens define a função do poeta sob um ponto de vista pragmático, que será importante relembrar:

I repeat that his role is to help people to live their lives. He has had immensely to do with giving life whatever savor it possesses. He has had to do with whatever the imagination and the senses have made of the world. (NA,p.661)

A ideia de que o poeta é um intermediário entre o mundo e os homens é reforçada em “Notes Toward a Supreme Fiction” na estrofe IV, na qual se sugere o modo como os poemas surgem e o que eles podem fazer:

From this the poem springs; that we live in a place
That is not our own and, much more, not ourselves
And hard it is in spite of balzoned days.

Esta noção acerca do poeta não significa, contudo, que a sua função seja de carácter didáctico; com efeito, Stevens defende que o poeta não deve impor modos de pensar, mas dar-nos o

³⁷ Miguel Serras Pereira. “A Aposta na Transcendência de George Steiner ou do Círculo Hermenêutico ao Círculo da Criação”. *Da Língua de Ninguém à Praça da Palavra*. Lisboa: Fim de Século Edições, Lda. 1998, p.41

exemplo da sua poesia na qual, de forma criativa, a imaginação encontra o mundo e lhe dá sentido. Esta é a base dinâmica da poesia de Wallace Stevens e do modo como ele vai compreender o real numa relação dialéctica com a imaginação: “. . . we live in a world of the imagination in which reality and contact with it are the great blessings”. (LWS,p.753)

Este contacto com o mundo vai servir-nos de ponto de partida para descobrir uma arquitectura relacional dos poemas de *Selected Poems*. O estudo será feito com base na perspectiva da hermenêutica fenomenológica e terá como linhas mestras a concepção do mundo como estando em fluxo constante, pautado pela precaridade dos equilíbrios e pelas constantes mutabilidades que resultam da passagem do tempo. Esta potencial riqueza de significado é entendida por Merleau-Ponty como a “intrinsic ambiguidade dos fenómenos” que permite aos poetas a tarefa de reavivarem a linguagem. Torna-se necessário um olhar diferente sobre o mundo, transfigurando-o, já que a única constante é o facto de ser “permanently enigmatical” (LWS,p.346)

Para Harold Bloom “um poema começa porque há uma ausência” aliada a um sentimento de perda provocado pelo colapso que levou ao fim de uma mitologia (a morte dos deuses) e a uma dissolução do eu, que, deste modo, fica sozinho, mas liberto para imergir no mundo físico à sua volta. Despido de todas as certezas e ficções antigas,o homem deverá enfrentar a realidade numa relação de encontro físico e sensível. “To step barefoot into reality” (SP,p.116) será a condição imprescindível para que as coisas se mostrem na sua integridade, na sua presença tão poderosa quanto a força de uma convicção, à qual a mente terá de se adaptar nas suas propostas. Stevens reconhece que “an old argument with me is that the true religious force in the world is not the church but the world itself: the mysterious callings of Nature and our responses. (LWS,p.58)

O reconhecimento do primado da matéria que encontramos em “Sunday Morning”, poema sobre a precaridade da vida humana (nascimento e morte) e a consciencialização de que tudo é passageiro,

excepto o mundo físico (“That has endured / As April’s green endures”), encontra, muito mais tarde, eco em “Notes Toward a Supreme Fiction”:

There was a muddy centre before we breathed.
 There was a myth before the myth began,
 Venerable and articulate and complete. (SP,p.88)

Se a mente depende da presença das coisas pré-verbais do mundo natural, autênticas (“All of our ideas come from the natural world:Trees=umbrellas”, *Adagia*, CPP,p.903), isso vai levar à redescoberta do real e da vitalidade da terra, que será fundamento de uma nova relação com o mundo físico, relação esta que se irá demonstrar pouco pacífica, eivada de vacilações e contradições.

Embora deseje escrever “o poema da pura realidade”, Stevens tem consciência da inevitabilidade da imaginação na estrutura de uma forma de estar no mundo. Assim, e paradoxalmente, encontramos em “Notes” a constatação da imaginação como necessária para concretizar o *refacimento* a que Stevens se propõe numa convergência de forças metaforizadas pelo “casamento místico” em Catawba (SP,p.108) do qual nascerá a ficção “proposta” e tornada necessária através de uma consciência antecipativa:

It is of him, ephebe, to make, to confect
 The final elegance, not to console
 Nor sanctify, but plainly to propound (SP,p.94)³⁸

³⁸ Em carta dirigida a Henry Church em 1942, Stevens explica alguns dos seus conceitos aplicados em “Notes”, entre eles o de *refacimento*: “The first thing toward a supreme fiction would be to get rid of all existing fictions. A thing stands out in clear air better than it does in soot”. (LWS,p.431)

Entre realidade e imaginação, entre D.Quixote ou Sancho, entre o vermelho e o azul, não há escolha obrigatória; há sim, que saber combinar as duas partes e usufruir o “equilíbrio exacto”:

If this is a just observation, it indicates that the relation between imagination and reality is a question, more or less, of precise equilibrium. This is not a question of the difference between grotesque extremes. (...) Cervantes sought to set right the balance between the imagination and reality.

(NA,p.647)

Também Stevens persegue esse equilíbrio em todas as suas obras e essa demanda permanente, muitas vezes, angustiante, constitui o fio condutor dos textos reunidos em *Selected Poems*. Como já referimos, a inconsutilidade deste “vão arquitectónico” permitir-nos-ia diferentes abordagens, mas, tendo em conta a sensibilidade do próprio autor, que sempre revelou o seu desejo de ordem (“I do very much have a dislike of disorder”,LWS,p.300), respeitaremos a sequência de textos determinada por Stevens, procurando entender o modo como aqueles se apresentam uns aos outros como partes de um sistema ou estágio de desenvolvimento de um diálogo entre a imaginação e realidade que revela a fluidez do mundo e onde o homem tem de habitar.

Os poemas de “Harmonium”(1923) constituem mais de metade dos textos seleccionados, o que evidencia a importância da primeira poesia escrita por Stevens para o seu itinerário poético, dado que neles podemos encontrar os conceitos primordiais ciclicamente retomados no seu percurso de escrita.

O mundo de “Harmonium” é constituído por “flutuações universais” (“The fleeting impressions”,LWS,p.132), habitado por figuras instáveis que se deslocam dentro dos poemas sem discernirmos uma direcção definida (“Earthy Anecdote” e “Infanta Marina” são dois dos vários exemplos possíveis), vagueando os corpos em movimentos ambíguos ou assumindo ritmos de dança

que revelam o desejo de penetrar no mundo mais profundamente: “In Oklahoma, / Bonnie and Josie / . . . Celebrating the marriage / of flesh and air”(SP,p.28).

Contudo, esta alegria da intercoporeidade com o mundo encontra uma disjunção em “Domination of Black”. Aqui, o sujeito poético sente-se atemorizado perante o turbilhão de folhas levadas pelo vento, tropo stevensiano para a fluidez da natureza e da vida. A multiplicidade de relações possíveis é revelada através do jogo de preposições e da anáforas que, pela sua insistência na imagem do movimento em espiral, nos lembram a inevitabilidade da morte que “domina despoticamente sobre a natureza e o homem”³⁹

Segundo Helen Vendler o sujeito poético assiste a um espectáculo perante o qual se sente impotente. Contudo, aponta ainda Vendler, a percepção de Stevens em relação ao que o rodeia sofre oscilações.

A atmosfera sombria de “Domination” é contrastada pelo poema que se lhe segue, “The Snow Man”, sendo, agora, as sensações auditivas as predominantes provocadas pelo movimento do vento, voz silente da natureza, amplificada pela repetição de “sound”, que circunda o sujeito poético colocado perante uma “paisagem de figuras ausentes”, o nada que, afinal, será a fonte de tudo:

For the listener, who listens in the snow

And, nothing himself, beholds

Nothing that is not there and the nothing that is. (SP,p.7)

A afinidade entre este poema de Stevens e o pensamento de Merleau-Ponty merece a nossa atenção, embora nos limitemos a apontar o que de mais saliente se nos afigura. Em nossa opinião,

³⁹ Helen Vendler. *Wallace Stevens: Words Chosen Out of Desire*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1984, p. 65-66

este conceito de “nada” de Stevens e o conceito de “abismo” de Merleau-Ponty procuram realçar a negatividade que “acontece ao mundo”. Paradoxalmente, esta negatividade que representa a ansiedade de conhecer é necessariamente um correlato humano do processo de despontar, ou seja, o “nada”, o “abismo” não são apenas um puro vazio, mas estão repletos de significados potenciais.

Na imagem que nos fica após a leitura de “The Snow Man” destaca-se a brancura do cenário que contrasta com o negro predominante de “Domination”, que, por justaposição, nos levam a reflectir sobre o paradoxo do Ser e do nada sob a luz fria do “sol de Janeiro”.

Também para Merleau-Ponty, a contemplação da neve pode levar à descoberta de um “mundo de reflexos e transparências”. O contraste entre o branco e o negro reforça a ideia de carácter dialéctico que se estabelece entre o homem e o mundo. Mais uma vez se torna importante lembrar Merleau-Ponty quando afirma que a escuridão do cinema é precisa para tornar visível a imagem do écran. Falamos de um dinamismo inerente às próprias coisas do mundo e que caracteriza a espacialidade da nossa presença física perante o movimento da vida.

O frio e a neve são as marcas deixadas na paisagem em hibernação, (mas promissora de vida) sujeita à metamorfose lenta causada pela passagem do tempo que provoca a instabilidade das coisas, a sua fragilidade “as April snow”(SP,p.13). O tema da mutabilidade está, também, presente em “Le Monocle de Mon Oncle”, desta vez servindo para reflexão sobre a precaridade da vida humana que, ao contrário do mundo físico, não tem a possibilidade de se renovar:”No spring can follow past meridian”.(SP,p.8)

A capacidade regenerativa do mundo físico está patente nas imagens relacionadas com a Florida, símbolo da eterna repetição dos ciclos naturais na imensidade de um espaço onde mar e céu se confundem (“Form and cloud are one”), varrido pelo som incessante da natureza:”There will never be an end / to this droning of the surf”. (SP,p.15)

Os fenômenos da natureza revelam uma certa continuidade e os seus movimentos têm sempre algum significado. Os fluxos percebidos abrem-nos um mundo de possibilidades que só é possível conhecer através da imersão física no mundo.

Essas são as possibilidades com as quais temos de nos identificar dado que viver significa estar envolvido numa dinâmica comum.

Mais uma vez Stevens dá-nos a conhecer os movimentos ondulatórios que invadem o mundo (vento e água) em “Infanta Marina”, considerado como o primeiro poema sobre o conceito de fluência que se manifesta no jogo de movimentos e sons através de uma linguagem, também ela, fluida se atendermos ao campo lexical e às aliterações que se desenvolvem num cenário caracterizado por uma ambiguidade de fluxos: “Her terrace was the sand / And the palms and the twilight”.

Para Helen Vendler os melhores poemas de Stevens são precisamente os que nos transmitem uma ambiência de metamorfoses, de cambiantes de um mundo em revolução. E uma das características reiteradas neste mundo de mudanças é a sua instabilidade cromática da qual “Disillusionment of Ten O’Clock”(SP,p.21) nos oferece uma paleta de cores que se torna presente através de um processo retórico a que Michael Campbell e John Solan se referem como “praeteritic antithesis”, a estrutura retórica de Stevens e que consiste em chamar a nossa atenção para aquilo que, aparentemente, é rejeitado.

Torna-se, então, fundamental a leitura da explicação dada pelos autores:

The poem is very simple, largely composed of a list of colors. These colors are placed within the context of a very clear, simple antithesis between “white” - a blend, flat color - and the bizarre, gaudy combinations that do not adorn the inhabitants. This is what is praeteritic is about the antithesis.

The fact that almost all the lines in the poem are devoted to detailing what is not. The colors are not present.⁴⁰

Neste caso, as cores que no seu impressionismo nos fazem lembrar Paul Cézanne (1839-1906), quando sobre o conceito de “verdadeiro mundo” responde: “Isto é belo e vivo e simultaneamente é traduzido num mundo diferente mas inteiramente real. O milagre está aqui, a água transformando-se em vinho, o mundo está transformado em pintura - todos os tons se interpenetram (...) Trabalho devagar, pois a Natureza apresenta-se-me muito complexa”.⁴¹

Com efeito, a complexidade do mundo físico viria a ser reforçada pelas descobertas científicas do princípio do século das quais destacamos o conceito whiteheadiano da interrelação entre as coisas patente em “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”: “A man and a woman / Are one. / A man and a woman and a blackbird / Are one”. (SP,p.35)

Este poema procura dar resposta à lei da realidade que, se reconhecermos a universalização dos particulares, é a mudança. Assim, torna-se necessária a multiplicação de pontos de vista, segundo o conceito de perspectivismo do qual o número “thirteen” é já simbólico.⁴²

O pássaro estabelece uma analogia entre o sujeito poético e o mundo exterior permitindo-lhe conhecer a “pantomina” silenciosa do fluxo da realidade e da temporalidade do eu, assim como a necessidade de viver com tal conhecimento (estrofes XI-XIII).

Perante a magnificência do mundo físico e a precaridade da vida humana, a imaginação pode ser a única saída, “the magnificent cause of being / The imagination, the one reality / In this imagined

⁴⁰ Michael Campbell and John Dolan. “Teaching Stevens’s Poetry Through Rhetorical Structure”. *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays* (1994). Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996, pp. 117-118.

⁴¹ Walter Hess. *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. s.d. pp. 25-26

⁴² “Treize correspondrait à un système organisé et dynamique, mais déterminé et particulier, non pas universel; il serait en quelque sorte la clé d’un ensemble partiel et relatif” in Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles* (1969). Paris: Éditions Júpiter, 1982, pp. 964-965.

world (SP,p.15),através das transformações que ela pode realizar pelo seu poder sobre as coisas, conforme Stevens defende no ensaio “Imagination as Value”: “My final point, then, is that imagination is the power that enables us to perceive the normal in the abnormal, the opposite of chaos in chaos” (NA,p.737).

Stevens escolhe, por vezes, o mundo da imaginação quando tem de enfrentar a heterogeneidade do mundo físico, que,todavia, continuará a ser a base sobre a qual toda a sua poética vai construindo as estruturas da imaginação. Ainda a respeito da oscilação permanente entre as duas forças - realidade e imaginação- será proveitoso determo-nos um pouco para atendermos ao que Stevens escreve em 1928 sobre vários poemas de “Harmonium” entre eles “To the One of the Fictive Music” (SP,p.29) sobre o qual nos diz:

It is not only children who live of the imagination. All of us do that. But after living there to the degree that a poet does, the desire to get back to the everyday world becomes so keen that one turns away from the imaginative world in a most definite and determined way. Another way of putting it is that after writing a poem, it is a good thing to walk round the block. (LWS,p.251)

Tendo a montante esta leitura, mais ambíguo se torna o poema “Sea Surface Full of Clouds” (SP,pp.38-41), onde, mais uma vez, a influência da pintura nos dá a sensação de estarmos perante cinco quadros sobre o mesmo local (“Tehuantepec”) e tempo (“November”) numa transição da noite para a manhã. Que partido toma Stevens neste poema? O da realidade ou o da imaginação? Parece-nos que as duas possibilidades têm cabimento dado que, por exemplo, as nuvens que simbolizando a metamorfose do real no seu próprio devir, são transfiguradas pelo poder da imaginação em mútua acomodação: “Then the sea / And heaven rolled as one and from the two / /Came fresh transfigurings of freshest blue”.

Mas o advérbio de tempo deíctico “then”, ao mesmo tempo que deixa transparecer a simultaneidade espácio-temporal do momento da revelação da aliança das duas energias (imaginação e realidade), pode também apontar para uma descontinuidade entre o tempo do encontro e o da escrita denunciando a fluidez do mundo físico e o da mente na descoberta de novos sentidos no evento da palavra. Stevens preocupa-se com a possibilidade da sua poesia poder parecer demasiado abstracta o que o leva a sentir a necessidade de nos convidar a seguir os meandros do seu pensamento: “. . . the two (imagination and reality) are enjoyed in a struggle. We have no particular interest in this struggle because we know that it will continue to go on and that there will never be an outcome” (“Imagination as Value”, NA,p.729).

Se repetimos esta citação é porque nela reconhecemos a essência do *pathos* stevensiano: “to be cursed to wander the verbal universe unfulfilled, to be always seeking the appropriate phrase or image, to believe for a moment that one has found the apt metaphor, only to realize that one has not, because one can never do so- and yet to have to resume the search”⁴³.

“The Man with the Blue Guitar” (1937) reflecte esta luta na sequência espiralar das estrofes num jogo de tensão entre contrários do qual resulta a força do poema que nos revela a necessidade dessa mesma tensão para atingirmos a essência das coisas (“things as they are”), recuperando-as na sua integridade no cosmos absurdo em que o homem vive: “the hoard of destructions”⁴⁴

Procurando seguir a técnica de Picasso usada na tela “The Old Guitarist”(1903), Stevens elabora uma série de colagens de formas rígidas e escassas (estrofes dísticas) que, em movimentos rápidos e turtuosos, nos procura revelar a “natureza das coisas”, à partida impossíveis de serem conhecidas na

⁴³ Daniel R.Schwartz. Op.cit. p.19

⁴⁴ A necessidade de tensão entre os dois pólos - a imaginação e a realidade - é também afirmada por Fernando Pessoa: “a essência do universo é contradição” in *A Nova Poesia Portuguesa*. 2ª edição. Lisboa: Inquéritos, s.d, p.927

sua totalidade consoante inferimos na afirmação einsteiniana: “I cannot bring the world quite round”.(SP,p.43)

A transformação que define o mundo físico e que caracteriza a fluidez da matéria é a razão pela qual não podemos conhecer a totalidade do mundo, paradoxalmente, perecível e infinito.

O mundo físico de “Blue Guitar” encontra-se em constante revolução (o mar inquieto da estrofe XXVII, as nuvens tumultuosas na estrofe VIII), assumindo formas alotrópicas de neve e gelo (uma arquitectura gelada de “icicles” e “iceberg”) em constante mutabilidade de contornos no encontro inevitável com o tempo (“slowly the ivy on the stones / Becomes the stones”); encontro que faz aparecer e desaparecer as coisas ciclicamente:”How long and late the pleasant sleeps”, perservando a vida e reorganizando-a “like a buzzing of flies in autumn air, / And that’s life then”. Esta permanência dentro da impermanência do mundo físico contrasta com a consciencialização da precaridade do homem para quem a roda do tempo tem uma paragem incerta, mas definitiva: “Yesterday it was summer; today it is autumn. The change pervades eveything and I suppose, therefore, that a mosaic of a man is something like a mosaic of the weather. (LWS,p.612).⁴⁵

A vitória do mundo físico causa um sentimento de frustração e angústia no sujeito poético que reage de forma seca e irónica ao classificar o mundo de ridículo (XXVII) e monstruoso (XIX). Contudo, a oposição de imagens nesta estrofe depressa torna a hostilidade do inimigo em parceria indispensável, metaforizada em “the universal intercourse” (XXII). E sublinhamos “depressa”, porque o pulsar do mundo assim o exige à imaginação que procura dar resposta à demanda de equilíbrio ainda que

⁴⁵ Apesar de pouco conhecida a palavra “mosaico” também serve para designar “uma doença causada por vírus que ataca certas plantas, provocando-lhes, nas folhas, manchas de diversas cores:mosaico de fumo”. In *Dicionário Enciclopédico*(1971).Kogan Larousse Selecções.Editora Larousse,1979,p.581. Arriscando a associação desta definição com o gosto de Stevens pela Botânica, poderemos deduzir que “mosaico” pode servir de símbolo para as metamorfoses quer do corpo da natureza quer do corpo humano “atacado” pela inexorabilidade da passagem do tempo.

precário (“He held the world upon his nose / and this a-way he gave a fling”) e ao horizonte de expectativas criado pelo uso reiterado de formas infinitivas (estrofes III e XXIX).

Tal como a movimentação constante do mundo físico, também a luz da imaginação pervaga pelo poema como uma onda, ideia fundamentada pelo uso metafórico de um léxico relacionado com a água, criando imagens de ruptura com mundos habituais e estabelecendo, deste modo, relações metafóricas que reorganizam o mundo e às quais não estarão alheias as recentes descobertas da física quântica. Como suporte para a importância dada ao poder da imaginação em interacção com o real, salientamos na estrofe XXVI a imagem da união entre terra e mar, cuja música é ouvida através da aliteração e da repetição de sons sibilantes.

O contraste entre o ambiente das duas últimas estrofes (a escuridão e a luz) realça, mais uma vez, a tensão de contrários, o “chiaroscuro”, que caracteriza a poética de Stevens; contudo, o facto de o poema acabar com a renovação da imagem de luz deixa em aberto a possibilidade de podermos inferir a tendência de Stevens para salientar o papel criativo da imaginação. Com efeito, “Blue Guitar” parece-nos ser um exemplo muito claro de uma perspectiva kantiana da imaginação e da sua característica tri-dimensional na intuição do tempo. Assim, nas primeiras estrofes a predominância do tempo verbal do presente é captado em síntese de apreensão, o passado é revisto em síntese de reprodução e o futuro é projectado na última estrofe em síntese de reconhecimento da interdependência da realidade e da imaginação na descoberta do sentido das coisas, transfiguradas na possibilidade dos seus fluxos escatológicos, como, neste caso, acontece com a interpretação do vocábulo “bread”:

.....

Here is the bread of the time to come,

Here is its actual stone. The bread

Will be our bread, the stone will be

Our bed and we shall sleep by night. (SP,pp.61-62)

Ao revelar a alteridade de sentido da palavra “bread”, Stevens transfigura-a consentindo possíveis sentidos (tempo, imaginação, poesia), que abrem a palavra numa presença não-totalizada de modo a que ela permaneça sempre outra, animando-a na confluência dos seus horizontes passado (alimento, trabalho, práxis) e futuro (possibilidade de distribuição equitativa e justa, promessa).

Mas, “Blue Guitar” é um poema fluido no qual o mundo e a imaginação são categorias dinâmicas que se interpenetram e relacionam; por um lado, assistimos ao poder da imaginação sobre o mundo que não oferece resistência (estrofe XV), euforia essencialmente traduzida pela alegria da dicção e pela presença da rima; por outro lado, impõem-se as formas alotrópicas do mundo (estrofe XXVII) e a sua capacidade de auto-organização em sintaxe reduzida à predominância de frases declarativas em tom escasso nas quais o nomadismo da palavra “sea” é sintomático da própria mutabilidade do mar.

Perante este mar, ora sentido como berço da imaginação criadora (lembramos o poema “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”, SP, p.2), ora como elemento caótico (por exemplo, em “Blue Guitar”), Stevens encontra-se várias vezes a experimentar a ambiguidade do significado imaginativo do mar, estímulo característico da poesia americana ao longo do tempo, como já referimos no capítulo anterior, mas que se torna importante relembrar.

Com efeito, o mar tem sido o centro da atenção de muitos poetas americanos que o experimentam de forma directa ou dele têm apenas um conhecimento indirecto. A estranha atracção dos seus chamamentos é, na maior parte dos casos, representada em versos que salientam a sua hostilidade, o

seu antagonismo em relação ao homem (na esteira de Melville). A força do mar fustigando a costa torna o homem consciente da sua insegurança no mundo; em todos os casos, o mar tem sido sempre um desafio para a imaginação poética. O homem, tal como um pequeno barco, tem de sobreviver à imensidade de beleza, energia, mistério (por vezes, horror) que o rodeia conforme William Carlos Williams refere em “The Seafarer”.

Stevens, tal como outros poetas modernistas, tem de habitar o mundo e com ele criar pactos harmoniosos com a ambivalência que os elementos do mundo encerram. Por sua vez, este habitar poético vai ao encontro da tese da ambiguidade de Merleau-Ponty segundo a qual o mundo “est prégnante de sa forme”. Não será o mar um exemplo da impermanência da forma e o estímulo para a relação dialéctica, eternamente partilhado por uma sensibilidade comum?

Em “The Idea of Order at Key West”(SP,p.65) encontramos a resposta a um apelo implícito suscitado pela relação fluida entre imaginação e mundo, marcada pelo turbilhão de mudanças que obriga a primeira a “re-iluminar” a percepção do real (“And re-illumines things that used to turn / to gold in broadest blue, and be a part / of a turning spirit...”, in “The Sun This March”, SP,p.67).

A imaginação tem de adaptar-se à passagem do tempo cíclico rejeitando os movimentos ondulantes, mas estereotipados de “valsas antiquadas” (SP.p.63).

Em 1935 Stevens escreve: “In “The Idea of Order at Key West” life has ceased to be a matter of chance. It may be that every man introduces his own order into the life about him (...) But still there is order.” (LWS;p.293). Esta necessidade de ordem, metaforicamente representada pela canção, ditada pelo interior de uma sensibilidade (“a violence within that protect us from a violence without””, “The Noble Rider”, NA, p.665) vai enfrentar um oceano caótico, um colosso fluido, cuja presença é fortemente sentida (“a body wholly body”), “inhuman”, “ever-hooded”, mas sem

capacidade para produzir mais do que um grito constante inferior ao som articulado da canção entoada pela mulher que, tornando-se “the single artificer of the world / In which she sang”, tem o poder de criar um “espaço” próprio, fluido, naqueles que a escutam (“in ghostlier demarcations”) e no qual o real se transfigura após um tempo de observação dinâmica, percebido, agora, sob uma luz diferente.

Esta luz, em contraste com a noite que cai, em jeito de síntese dos vários momentos do poema nos quais o mundo físico (o oceano) é recriado pelo processo imaginativo, acaba por controlar a noite e o mar,”fixing emblazoned zones and fiery poles, / Arranging, deeping, enchanting the night.”(SP,p.60)

Por outro lado, se tivermos em conta o facto de o oceano de “Key West” não ser semelhante ao conceito de mar de “Tea at the Palaz of Hoon” (aqui, completamente dependente da imaginação do sujeito poético) nem constituir uma presença intimidatória, podemos deduzir que, apesar das antinomias e da descontinuidade, existem influências mútuas em relação dialéctica de categorias humana e não-humana (canção/grito do mar; luzes dos barcos/noite), vectores complementares num poema que, à semelhança de “Sea Surface Full of Clouds”, se torna equívoco, conforme a opinião de Harold Bloom:

But the poem “The Idea of Order at Key West”, despite all its strength, remains equivocal and perhaps impossible to interpret fully in at least two respects, and these are nearly antithetical to each other. The poem affirms a transcendental poetic spirit yet cannot locate it, and the poem also remains uneasy about the veritable ocean.⁴⁶

⁴⁶ Bloom.Op.cit,p.104

Stevens revê constantemente a sua relação com os fenómenos percebidos e a sua obra poética desenvolve-se na jogo entre a imaginação e o real, que, não sendo dois pólos fixos, constituem categorias dinâmicas configuradoras das mutabilidades de pontos de vista, da fluidez da experiência do mundo físico e de uma forma de estar no mundo.

A sensibilidade de Stevens quanto à maneira de habitar o mundo, procurando a consciencialização da importância dos sentidos para essa relação, vai ao encontro do conceito que Merleau-Ponty tem sobre percepção:

Percevoir, c'est rendre présent quelque chose à l'aide du corps, la chose ayant toujours sa place dans un horizon de monde, et le déchiffrement consistant à remplacer chaque détail dans les horizons perceptifs qui lui conviennent.⁴⁷

Uma das características do modernismo é, precisamente, a consideração da relação dialéctica entre forças outrora opostas. O sentido de coexistência, de fusão, ganha cambiantes novos para a compreensão do mundo:

Appolo or Dyonisus claims allegiance. It may help us to understand Modernism if we recognize that these spirits can cross and interfuse. They are, arguably, not fixed poles between which the spirit oscillates, but are subject to the dynamism of change, moving on convergent paths.

(...) a compounding of all these potentials: the interpenetration, the reconciliation, the coalescence, the fusion (...) of reason and unreason, intellect and emotion, subjective and objective.⁴⁸

⁴⁷ Merleau-Ponty. Op.cit.p.104

⁴⁸ Malcolm Bradbury and James McFarlane. *Modernism* (1976). London: Penguin Books, 1991, p.48.

A oscilação permanente entre estes dois pólos complementares constitui a estrutura da obra poética de Stevens e é fonte da constante necessidade de renovar a escrita. Podemos constatar este momento fluido dentro de cada poema, de obra para obra e, mais uma vez, na organização de *Selected Poems*. A ligeira alteração cronológica na sequência dos poemas “Blue Guitar” e “Key West”, antecipando o primeiro, poderá ser sintomática de um desejo renovado de perspectivação da sua obra mais representativa como um exemplo reiterado da interdependência entre imaginação e realidade; como vimos, “the interdependence is essential”.

Porém, esta relação de interdependência foi sempre difícil para Stevens; em carta dirigida a Ronald Latimer em 1937 e a propósito de algumas secções de “Blue Guitar”, Stevens confessa:

They [the short pieces] deal with the relation or balance between imagined things and real things which, as you know, is a constant source of trouble for me. I don't feel that I have as yet nearly got to the end of the subject . . . perhaps it would be better to say that what they really deal with is the painter's problem of realization: I have been trying to see the world about me both as I see it and as it is. This means seeing the world as an imaginative man sees it. (LWS,p.316)

No modo como Wassily Kandinsky descreve a época que antecede a Primeira Guerra Mundial, podemos encontrar os mesmos traços trágicos que caracterizam o “estilo do mundo” (segundo o conceito bloomiano), entre 1937 e 1942 e o mesmo desejo de encontrar equilíbrios em tempo de fragmentações físicas e espirituais:

Época cheia de problemas, de pressentimentos, de interpretações várias e contradições. Em que uma harmonização parecia menos oportuna - luta de tons, equilíbrio perdido, inesperado rufo de tambores, aspirações aparentemente sem rumo. Ímpeto despedaçado... e a partir de tudo isto construir um todo .

(...) União interior pela desunião exterior, coesão através da dissolução e da dilaceração.⁴⁹

Um mundo fragmentado, parcial, inacabado, conforme nos sugere o título da obra “Parts of a World”, colectânea de poemas nos quais Stevens representa o mundo físico, em fluxo constante, e que tem de ser reconhecido, apesar de inegavelmente Outro, como fundamento de toda a nossa experiência. Mundo onde, afinal, temos de habitar.

Estas reflexões levam ao reconhecimento de que o movimento da existência humana não constitui um todo autónomo, um todo em si próprio. A nossa vida está fragmentada em momentos individuais, bons e maus, felizes e infelizes, momentos enraizados no mundo em que estamos imersos e no qual temos de aprender a lidar com as pressões que se nos deparam.

A par da consciência da nossa finitude que a fragmentação do mundo desperta, temos de aceitar a nossa limitação causada por uma perspectiva individual que nos impede a compreensão do mundo e das coisas.

Assim, em “The Rabbit as King of the Ghosts” (SP,p.71), Stevens chama a atenção para a inevitabilidade da interpretação do mundo segundo uma percepção individual (a do coelho), que, adoptando um ponto de vista demasiado egocêntrico e absurdo sobre o real (“The trees around are for you / the whole of the wideness of night is for you, / A self that touches all edges”), atinge proporções desmesuradas numa extensão do eu para lá de todas as fronteiras e no qual a cor negra simboliza a sua transformação num nada sem possibilidades (“And there you are humped high. Humped up, / You are humped higher and higher, black as stone”). Estes versos lembram-nos o poeta de “Bantams in Pine-Woods” (“You ten-foot poet among inchlings”, SP,p.26) e o solipsismo de Hoon, questionando, deste modo, o poder e a validade de um real construído pela imaginação.

⁴⁹ Hess. Op.cit.p.113

De facto, a dimensão alterada do coelho serve para intensificar a consciência da presença física do mundo que tem de ser reconhecido na sua alteridade multifacetada, tal como o diamante de “Country Words”(SP,p.70), símbolo de luminosidade, mas também de vazio e de indeterminação, impossível de ser conhecido no seu todo, imagem reforçada em “Asides on the Oboe” pelo oxímoro “diamond globe” (estrofe III).

Perante a flexibilidade do real, a imaginação tem de se adaptar continuamente, evitando qualquer desfiguração do mundo, mas recriando-o como a configuração entre o objecto contemplado e o espelho que o contempla, espaço onde nada é acrescentado porque ambos pertencem à “mesma interdependência universal”: “But we and the diamond globe at last were one / /we had always been partly one”. Este reconhecimento será a tarefa difícil do “homem de vidro”, cuja transparência permite a intersecção espacio-temporal de dois mundos (“the human globe” e “the diamond globe”):

He [the figure as a poet] will consider that although he has himself witnessed (...) a general transition to reality, his own measure as a poet, (...) is the measure of the power to abstract himself, and to withdraw with him into his abstraction the reality on which the lovers of the truth insist. He must be able to abstract reality which he does by placing it in his imagination. (...) and he will find that it is not a choice of one order over the other and not a decision that divides them, but something subtler, a recognition that here, too, (...) the universal interdependence exists, and hence his decision must be that they are equal and inseparable. (“The Noble Rider”, NA,p.657)

Lendo este texto de Stevens à luz da filosofia de Merleau-Ponty podemos concluir que o poeta, no seu reconhecimento da subtilidade da “interdependência universal”, vai ao encontro do paradoxo pontiano que considera o mundo como imanente e transcendente. A esfera da imanência é

relacionada com a interioridade (imaginação em Stevens) e a transcendência é concebida como exterioridade, o universo das coisas, a realidade. Por conseguinte, esta interdependência necessária para conhecer o mundo requer a capacidade de encontrar um equilíbrio, um encontro entre a transparência e a imanência, um encontro com as coisas do mundo.

Mas o ritmo do real mantém-se ainda que perante um cenário trágico de guerra como no poema “Dry Loaf”(SP,p.69), desafiando a imaginação a acompanhá-lo na sua velocidade sugerida pelo uso de duas formas do superlativo do adjectivo “peaceful” -“the most peaceful” e “the peacefulest” - para representar a brevidade de um momento.O verso “Because it was spring and the birds had to come” solicita à imaginação o uso do seu poder criador perante um mundo reiterativo, cheio de energia de transformação, que Stevens procura captar no poema “Metamorphosis”. (SP,p.73).

Coloca-se, então, o problema da representação do real pela linguagem já que a palavra é sempre um signo mediato. Contudo, Stevens supera esta dificuldade com mestria ao dar à palavra um carácter metamórfico no jogo de repetição nonsense ao decriar os nomes dos meses. O seu objectivo terá sido representar a rapidez e o movimento da imaginação ao tentar captar o real em toda a sua complexidade e multiplicidade, como se de uma dança libertadora se tratasse entre “duas existências em simultâneo”. As palavras assim transformadas tornam-se como valores pictóricos, signos de uma arte que também procura representar o real , a pintura:

The world about us would be desolate except for the world within us. There is the same interchange between these two worlds that there is between one art and another (poetry and painting), migratory passings to and fro, quickenings, Promethean liberations and discoveries.

(“Relations between Poetry & Painting”, CPP,p.747)

Para Merleau-Ponty este momento “to and fro” desejado por Stevens vai libertar a linguagem da sedimentação dos significados. Esta libertação prometaica só pode resultar da nossa capacidade de resposta em face das questões, dilemas e mistérios que os nossos sentidos nos trazem de um mundo sempre em transformação, maior do que a soma das suas partes. Trata-se, pois, como vimos em “Asides on the Oboe” de “uma questão de crença final”, de uma ficção necessária e tida como tal, de um processo de pensamento que incorpore, em rito de equilíbrio, a dialéctica entre a actividade mental e a realidade física, bases do princípio jamesiano do pragmatismo ao qual Robert Coles se refere na introdução a *Selected Writings* de William James:

In the essence, he [William James] insisted that thinking is meant to be a prelude to and a guide for action, that ideas and beliefs and values - what is called truth - must pass the muster of significance, of consequence.⁵⁰

Já em 1878 (parafrazeando William James), Charles Sanders Peirce defende que o pensamento em movimento tem como objectivo final a crença e só quando esta é atingida o homem consegue a paz necessária para iniciar a sua acção; assim, o pensamento é um passo em frente no processo de produção de hábitos activos.⁵¹

Este clima de paz, tranquilidade, propício ao poder de criar conceitos abstractos (ficções) é o tom predominante do poema “The House was Quiet and the World was Calm” (SP,p.77) no qual Stevens faz a apologia do silêncio como horizonte último da poesia na sua tentativa de “ler o livro do mundo”. Com efeito, se, como afirma William James, “the subtlety old nature flies beyond it (every science)” e “excede qualquer formulação verbal”, é precisa uma atenção particular aos possíveis

⁵⁰ William James. *Selected Writings*. Ed. Robert Coles. New York: Book.-of-the-Month Club. 1997, p.X

⁵¹ William James. *Op. cit.* p.446

sons do mundo aos quais o silêncio serve de fundo como abertura de significação potencial que se vai manifestar no branco da página. Ao equacionar poema, livro e mundo natural, Stevens salienta o carácter inerentemente ficcional das nossas concepções sobre o mundo; assim, a criação de uma obra de arte será também a criação de um sentido do mundo:

It is the poet's sense of the world that is the poet's world. The corporeal world, the familiar world of the commonplace, in short, our world, is one sense of the analogy that develops between our world and the world of the poet. The poet's sense of the world is the other sense. It is the analogy between these two senses that concerns us. ("Effects of Analogy", NA, p.715)

O mundo de "Credences of Summer" descreve a paisagem do momento presente e a sua imediaticidade no contexto do tempo numa oscilação fluida entre as experiências física e mental das quais resulta um pensamento circunscrito ao tempo e ao espaço, denunciado pela profusão de deícticos ("Now" . . . "Then" . . . "these" . . . "here").

"Credences of Summer" alia a temática da fecundidade e da aridez do mundo, assim como a qualidade tanto expressiva como excessiva da linguagem. O poema parece tratar, aparentemente, a celebração do encontro desejado entre o mundo e a linguagem, mas não é de alegria o sentimento dominante. Com efeito, o tom pesado, oratório, de sonoridades sibilinas dos primeiros versos prevalece ao longo das primeiras estrofes culminando com a ambiguidade de "This is the last day of a certain year / Beyond which there is nothing left of time". Estes versos sugerem a possibilidade de um fim apocalíptico, ou de satisfação, reforçada pela inactividade que invade a estrofe seguinte ("these fathers standing round / These mothers touching, speaking, being near / These lovers waiting in the soft dry grass").

Helen Vendler chama a atenção para as tensões entre as qualidades positivas e negativas justapostas nas primeiras estrofes:

The scene is composed of details of warmth and feeling. The young broods, the fragrant roses, the mythical fathers, mothers, and lovers - but they emerge from the heavy toll of mind's trouble, the disasters (even if false) of the heart's are, the fidgets of remembrance, the slaughtering, even of facts and the repetitive knell of negative phrases.⁵²

Em resposta a esta estupefacção surgem as estrofes seguintes em tom exortativo numa série de imperativos (“postpone”, “burn”, “trace”, “look”), que parecem ensinar a maneira de revelar a realidade “in its essential barrenness”:

Let's see the very thing and nothing else.

Let's see it with the hottest fire of sight

Burn everything not part of it ash

Trace the gold sun about the whitened sky

Without evasion by a single metaphor

Look at it in its essential barrenness

And say this, this the centre that I seek. (SP,p.79)

Mas, este sol resiste a qualquer esforço de re-imaginação. A glória de ver “the very thing and nothing else” fica posta em causa nas estrofes seguintes: o centro está “fixo”, a paz está presa. A alegria depende da ignorância e o desejo “pelo que não é” está “exilado”. Além disso, a união

⁵² Vendler. *On Extended Wings*. pp.236-237

implicada entre o sol e o observador, entre o mundo e a linguagem, acaba por consumir, ironicamente, o observador: “the hottest fire of sight” queima “everything not part of it to ash”.

Sobre o carácter irónico destas estrofes Harold Bloom salienta o facto de que dizem precisamente o contrário do que parecem afirmar:

The ignorant eye is to burn away the tropes and false names and thus is to give us an unvarnished sun.

(...) We now, confront the sun “in its essential barrenness (...) of the fertile thing that can attain no more”.

(...) Canto III marks a new limit for Stevens’ imagination, and its tone begins to ebb in self-confidence.

Yet the reader sees, with Canto III, that all of the first three cantos of the poem present him with an *illusio*, an irony or discontinuous allegorical movement always saying the opposite of what it means.⁵³

As estrofes seguintes trazem uma trégua, “The final mountain . . . the refuge that the end creates”. Esta montanha é a torre que parece estar parada no tempo (“there is nothing left of time”) constituindo um símbolo da unidade e da realização, mas, também, um fim, um limite:

It is the final mountain. Here the sun

Sleepless, inhales his proper air, and rests.

This is the refuge that the end creates. (SP,p.80)

A estrofe IV recorda um tempo anterior quando “direction stops and we accept what is / As good”; os bosques da estrofe VII são justapostos à imagem da rocha da realidade, “the visible rock.... this present ground”.

⁵³ Bloom. Op.cit.p.245

As canções que se ouviram são “unreal” e os habitantes desses bosques “had to avert themselves / or else avert the object”, o que deixa transparecer uma falta de união entre aqueles e o mundo com consequências graves:

The thrice centred self, having possessed

The object, grips it in savage scrutiny,

Once to make captive, once to subjugate

Or yield to subjugation, once to proclaim

The meaning of the capture, this hard prize,

Fully made, fully aparent, fully found. (SP,p.82)

Mas, em “Credences” soa a “trombeta da manhã” (VII), símbolo de uma união que nada tem a ver com as formas de manipulação anteriormente descritas. Contudo, após esta canção de alegria, seguem-se as estrofes que descrevem um mundo abandonado:

The gardener's cat is dead, the gardener is gone

And last year's garden grows salacious weeds.

A complex of emotions falls apart,

In an abandoned apart. Soft, civil bird,

The decay that you regard: of the arranged

And of the spirit of the arranged, *douceurs*,

Tristesses, the fund of life and death . . . (SP,p.83)

O cenário de imobilidade (“watch the willow, motionless”) parece sugerir a ausência não só do elemento humano como do próprio vento, a voz da natureza.

Tudo flui e conflui em “Credences of Summer”: a necessidade e o desejo, a aridez e a fecundidade, o verão e o inverno, o som e o silêncio, o poema e a ausência de palavras, que caracteriza a “mudez” do mundo físico, numa relação de interdependência e complementaridade dos processos energéticos em permanente tensão: mundo e imaginação.

“Credences of Summer” mostra a evolução de um pensamento, um discurso interior autoconsciente que progride na liberdade métrica das estrofes do poema, caracterizadas, essencialmente, pelas oposições que definem e redefinem, moldando as ideias contidas nos versos que, assim, parecem fluir como as ondas do mar, cada uma semelhante à anterior, mas, subtilmente, diferente. A sintaxe e o ritmo das estrofes expandem-se, pois, num desenrolar que parece não ter limites nem fim.

Consideremos a primeira do terceiro grupo de estrofes na qual a oposição é reforçada pelo uso da repetição:

It is the natural tower of all the world,
 The point of survey, green’s green apogee,
 But a tower more precious than the view beyond,
 A point of survey squatting like a throne,
 Axis of everything, green’s apogee. (SP, p.80)

Sucessivamente o “It” do primeiro verso vai progredindo ao longo da estrofe; torna-se “tower” pelo verbo copulativo, a principal imagem que, por sua vez, se vai tornando “point”, “apogee”, “tower” (de novo), “point” (de novo), “axis”, “apogee” (repetido) e, por comparação, “like a throne”.

Esta estrofe serve, também, para exemplificar as variações em relação à métrica tradicional; assim, o quarto verso é um pentâmetro jâmbico, embora predominem os quatro acentos, e o segundo verso termina com três sílabas longas : “green’s green apogee”. A rima vocálica destas três palavras juntamente com o equilíbrio entre “survey” e “apogee” de cada lado da cesura reforçam o sentido ascendente da expressão final que vai ser reescrita no último verso depois do ritmo descendente dos dáctilos: “Axis of everythig”.

A versatilidade dos versos e a fluidez do discurso oposicional traduzem a rapidez do pensamento que, mais tarde na poética de Stevens, acabará por ser tão natural como o acto de caminhar.

As indeterminações de “Credences” encontram reflexo na sucessão de palavras de significados opostos e na métrica oscilante dos versos, um estilo de escrita que Stevens descreve sucintamente:

“My line is a pentameter line, but it runs over and under now and then” (LWS,p.407)

Um exemplo canónico da aplicação do verso jâmbico, disposto em tríades, pode ser encontrado em “Notes Toward a Supreme Fiction”, um poema que, apesar de ser arquitectonicamente estruturado, deixa fluir o pensamento ao longo das estrofes como se, paradoxalmente, quisesse provar que a ordem da forma exterior pode conter, moldar, mas não desfigurar a versatilidade de um pensamento ditado por uma qualquer desordem interior.

Stevens reconhece que, por vezes, é necessário manter uma certa ambiguidade em relação ao seu próprio trabalho: “Still, without regard to my other consideration, if it [work] meant to me what it meant to you it might very well mean the same thing to anybody else. That a man’s work should remain indefinite is often intentional.(LWS,p.863).

Na época em que surge o poema “Notes Toward a Supreme Fiction”, Wallace Stevens está preocupado com a teoria da poesia, os aspectos psicológicos da experiência estética e a valorização da imaginação a fim de se poder alcançar as construções fundamentais, com base na realidade, e,

pela quais o homem possa conhecer e celebrar a vida: “Man must venture at last into the hostile world and that this may be called education to reality”. (CPP,p.651).

Compreenderemos melhor o alcance do adjetivo “hostile” se atendermos à caracterização que Stevens faz do mundo coevo: “The world has concentrated in events which have made the ordinary movement of life seem to be the movement of people in the intervals of a storm”(“The Noble Rider”, NA ,p.655)

O lenitivo será a poesia, “the supreme fiction” já sugerida em “The High-Toned Old Christian Woman”(1922) e que a passagem conturbada do tempo tornou ainda mais necessária. “It is easy to see how underneath the chaos of life today and at the bottom of all the desintegrations there is the need to see, to understand and, so far as one is not completely baffled, to recreate”. (“Rubblings of Reality”,CPP, p.816).

Cabe, pois, à poesia reencontrar os “equilíbrios incalculáveis” que podem resultar das relações intrincadas entre a imaginação e o mundo, ainda que tal ficção acabe por se tornar impossível, conforme o próprio título do poema deixa transparecer na ambiguidade do advérbio “toward”. De facto, esta palavra revela a incerteza da concretização, mas, simultaneamente, a esperança da possibilidade criada pela articulação de três “desideratos”: “It Must Be Abstract”, “It Must Change”, “It Must Give Pleasure”.

Segundo Stevens, “o primeiro passo em direcção a uma ficção suprema seria vermo-nos livres de todas as ficções existentes” numa atitude de *refacimento* que leve o efebo a abandonar velhos solipsismos (“celestial ennuis of apartments”) e à necessidade de se localizar no mundo da percepção imediata vendo o sol esplendoroso, “lavado” de todas as imagens anteriores (“How clean the sun when seen in its idea, / Washed in the remotest cleanliness of a heaven / That has expelled us and our images . . .”).

A poesia é o meio para chegarmos à “primeira ideia”, o universo físico na sua essência anterior a qualquer concepção humana; para o conseguir o efebo terá de libertar a sua linguagem de metáforas (“So fatal to the truth itself”) sob o risco das próprias palavras se tornarem, paradoxalmente, um caminho aberto e uma barreira que obriga o poeta a um deambular permanente, mas desorientado.

A teia do desejo cíclico desperta pela percepção de uma ausência (“not to have is the beginning of desire”) apenas suspeita na mutabilidade do mundo físico visível (“the effortless weather turning blue/ And . . . the myosotis on its bush”), sujeito às variantes da passagem do tempo (“the calendar hymn”), desperta a atenção para as forças da natureza que, na sua fluência “estranha”, resiste ao cerco da imaginação. Ao mesmo tempo, a natureza penetra-nos “as if blood newly came / An elixir, an excitation, a pure power”, criando laços físicos fundamentais para que o poema “refresque a vida” e nos permita partilhar a primeira ideia (ainda que por breves instantes) através do esforço constante da adaptação da mente ao fluxo do real, traduzido na estrofe III pela sonoridade das palavras onomatopaicas.

Torna-se necessário um modo diferente de perceber o mundo físico, aceitando-o nos seus próprios termos e anterioridade: “There was a muddy centre before we breathed / There was a myth before the myth began / Venerable and articulate and complete” (estrofe IV).

Precisamos de ter consciência de que o mundo “não é nosso” nem o reflexo das nossas concepções tal como o “espelho de uma Eva, legado de sucessivas gerações”. O mundo não pode ser considerado como matéria moldável por um dualismo imposto pela razão (“Adam / In Eden was the father of Descartes”). A condição primeira é, pois, libertarmo-nos de velhas alegorias para que o poema possa nascer; ao contrário do que acontecia no “mundo envernizado” de um paraíso obsoleto, temos de ser aprendizes dos fluxos imprevisíveis das nuvens na sua complexidade fractal:

We are the mimics. Clouds are pedagogues
 The air is not a mirror but bare board
 Coullisse dark bright, tragic chiaroscuro (SP,p.88)

Stevens descreve um cenário de transição (entre o “chiaroscuro” e “comic color of the rose”) no qual a voz humana se encontra reduzida a dimensões precárias no contraste com o som do mundo: “Abysmal instruments make sounds like pipes / of the sweeping meanings that we add to them”.

Com efeito, a estrofe V reitera o desfazamento entre as grandiosidades das vozes da natureza (os rugidos, os bramidos, o rosar dos animais) e a voz humana solipsista (“from your attic window”) que, num acto de heroísmo visto com ironia (“these are the heroic children whom time breads / /Against the first idea”) procura domesticar as forças da natureza (“You write and press / A better utterance from your writhing, dumb, / Yet voluble of dumb violence”), cuja iminência do seu poder de mutabilidade (“The bear, / . . . snarls in his mountain / At summer thunder and sleeps through winter snow”) desafia as capacidades representativas da linguagem humana. Indo ao encontro do que acaba de ser dito, salientamos a selecção de palavras onomatopaicas e sequências aliterativas na busca de um equilíbrio de sonoridades entre o mundo físico e o homem: “The faintness and strangeness of the sound made on me caused one of those impressions which one so often seizes as pretexts for poetry. . . . The slightest sound matters. The most momentary rhythm matters.” Estas palavras de Stevens pertencem ao ensaio “The Irrational Element of Poetry” (CPP, pp.782-789) e revelam a importância da intercorporeidade do homem e do mundo e da atenção dada aos sons do mundo, acrescentados e enriquecidos pelos sons das palavras.

A maleabilidade do diálogo entre o homem e o mundo encontra uma verdadeira abertura no poema com a estrofe VI, cuja fluidez dos versos chama a atenção para a artificialidade da representação (o quadro pintado por Franz Hals) e para a realidade descrita com a alegria que advém do despojamento de velhas alegorias e simbolismos “without the virginal of birds”). Isto vai provocar a adaptação da casa-poema (“The house has changed a little in the sun”) a uma realidade em processo que deixa adivinhar algo escondido por trás da “pintura do mundo”, apenas possível de ser conhecido pelas mudanças do real:

It must be visible or invisible,

Invisible or visible or both:

A seeing and unseeing in the eye

The weather and the giant of the weather

Say the weather, the mere weather, the mere air:

An abstraction blooded, as a man by thought⁵⁴ (SP,p.90)

A alegria está no próprio processo que se torna a experiência poética, expresso pela linguagem subjacente à suprema ficção referida no pronome “It”. De notar o modo como Stevens utiliza a negativa indo ao encontro do seu conceito de hibridez que ele aplica para caracterizar a

⁵⁴ Em “Teaching Stevens: The Relation Between Poetry and Painting” Charles Doyle faz referência a esta passagem do poema aludindo ao facto de Frans Hals ter sido um pintor de paisagens e à sua “exuberante técnica de pintar que chama mais a atenção para a artificialidade do que para a qualidade representada”. Este comentário de Doyle realça o interesse de Stevens pela pintura como “paradigma de um processo que muito o atrai pelo seu carácter visual, principalmente, o uso da cor e também por ser um meio de expressão que parece ser isento de retórica”. *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays*. pp.192.203.

poesia de Marianne Moore no ensaio “A Poet that Matters”(CPP, p.777): “She hybridises the thing by a negative”.

Cabe ao poeta, na sua possibilidade de abstracção (“The McCullough”) interpretar o eixo de tensões estruturantes do mundo físico num fluir de emoção e desejo, “As a man and woman meet and love forthwith”. O mundo tem de ser percebido em “momentos fortuitos, extremos, pessoais” (“moments of awakening”) aos quais o pensamento se ajusta em movimentos ondulantes numa sincronia com as ondas do mar da realidade marcada pelos advérbios de modo:

As if the waves at last were never broken
As if the language suddenly, with ease,
Said things it had laboriously spoken. (SP,p.92)

A verdade que “depende de um passeio até ao lago” (VII), experimentada em harmonia com a realidade, é a verdade do facto ditado pelo processo criativo inerente à personalidade do poeta que partilha as metamorfoses do real, “ utilizando bem a imaginação”(VI), liberto do peso das obscuridades da inteligência dos antigos (“They differ from reason’s click-clack”) e que passa a ser considerado como verdadeiro, “expressado em termos de emoções do poeta”: “The hot of him is purest in the heart” (IX).

O poeta, na sua qualidade de “major man” deve propor um sentido de libertação, “to confect / The final elegance, not to console / Nor sanctify, but plainly to propound”.

Tendo como pano de fundo o ensaio “The Figure of the Youth As Virile Poet”, a figura de “the McCullough” surge-nos mais delineada na sua possibilidade de “anjo necessário”, segundo as considerações feitas por Stevens acerca da poesia:

What we have under observation (...) is the creative process, the personality of the poet, his individuality as an element in the creative process; and by process of the personality of the poet we mean to select what may seem to be a curious particular, the incidence of the nervous sensitiveness of the poet in the act of creating the poem and, generally speaking, the physical and mental factors that condition him as an individual (...) These things imply an element of change. (NA,p.672)

Esta sensibilidade à vida provoca “the hum of thoughts” (IX), a alegria de pensar, de questionar o que se cria, mantendo a mente aberta à flexibilidade do mundo físico do qual o poema será uma exfoliação natural, tido como actividade em processo e não como um artefacto verbal cristalizado. Assim nos dão a entender as estrofes subordinadas ao título “It Must Change”, estrofes de mutabilidade nas quais o poeta tem de encontrar a energia na interacção e no cruzamento com a realidade, construindo os seus mitos fluidos, a “suprema ficção” da qual nascerão outras ficções tão válidas como qualquer fé teológica no seu papel de refúgio. De acordo com as palavras de Stevens, a imaginação tem uma importância vital na construção e no habitar do “fluent mundo”: “The imagination is one of the great human powers. (...) The imagination is the liberty of the mind”(“Imagination as Value”, NA, p.727).

A vida move-se ocasionando organizações momentâneas; também o homem deve mover-se depressa num nomadismo permanente a fim de poder acompanhar as inconstâncias do universo e a permanência destas mesmas inconstâncias (“Then the constant / Violets, doves, girls, bees and hyacinths / Are inconstant objects of inconstant cause / In a universe of inconstancy”; um mundo caracterizado pela imediaticidade do momento e pela velocidade estonteante do tempo que provoca a precaridade de todo e qualquer equilíbrio, como estes versos pretendem deixar transparecer: “The bees come booming / As if - the pigeons clatter in the air” nos quais a suspensão criada pelo uso do

travessão nos sugere o quebrar da linha do pensamento surpreendido pela invasão de outros momentos simultâneos.

A abstracção suprema não é, por conseguinte, possível porque as rápidas mudanças do real solicitam a diversidade e a flexibilidade de pontos de vista. Mas isso não é o mais importante; o que interessa é a aceitação do mundo físico nos seus próprios termos, na sua alteridade; torna-se preciso “reler” o mundo tanto no que ele tem de racional como de irracional e isso só acontece se tivermos um conceito renovado de imaginação aliado à vontade de mudança.

Tal como Stevens, Marianne Moore manifesta a crença na necessidade de mudança, consciente de que todas as ideias tornar-se-ão opressivas se permanecerem ícones estáticos. O objectivo dos dois poetas é comum: fomentar todos os encontros possíveis com o mundo a fim de o reavaliar e até mudar, caso seja preciso, na genuinidade da casa-poema: “Reading it (poetry), however, with a perfect contempt for it, one discovers in it after all, a place for the genuine”:

... In the meantime, if you demand on the one hand,
the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand
genuine, you are interested in poetry

Marianne Moore, “Poetry”⁵⁵

Stevens apresenta em “It Must Change” uma sucessão de tropos que reforçam a noção da passagem irreversível do tempo e o seu carácter cíclico (“...this / booming and booming of the new-come bee”). Nestes versos assistimos à vitalidade caótica do mundo físico (“when in golden fury /

⁵⁵ *The Columbia Anthology of American Poetry*. Ed. Jay Parini. New York: Columbia University Press, 1995, pp. 383-384

/Spring vanishes the scraps of winter”), à impossibilidade de recuperar o passado, absurdo para o presente em fluxo porque já não tem qualquer utilidade, simbolizado pela estátua do General Du Puy e pela própria praça onde esta se encontra, um conjunto “ilustre”, mas perverso na sua rigidez e, afinal, não muito importante: “Yet the General was rubbish in the end”.

Considerando tudo o que o rodeia como matéria-prima, Stevens vai construindo e habitando o seu paraíso terrestre (estrofe V) dentro da superfície da sua casa-poema em tons de cores que não acusam quaisquer relações com o aspecto natural das coisas (“a blue island”, “the planter’s turquoise and his oranges blotches”, “the greenest sun”..) numa realização criadora de força e sonoridade para as quais preferimos empregar a expressão “criação equilibrada” em vez da palavra “harmonia” na tentativa de descobrir “atrás das formas naturais e mutáveis”, a realidade que é inalterável.

“Aquilo que é universal para além de cada aspecto particular da natureza baseia-se no equilíbrio de contrastes” conforme afirma Piet Mondrian nos ensaios “Plastic Art and Pure Plastic Art” (1937-1943) e também sobre a nova realização, os Livros da Bauhaus (1925)⁵⁶

Wallace Stevens sempre demonstrou um grande interesse pela pintura e em muitos dos seus ensaios procura traçar analogias entre essa forma de arte e a poesia. As suas visitas a galerias e a exposições de pintura são frequentes e a sua sensibilidade permite-lhe tecer alguns comentários críticos em relação à obra de alguns artistas. Vejamos o que Stevens afirma em carta dirigida a Barbara Church sobre a visita à exposição de Jean Arp:

He [Arp] was a friend of Klee’s and he knew Mondrian . . . But he does not go along with Mondrian. It is nonsense to speak of his integrity as an abstraccionist in the same breath with which one speaks of Mondrian. . . . For Mondrian the abstract was the abstract . (LWS,p.626)

⁵⁶ Hess. Op.cit.pp.120-122

Com estas afirmações é fácil depreender que Stevens conhecia e admirava a obra de Mondrian, caracterizada pela busca de um absoluto que faz uma “tabula rasa” do mundo das aparências.

Michel Senphor dá-nos uma definição de arte abstracta como sendo “all the art that does not recall or evoke reality, regardless of whether that reality be the point from which the artist started, or not”.⁵⁷

O resultado desta arte não-representacional está bem patente nos princípios do Não-Plasticismo que caracterizam os quadros de Mondrian nos quais destacamos o uso de cores primárias que ocupam pequenos espaços em contraste com um grande espaço de não-cor (branco, essencialmente) dividido por linhas direitas que se interseccionam em ângulos rectos.

A pintura de Mondrian exclui toda a simetria e o seu objectivo é provar que se pode criar uma ordem exacta porque é possível que as coisas, apesar das suas diferenças, possam ter um valor semelhante na totalidade percebida.

O desejo de abstrair a realidade é manifestado por Stevens no ensaio “The Noble Rider and the Sound of Words”. Stevens afirma que, perante a pressão da realidade, o poeta deve ter a capacidade “to abstract himself and also to abstract reality, which he does by placing it in his imagination” O poeta (“the noble rider”) tem de se movimentar nas duas esferas da dialéctica: entre o real e a abstracção, entre o mundo e a imaginação.

Contudo, este ideal não é possível; em “Notes Toward a Supreme Fiction” Stevens revela que essas formas podem ser perseguidas, mas apenas nomeadas metaforicamente pela linguagem, como nos é dado a entender em “It Must Be Abstract”. Nós desejamos o ideal (“the sun when seen in its idea”), mas este ideal só pode ser uma coisa eternamente imaginada. Acima de tudo, Stevens destaca o poder da mente, o desvendar do mundo e das suas possibilidades, mas sem negar a importância do

⁵⁷ *A Dictionary of Modern Painting*. Ed. Carlton Lake and Robert Maillard. London: Methuen and Co, Ltd. 1950, p.1.

real. Os poemas tornam-se, por conseguinte, espaços de interpenetração do mundo e da imaginação, muitas vezes, em encontros desconcertantes. Tal como nos quadros de Mondrian não interessa saber qual o elemento mais forte; o que interessa é saber que tudo tem valores interdependentes para uma compreensão da totalidade, seja ela um quadro ou o mundo.

Recorrendo a termos da linguagem da arquitectura podemos afirmar que Stevens entende a poesia como um “construir que não tapa o sol”; explicitando melhor, os poemas devem ser “as transparências sobre a solidez do mundo”, ideais que, segundo Giedion, são defendidos pelo movimento da Bauhaus.⁵⁸

Entre os nomes mais importantes ligados a este movimento (e uma alusão a Maholy-Nagy seria inteiramente justa pela inovação trazida pelas suas ideias, experimentações de materiais e diversidade de técnicas na concepção de espaços) destacamos o de Walter Gropius, figura incontornável da arquitectura modernista americana. Do muito que se poderia dizer sobre Gropius salientamos apenas algumas características do seu pensamento que o aproximam, em nossa opinião, de Stevens: o desejo de fusão de diferentes tipos de arte, a busca de uma “magnum opus” (não nos lembrará o conceito de “the whole of harmonium” de Stevens?), o desejo de uma interpenetração de espaços e, essencialmente, o conceito que se tornou o lema de trabalho de Gropius: “L’unité par la diversité”.

Creemos que esta ideia está subjacente quando Stevens afirma a necessidade de antítese, como, por exemplo, na estrofe IV de “It Must Change”:

Two things of opposite natures seem to depend

On one another, or a man depends

On a woman, day on night, the imagined

⁵⁸ Giedion. Op.cit.p.284

On the real. This the origin of change.

Winter and spring, cold copulars, embrace

And forth the particulars of rapture come. (SP,p.98)

A nova maneira de ver o mundo não pode partir de um ponto determinado. O campo visual deve ter a máxima extensão, tornar-se ilimitado numa relação de imediaticidade entre a realidade e a imaginação, ampliado por uma paixão fácil (“tonight the lilacs magnify / The easy passion”) que já não é embalada pelo canto monótono dos pássaros (“minstrels lacking minstrelsy”), traduzido na intencionalidade das repetições de tons e acordes (“bethou” e “ke-ke”) de efeito ilusionístico, hinos sedutores que, apesar de tudo, devem desaparecer porque “we have not the need of any seducing hymn”.

Em carta dirigida a Hi Simons em 1943 Stevens explica a repetição destes sons (“ke-kes”) como ênfase da monotonia que vai desencadear o desejo da mudança numa afirmação de vida perante a morte: “What the spirit wants it creates, even if it has to do so in a fiction”.(LWS,p.438).

Despojadas de todas as aparências conhecidas e de toda a relação emotiva, as coisas devem ser percebidas no seu valor plástico que se vai desvendando lentamente até que os olhos, fechados durante séculos, começam a abrir-se; este é o significado do encontro entre Nanzia Nunzio e Ozymandias na estrofe VIII.

Para fundamentar esta afirmação torna-se importante referir a explicação dada por Daniel Schwartz para o aparecimento destas personagens. “Ozymandias” é a figura de Shelley, a estátua de Ramsés II, gigante reduzido a ruínas pela acção inexorável do tempo. Nanzia Nunzio apresenta-se como a dimensão que falta a Ozymandias e que o seu solipsismo impede de aceitar. Para Schwartz a nudez de Nanzia Nunzio é o símbolo de uma humanidade comum que todos partilhamos ; o diálogo entre os

dois deverá ser entendido como símbolo da necessidade de diálogo entre a realidade e a imaginação. A rejeição, contudo, demonstra a dificuldade de tal união.⁵⁹

A onda de plasticidade do real avança depressa, inexorável, oscilando entre “a luminous fluttering / or the concentration of a cloudy day”, obrigando o poeta a representar a experiência mágica das coisas numa linguagem entre “the imagination’s Latin with / The lingua franca et jocundissima” que procura “um enlace com o nonsense dos mistérios da vida”. O mundo é um palco (“theatre of trope”) no qual o poeta tem de captar a volatilidade das coisas e representá-las num poema que deverá partilhar o conceito de processo com o mundo. A capacidade de representar a invisibilidade das coisas só pode existir se nascer de um profundo amor pelo mundo físico e pelo homem (“of these beginnings, gay and green propose the suitable amours. Time will write them down”):

The poet exercises a power over life by expressing life. . . . The role of words and honors in the life of a poet is simply to bring him back to reality, to remind him, in the most of all his hopes for poetry, that he lives in the world of Darwin and not in the world of Plato. (CPP, pp.877-878)

Aceitar a mutabilidade do mundo tem de ser fonte de prazer apesar das dificuldades que podem afectar o rigor desejado da percepção, conforme as afirmações feitas nas duas primeiras estrofes da secção “It Must Give Pleasure”. A utilização de formas verbais infinitivas na primeira estrofe marcam uma atemporalidade que implica uma projecção no futuro ao mesmo tempo que sugere uma libertação das próprias limitações, segundo Helen Vendler que assinala: “Poets have often used the future to resolve a poem, and very satisfactorily since the future is always a fiction.”⁶⁰

⁵⁹ Schwartz. Op. cit. pp.175-176

⁶⁰ Vendler. Op. cit. pp.22-26.

A possibilidade de “descobrir” mais do que “impor” implica que o poeta tem de captar o significado na imediaticidade do fluxo da experiência do mundo que, no esplendor da sua beleza sensual, se estende a todas as estações e se abre em nuances de cor, desde o tom argênteo dos cardos até ao atraente tom de coral do abrunheiro.

As mudanças constantes do real tornam efémeras as glórias passadas (“a red reknown / Blowing itself upon the tedious ear”), bens inalienáveis dos velhos tempos, agora privados do brilho anterior por uma sequência de adjectivos que os esmorecem (“ancient”, “shapeless”, “rusty”).

Stevens oferece o prazer que resulta da construção das nossas próprias ficções, simbolizado pelo “casamento místico” da terra e do céu da estrofe VI, “the Captain” e “Bawda” em Catawba, vocábulo que por si parece concretizar o “casamento” linguístico entre as duas palavras anteriores (“Captain” e “Bawda”).

Esta união, que não foi consumada entre Nanzia Nunzio e Ozymandias, vem lembrar a dependência de coisas opostas num local que depende apenas de nós próprios (“a place dependent on ourselves”) ao som de “secretos címbalos”, cujos “shoo-shoo-shoo” nos sugerem acordes de jazz tocados ao de leve como a lembrar-nos da intimidade e do carácter imediato que deve pautar o discurso humano no silêncio da natureza:

It is simply that there has been a change in the nature of what we mean by music. (...) If occasionally the poet touches the triangle or one of the cymbals, he does it only because he feels like doing it.

Instead of a musician we have an orator whose speech sometimes resembles music (...) it affects our sight of what we see and leaves it ambiguous. (“Effects of Analogy”, NA,p.720)

A ambiguidade caracteriza as estrofes seguintes nas quais a figura predominante é a do “Canon Aspirin”, cujo nome, segundo Eleanor Cook, pode ser entendido como alguém dividido entre o canônico e o desejo do novo, a atracção da aspiração.⁶¹

Para Daniel Schwartz “Canon Aspirin” é uma versão do poeta que deve ser rejeitada porque simboliza a “ortodoxia na igreja e na poesia”, a vontade de poder sobre o mundo físico (“his sister”?), cujo “sensible ecstasy” e pouca alegria ele não se cansa de louvar, “humming an outline of a fugue / of praise”.⁶²

Mas é o ambiente de ténue iluminação da noite, o “chiaroscuro” da estrofe VI que desperta a dinâmica do elemento irracional e o leva a recusar ser apenas uma “figura de poeta que sobrevoa o espaço vazio” (CPP,p.656) e a reconhecer a necessidade de uma escolha: “he has to choose. But it is not a choice / Between excluding things.It was not a choice / Between, but of”. Em “The Noble Rider” Stevens esclarece por que razão não se trata de uma escolha que exclui uma das partes:

Don Quixote will make it imperative for him to make a choice, to come to a decision regarding the imagination and reality, and he will find that it is not a choice of one over the other and not a decision that divides them, but something subtler, a recognition that here, too, as between these poles, the universal interdependence exists, and hence his choice and his decision must be that they are equal and inseparable. (NA,p.657)

As arbitrariedades do acaso são um constante desafio ao desejo de ordem do poeta que deve tornar-se “mestre da repetição” como Stevens demonstra na estrofe IX através da circularidade das repetições e do uso excessivo da vírgulas, quebrando, deste modo, o ritmo de uma continuidade

⁶¹ Cook.Op.cit.pp.254-255

⁶² Schwartz.Op.cit.pp.180-181

monótona e acentuando a premência de recomeços constantes:

Red robin, stop in your preludes, practicing
 Mere repetitions. These things at least comprise
 An occupation, an exercise, a work

A thing final in itself and, therefore, good:
 One of the vast repetitions final in
 Themselves and, therefore, good, the going round

And round and round, the merely going round,
 Until merely going round is a final good (SP,p.123)

As ordens não podem ser impostas, porque “to impose is not to discover” e descobrir é a chave para abordar o nada que sustém a existência: “Not to impose, not to have reasoned at all/ Out of nothing to have come on major weather, / It is possible, possible, possible. It must / Be possible.(VII). O mundo físico (“the fluent mundo”) tem de ser considerado nas suas possibilidades de variação como faces transparentes de um cristal fluido (X), percebido na vitalidade do fluxo do tempo (VII) por um poeta (o uso reiterado do pronome pessoal “I” permite a associação com o próprio Wallace Stevens) que se afirma como sujeito concreto lançado no mundo. Aqui, ele partilha a facticidade da existência e entrega-se ao desafio de se escolher e de se fazer a si próprio: “I have not but I am and as I am, I am”; aqui, deverá andar em contínua demanda de uma comunhão com o real através da palavra, “the bread of faithful speech”, que seja capaz de captar não as formas acabadas do mundo, mas a essência dos seus processos de criação.

Esta mobilidade nos caminhos da criação natural nunca acaba e os objectos parecem dilatar-se para além da sua aparência, provando que são mais do que o seu aspecto exterior. Do nosso mundo de percepções quotidianas pode nascer uma realidade totalmente diferente. As coisas despojadas de todas as aparências conhecidas surgem-nos na sua excelência de “coisas em si”. Teremos de penetrar na sua visibilidade para compreender o invisível (“the outlines of being and its expressings, the syllables of / its law”), facto já referido na estrofe VI de “Notes”: “the nothingness was a nakedness, a point / Beyond which thought could not progress as thought”.

Para um ponto se tornar movimento e linha, abrindo novos sentidos (“*Poesis, poesis, the literal characters the vatic lines*”), é preciso tempo assim como outra compreensão da sua passagem. “This Solitude of Cataracts”(SP,p.117) surge como um poema fluente e sobre a fluência do pensamento em contacto com a mobilidade do mundo, conceito que encontra o seu correlativo na expressão “Thought-like Monadnocks”.

Com efeito, Stevens insinua que os reflexos na água são similares aos reflexos do pensamento, passíveis da mesma turbulência (“cataracts”) quando as superfícies se agitam:

The expression “tought-like Monadnocks” can best be explained by changing it into “Monadbock-like thoughts”. The image of a mountain deep in surface of a lake acquires a secondary character. From the sheen of the surface it becomes slightly unreal: tought-like. (LWS,p.823)

A passagem do tempo, simbolizada pelo rio que corre entre lugares, cuja fluidez é reforçada pelo uso da aliteração (“the flecked river / which rest flowing and never the same twice,/flowing”) é reconhecida pelo sujeito poético como constitutiva de todas as coisas e, como tal, com um papel construtivo na sua irreversibilidade. Contudo, e paradoxalmente, desperta o desejo de permanência num estado temporal que o uso de infinitivos como complementos deixa transparecer: “He wanted to

feel . . .”, “He wanted the river to go on . . .”, “He wanted to walk beside it”. O uso deste tempo verbal revela a impossibilidade de concretização de um mundo arquetípico sem tempo, onde tudo estaria imóvel “without the oscillations of planetary pass-pass”. A adaptação a esta constante instabilidade do mundo físico, impossível de ser captado por um pensamento fixo (“like a lake”) vai levar à consideração de poema como g nese (e não produto) evoluindo no mesmo sentido que a natureza, como um processo em aberto.

Disto dá-nos conta o poema “An Ordinary Evening in New Haven”(SP,p.118) no qual se manifesta uma permanente busca interior, um nomadismo que já vem na sequência de “Harmonium” em “Nomad Exquisite”(SP,p.37). Neste poema encontramos o desejo, agora veemente, de apagar a diferença entre texto e experiência numa coincidência absoluta da linguagem com a sensa o. O fluxo da experiência na sua falta de linearidade temporal vai exigir a fluidez de um pensamento meditativo para captar o poema já inerente no mundo fenomenal, na esteira da tradi o emersoniana.

Pensamento e percep o encontram-se, pois, no abrigo do poema que procura a transcri o de algo fluido e temporal através de uma linguagem que adquire contornos similares   linguagem musical. A consciência da alteridade do mundo, configurada em poemas anteriores, passa pelo corpo que sente o mundo nos seus particulares de tempo, lugar, clima, tornando-o estímulo do pensamento e suas associa es numa rela o fluida entre a experiência física e mental. O poema transforma-se numa cria o circunscrita a um tempo (“an ordinary evening”) e a um lugar (“New Haven”) e desenvolve-se em momentos fugidios, em flutua es aparentemente desconexas, numa plasticidade de resposta   ocasião,   imediatividade do presente estreitado no amplexo do sincronismo.⁶³

⁶³ Entendemos o conceito de sincronismo de acordo com a perspectiva de Carl Gustav Jung: “The synchronicity principle thus becomes the absolute rule in all cases where an inner event occurs simultaneously with an outside one”. *Selected Writings*.Ed.Robert Coles.New York:Book-of-the-Month Club,1997,p.120

A primeira estrofe começa com uma afirmação ambígua acerca da percepção (“The eye’s plain version is a thing apart”) deixando no ar o seu carácter duplo que oscila entre o facto de ser fundamento da experiência e abstracção da mesma, talvez dividido entre as imposições da memória e a complexidade do real; dualidade pouco clara devido à falta de especificação do advérbio “apart”, mas, de certo modo, condicionado pela expressão “the vulgate of experience”, sugerindo que qualquer versão da realidade resulta do carácter duplo da percepção: enraizada na experiência do mundo e, simultaneamente, no desejo de abstracção dessa mesma experiência.

Todo o poema vai oscilar nesta mútua dependência entre realidade e desejo em ritmo de meditação que será o tema e a forma do trabalho como um todo: “The never ending meditation” em busca de “A recent imagining of reality”, trabalho este que se deixa prever como inacabado e apenas como um fragmento de uma luta de gigantes (a imaginação e a realidade). O poema, que se vai transformando numa dança de equilíbrios alternados (“as if the crude collops came together as one”), revela um cenário de aparências delapidadas e sem significado (“appearances of what appearances / /words, lines, not meanings, not communications”) na factualidade criada pelos deícticos (“these”) no qual a revelação deve acontecer marcada pela esperança de um hipotético “unless” e pela suspensão dickensiana do travessão final.

Nesta envolvência de significantes sem significado, de aparências onde nada é revelado (“Dark things without a double”), superfície sem profundidade, deverá surgir a casa-poema (“this house”) em comunhão com o mundo físico numa construção com fundamento na realidade “feita de sol, cuja versatilidade deve reflectir um desejado equilíbrio entre o espaço do mundo e o espaço do poema.

A interdependência do homem e do mundo aparece reforçada na estrofe II na dialéctica entre “naked Alpha” e “the hierophant Omega” sem que algum deles tenha um lugar privilegiado no dinamismo da variação e invenção: “Alpha continues to begin / Omega is refreshed at every end.”

“Alpha” e “Omega” simbolizam os limites do universo, a totalidade do conhecimento, a totalidade do espaço e do tempo, uma arquitectura temporal dos seres na sua energia polarizadora e metódica, campos de força que permitem uma regeneração e recursão permanentes num tempo reiterativo da vida: “But that’s the difference: in the end and the way / to the end”.

Mas, a realidade pura não é possível, pois não podemos contornar a inevitabilidade de uma percepção que acaba sempre por ser um desvio, um distorcer do mundo que deveria ser conhecido, “Transfixing by being purely what it is”. Para tal, é preciso ultrapassar o dualismo antigo, redefinindo o conceito de realidade de modo a incluir o movimento incessante do mundo e da própria mente (“though the certain eye, / the eye made clear of uncertainty”).

No seu carácter paradoxal, esta união consegue englobar tudo (“the spirit’s alchemicana”, “the visible”, “the movable”, “the moment”) num universo relativista de mudança e movimento.

Stevens representa este movimento através da sequência de artigos definidos e substantivos que, em contraste com a ausência de verbo(s), acentua ainda mais a linguagem em fluxo criativo à medida que o sujeito poético vai deambulando pelas ruas de New Haven, agora com dimensão “metafísica”(IV) possibilitando a revelação da necessidade do outro. O uso das aliterações nos versos 10 e 11 sublinham o pensamento espontâneo (“In the metaphysical streets, the profoundest forms / Go with walker subtly walking there”). O sujeito poético reflecte sobre a premência da construção de ficções, ainda que mínimas, como é o caso do calendário (“The propounding of four seasons and twelve months”), testemunho da passagem do tempo e do paradoxal desejo de mudança e de permanência.⁶⁴

⁶⁴ O homem teve sempre necessidade de marcar pontos de referência num tempo que lhe parece sempre em fuga, ligando-se, assim, ao mundo natural, cuja evolução pode ser observada na regularidade repetitiva (as estações do ano, por exemplo). Podemos citar ainda acerca da simbologia do calendário: “Établir un calendrier, c’est se rassurer, organiser le temps, comme on construit des diques pour régulariser le cours d’un fleuve; c’est se donner l’impression de dominer, en le réglemantant, ce à quoi on ne peut échapper. C’est avoir le moyen de marquer les étapes de sa

O carácter temporal da experiência e a consciencialização da pura sucessão da vida humana reforçam o nosso conhecimento do tempo na percepção de um mundo captado na sua fluidez e complexidade de sistemas do qual somos uma parte. O poema deve estar enraizado na imediaticidade da ocasião, na instabilidade das coisas que nos rodeiam, tornando-se o grito simultâneo, o momento de revelação, uma espécie de sexto sentido na percepção do real: “The poem is the cry of its occasion, / Part of the res itself and not about it”.

Deste modo, Stevens “apaga” a distância entre a percepção e a representação do objecto, tornando-se o poema parte integrante da ocasião, como sinédoque reforçada pela aplicação da preposição “of”.

Tal como o mundo em revolução, também o poema evolui em espirais fluidas, qual objecto volátil e efémero que o próprio tempo, simbolizado pelo turbilhão do vento, se encarregará de tornar obsoleto como velhas estátuas de mármore.

A estrutura espiralar e irreversível do tempo em processos energéticos interligados e cada vez mais complexos reflectem-se na sintaxe difícil da segunda parte do poema e na ambiguidade do tropo “folhas”, que se movimentam de forma ambígua no espaço e no tempo, (“The mobile and the immobile flickening / In the area between is and was”), numa mistura de fluxo bergsoniano e einsteniano, desenvolvendo a consciência do princípio da superação conservadora do passado no presente. Vejamos como Stevens conhecia bem o pensamento de Bergson quando o cita em “The Noble Rider”:

He [Bergson] says: “The object may remain the same, I may look at it from the same side, at the same

propre évolution, extérieure et intérieure. La contemplation d'un calendrier évoque le recommencement perpétuel”. *Dictionnaire des Symboles*, p.159. Sublinhado nosso.

angle, in the same light, nevertheless the vision I now have of it differs from that which I have just had, even if only because the one is an instant later than the other. My memory is there, which conveys something of the past into the present. (NA,p.658)

Esta essência da acção, o desenvolvimento em feixe (*durée*) em que os diversos momentos se interpenetram e fundem tão espontaneamente como dão origem a estados novos, vai transformando a leitura do tropo das “folhas”, ora como legado do passado, ora como folhas no seu sentido literal ou como folhas de um livro, todos eles unidos pelo mesmo movimento espiralar, “in whirlings”, acabando por se tornarem resíduos que, paradoxalmente, constituem símbolo da vida, da fluidez da “vida do mundo” e da sua transiência; não um símbolo de morte.

Ao contrário do que poderia parecer, o desaparecimento das folhas como sinais de vida não implica o sentimento esperado perante um cenário de extrema pobreza (“the dilapidation of dilapidations”); com efeito, as folhas metamorfoseiam-se em “eaves”. Os versos “It is a bough in the electric light / /And exhalations in the eaves” revelam um jogo subtil de palavras, criando uma imagem que, apesar de contrastar com a sensualidade e a alegria do mundo fenomenal, consegue transmitir, na sua visão redutora, a permanência de uma presença insistente no poema (“the electric light”), a fusão do mundo físico e da imaginação, apontada como única realidade que é possível ser conhecida por um “Professor Eucalyptus”, cujo nome, curiosamente, simboliza o dinamismo da união entre a fisicidade do mundo e a mente:

... Likewise to say of the evening

The most ancient light in the most ancient sky,

That it is wholly an inner light that it shines

From the sleepy bosom of the real, recreates,
 Searches, a possible for its possibleness (SP,p.123)⁶⁵

“Life, not the artist, creates or reveals reality: time and experience in the poet, in the painter”, afirma Stevens no ensaio sobre Marianne Moore (CPP,p.703). Se aliarmos a este conceito a noção de que nos poemas “the inter-relation between things is what makes them fecund. Interaction is the source of poetry” (“A Note on “Les Plus Belles Pages”,CPP,p.867), compreenderemos mais facilmente a essência do significado da estrofe VIII: “the theory of poetry, / As the life of poetry” rectificada pela afirmação “the theory / of poetry is the theory of life”; poesia e vida unidas no mesmo verso através do artifício da cesura criada pelo cavalgamento.

A paisagem despida de folhas da estrofe IX, descrita na sua extrema pobreza (“the barrenness that appears”) é, contudo, essencial para uma nova visão das coisas através de um olhar que pode, simultaneamente, perceber e pensar, facto simbolizado pelos esquilos nas árvores, “hundreds of eyes, in one mind”. Esta “visibility of thought” constitui o conceito crucial para a reconciliação entre a imaginação e a realidade. Pensar é sinónimo de ver e ver é sinónimo de pensar; uma união de movimentos fluidos e dinâmicos representados na estrofe pelo uso de tempos verbais do gerúndio, de frases curtas, de aliteraões, recursos retóricos que revelam um mundo em constante movimento (“Ficking from finikin to fine finikin”), percebido nos seus particulares, em ambiente nocturnos dado que permitem uma sensação mais apurada da relação entre opostos que já não se excluem (a noite atenua as diferenças, suaviza os contornos).

⁶⁵ Sobre a palavra “eucalyptus”, Eleanor Cook refere que o seu significado deve ser entendido como “well covered”, lembrando a flor desta árvore. Por outro lado, Cook salienta a ligação entre “eucalyptus” como desconstrução da palavra “apocalypsis”, fazendo notar a repentina e extraordinária revelação das coisas, op.cit .p.269. Relembrando o interesse de Stevens pela Botânica, poderemos inferir, também, que a escolha da palavra “eucalyptus” tem a ver com algumas das características da própria árvore, como a rapidez de crescimento, a facilidade de aclimação, de madeira útil para o reflorestamento e para construções em geral além de balsâmica e terapêutica. Estas noções poderão ter cabimento como metáforas para a necessidade de “refrescar o mundo” da paisagem poética coeva.

Stevens procura reformular a realidade de modo a incluir o movimento e a mudança incessante do mundo (“the fire-foams in the motions of the sea”), configurada pela subjectividade de uma relação com o mundo sempre renovada na exploração de nuances, consciente da necessidade de uma figuração livre da sua infinita possibilidade.

O último terceto ilustra o conceito whiteheadiano da realidade como processo, considerada não como um sólido, mas como fluido: “a shade that traverses / A dust, a force that traverses a shade”, sendo a “sombra” o símbolo da imposição inelutável da subjectividade sobre o mundo físico, tal como a sombra inerente à figura do caminhante que o uso simbólico de “force” vem acentuar. A repetição da forma verbal “traverses” significa o modo como a realidade deve ser abordada, fundamento de um novo olhar sobre o mundo na sua integridade e movimento, representados na estrofe XI pela justaposição de cores intensas e sons estridentes (“the mic-mac of mocking / birds”), movendo-se em círculo sem fim numa “terra de limoeiros”, simbólica da fecundidade e da imortalidade perante as quais as palavras parecem nunca estar adequadas: “It was the same / Except for the adjectives, an alteration / of sounds that was a change of nature, more/than the difference that clouds make over a town”. Tudo depende do equilíbrio certo.

Poema, sujeito poético (caminhante nas ruas de New Haven) e mundo físico participam equitativamente no mesmo processo fluido, movimento que inclui o real e o irreal, o visível e o invisível, a ocasião e o poema, meditação refractada em vários prismas que são as estrofes.⁶⁶

⁶⁶Cook refere a arbitrariedade da parte de Stevens quanto à escolha das estrofes que finalizam o poema. Op.cit.p.289; O facto de Stevens escolher a estrofe XXIX da versão canónica do poema, assim como a omissão de muitas das suas estrofes originais, poderá levar-nos a concluir que Stevens deseja reforçar o carácter anti-apocalíptico desta versão, oferecendo como imagem final a possibilidade de um constante reconhecimento de adaptação “às mudanças climáticas”. Também Vendler sugere a necessidade de adaptação manifestada na estrofe: “The canto asserts the power of language and he redescribes nature” perante “hybrid reality”. We are wandering mariners taking our language (our sense of the world) with us wherever we go. To visit an alien hedonistic land (...) is not to become a hedonist. It is rather to redescribe hedonism in term of one’s own permanently dark-colored self”. Op.cit.294.

“An Ordinary Evening in New Haven” é um poema que se desenvolve por blocos de ideias numa progressão de estrofes caracterizada pela falta de linearidade, numa abertura ao sentido da vida nos seus movimentos fugidios, incessantes, nas suas mudanças repentinas, captadas em sinuosa meditação. O mundo tem de ser acolhido na sua natureza fluida que, deste modo, passa a habitar o poema numa relação de equilíbrio continuamente procurado pelo poeta como substituição de velhas “harmonias”.

A última “casa” de *Selected Poems* tem o título de “Final Soliloquy of the Interior Paramour”(SP,p.128), poema onde encontramos o prazer e a serenidade que o acto de pensar proporciona; nele, encontramos a união do eu e do mundo sob a luz de uma vela, ambiente “chiaroscuro”, na arte da comunhão de um ritual mágico de encontro: “the intensest rendezvous”.

Quem mais nos poderá abrir a porta desse abrigo “in which being there together is enough” se não a figura do “anjo da realidade”?

Sobre este anjo, Stevens escreve: “. . . in Angel Surrounded by Paysans the angel is the angel of reality. This is clear only if the reader is of the idea that we live in a world of the imagination, in which reality and contact with it are the great blessings”. (LWS,p.753)

Anjo atemporal metafisicamente descrito no verso “I have neither ashen wing nor wear of ore”, cujo corpo etéreo, volátil, lembra já a transformação do visível em invisível, a contigência do ser e do não-ser: “A figure half seen, or seen for a moment”. A figura do anjo deve ser ligada à expressão “boa nova” e ao seu papel eminentemente criador, compreendido na sua verdade como possibilidade mais do que como actualidade; ficção reflexiva para o questionamento constante da nossa experiência no mundo e da própria condição humana: “I am one of you and being one of you / Is being and knowing what I am and know.”

Ao anunciar a alternância que estrutura a nossa habitabilidade no mundo, o anjo é necessário para se atingir uma dimensão mais sublime da experiência que podemos ter nas nossas vidas. A leitura do poema (em voz alta ou silenciosa) terá de ser, por sua vez, o descobrir de um sentido ditado por uma arte de construir, de habitar e de pensar. Em todos os casos, o “anjo-poeta” convida-nos a entrar em espaços onde temos de aprender a habitar poeticamente: o mundo e o poema.

To find here and there the pleasure of poetry,
if not exactly the pleasure of thought.

Wallace Stevens, *Letter*, 1936

3. PENSAR O ESPAÇO DE ENCONTRO. PENSAR O ENCONTRO DE ESPAÇO

A arquitectura, como vimos, é a arte de criação de espaços para habitar tendo em conta uma variedade de razões pessoais, políticas, sociais e religiosas. Os traços que caracterizam uma época ditam, por sua vez, os traços do espaço que o arquitecto pensa construir e fazer habitar. Para fundamentar esta afirmação devemos considerar como característica fundamental do período modernista o sentimento de fragmentação do mundo, que vai implicar uma reformulação do conceito de espaço.

Ao ponderar sobre a contribuição do movimento cubista para o desenvolvimento do pensamento social, Stephen Kern salienta a evolução do conceito de espaço. Para Kern, o espaço, outrora desprezado por ser conotado com o nada ou com a negação do sólido, passa a ter uma importância fundamental como elemento básico da vida humana.

Numa época em que o homem se sente alienado de tudo o que o rodeia, perante a precariedade da sua existência e consciente da sua condição de nómada, o conceito de habitar tem de ser apreendido de novo. Os espaços interiores ganham uma dimensão positiva, concebidos para darem resposta à necessidade mais urgente do homem: a de encontrar raízes num lugar que lhe sirva de amparo e, simultaneamente, de lugar de encontro com o outro. Uma casa permeável ao mundo.

Como exemplo desta mudança conceptual, Kern cita o caso de Frank Lloyd Wright para quem a primeira expressão consciente de espaço em arquitectura modernista terá sido “the space within to be lived in”.⁶³

Se o espaço é para ser vivido, então o corpo passa a ter um papel crucial na sua definição. O espaço a habitar desperta a multiplicidade de relações que, através dos sentidos, podem ser estabelecidas pelo homem através da coexistência do seu corpo e do mundo.

Na revista *L'Esprit Nouveau* (1920-21) Le Corbusier faz a abordagem da importância do olhar para a implantação de um conceito de arquitectura mais genérico: tudo deveria ser observado, investigado numa sucessão de tempo e espaço, sendo o objectivo principal da arquitectura o movimento do corpo humano e suas extensões no espaço. Estava, assim, definida a noção de “promenade architecturale”, conceito de fundamental importância para a união dos elementos que assinalam as relações do homem com o mundo e com o modo de conceber esse mundo na arte do espaço construído.⁶⁴

A estrutura de cada trabalho tem, deste modo, uma lógica íntima na distribuição de valores da matéria através do estabelecimento de elos, ligações, por vezes imponderáveis, revelando uma ordem indispensável que se fixa numa teia de relações possíveis, de passagens a descobrir. Esta tessitura de elementos moduláveis em termos de habitantes vindouros forma-se, simultanea ou sucessivamente, no espaço arquitectónico como receptáculo ou vão do qual diversas “leituras” (ou “promenades”) podem surgir, feitas de afectos e entendimentos recíprocos, diferentes em cada caso, mas fiéis à essência da obra nos diferentes modos de se encontrar e de se relacionar com o espaço numa aprendizagem continuada da habitabilidade proposta.

⁶³ Stephen Kern. “Cubism, Camouflage, Silence, Democracy”. *Space, Time and Modernity*. Ed. Roger Friedland and Deirdre Boden. Berkeley: University of California Press, 1994, p.171

⁶⁴ Victor Neves. Op.cit. p. 15.

O que pretendemos salientar é o facto de que diferentes corpos podem relacionar-se de diferentes maneiras na habitabilidade do espaço proposto; contudo, o espaço permanece como o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Indo ao encontro do pensamento de Merleau-Ponty, o espaço é potencialmente gerador de interpretações:

(...) au lieu de l'imaginer "l'espace" comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions.⁶⁵

O espaço está presente em todas as acções do homem, assim como todas as acções do homem implicam espaço, tão imprescindível e vital como o tempo.

A noção de “espaço vital” é utilizada por Otto Friedrich Bollnow como uma concepção mais alargada do campo espacial do homem e que é vivido na sua experiência, ao qual o autor atribui a designação de “espaço vivencial”:

Se trata, (...) de la relación que existe entre el hombre y su espacio, y por ello, de la estructura de la misma existencia humana en cuanto ésta se encuentra determinada por su relación con el espacio. En este sentido hablamos de la espacialidad de la existencia humana.⁶⁶

Na esteira do conceito heideggeriano de *Dasein*, que inclui a relação com o espaço, Bollnow refere a importância de que se reveste o facto do homem se “encontrar” no espaço, de o habitar,

⁶⁵ Merleau-Ponty. Op.cit.p.281

⁶⁶Friedrich O. Bollnow. *Hombre Y Espacio*, Trad. Jaime López de Aisian Y Martín. Editorial Labor, S.A., 1969, p.28.

não apenas no sentido do amparo proporcionado pela casa, mas no sentido mais amplo do estado do próprio homem, caracterizando a sua relação com o espaço e o seu modo de nele se encontrar, ou, por outras palavras, a sua espacialidade.

Assim, o conceito de “habitar” adquire um sentido mais amplo, que Bollnow relaciona com o vocábulo francês “habiter” tal como é aplicado na filosofia de Merleau-Ponty, palavra-chave para descrever a forma de inclusão do homem no mundo e seu relacionamento com a vida. Merleau-Ponty mostra-nos que o nosso mundo é um mundo de intersubjectividade, isto é, um mundo intrinsecamente possível de ser experimentado e partilhado por mim e pelos outros. Esta teoria da intersubjectividade deve abrir, dentro da experiência, o espaço para um sentimento de privacidade e de comunhão.⁶⁷

A simultaneidade do homem com os outros e com o mundo que caracteriza a intimidade do “habitar” está presente no poema “Final Soliloquy of the Interior Paramour” de Wallace Stevens:

Out of this same light, out of the central mind,
 We make a dwelling in the evening air,
 In which being together is enough (SP,p.128)

A palavra “habitar” evidencia uma unidade indissolúvel semelhante à que liga o homem à sua casa, mas, desta vez, aplicada com o sentido de que o homem “habita o mundo” numa relação íntima de inclusão no Ser, num encontro sempre renovado, num desafio constante no qual o mundo se anuncia na vivência do espaço.

⁶⁷ Merleau-Ponty. *Signos*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda., 1991, p. 16.

Logo no início da obra *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty confronta-nos com a afirmação: “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. Trata-se, pois, de uma denúncia das “tentativas vagabundas” de manipulação de um mundo sujeito “às nossas operações”, recusando-lhe a afiliação e empatia associativa que Merleau-Ponty reconhece entre “os corpos associados (do homem e do mundo), comungando um ser único actual”, apanágio do pintor, “soberano na sua runimação do mundo, sem outra técnica da que é criada pelos seus olhos e pelas suas mãos à força de ver”.⁶⁸

Segundo Merleau-Ponty, o mundo é um campo vivo e dinâmico, que se desvela nos seus próprios humores e metamorfoses, na sua ambiguidade e fluidez que marcam o dinamismo da vida, captada pelo olhar do pintor numa ligação enigmática e paradoxal entre o confronto (o olhar e as coisas ocupam lugares distintos) e a dependência mútua.

Também em *Selected Poems* encontramos a demanda de um mundo primordial, ambíguo, vivido e sentido na sua imediaticidade como matriz de múltiplas aparências, caracterizado pela fluidez e indeterminação dos elementos, cuja presença, “sem verniz”, se faz sentir na génese de qualquer pensamento ou actividade:

If you take the vernish and dirt of generations off a picture, you see it in the first idea. If you think about the world without its vernish and dirt, you are a thinker of the first idea. (LWS,p.427)

Para Stevens, “há uma poesia universal reflectida em tudo” que o mundo oferece aos olhos do poeta e do pintor, à sensibilidade de ambos, aos seus sentimentos despertos pela imaginação:

⁶⁸ Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, pp.13-17.

(...) that is to say, the feelings. It seems to be a constructive faculty, that derives its energy more from the imagination than from the sensibility”

“Relations between Poetry & Painting”, CPP, p.743

Reportando-nos ao capítulo anterior do trabalho no qual abordámos a questão da relação entre a realidade e a imaginação em *Selected Poems* (“a questão das magnitudes” segundo a opinião de Helen Vendler), esta surge-nos, agora, como a possibilidade de criar espaços conceptuais a partir de dados recolhidos pelos sentidos, invadidos pela materialidade do mundo. Entender a imaginação como uma possibilitação de espaço(s) é ir ao encontro das palavras de Merleau-Ponty, quando afirma ser “necessário (...) que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre (...) numa visibilidade secreta. A natureza está no interior, disse Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe”.⁶⁹

Na poesia de Stevens, a imaginação é, por conseguinte, este “eco” que as coisas despertam em nós e que nos permite alargar os nossos horizontes, consentindo um desenrolar da vida entre possibilidades como se estas fossem realidades, mas dependente da sensibilidade com que vivemos os nossos encontros com o mundo, ou, na perspectiva heideggeriana de *Dasein*, do entendimento da nossa presença no mundo.

Jan Patočka aborda a problemática da sensibilidade do *Dasein*, referindo-a como sendo relativa à nossa condição de peregrinos num mundo que nos pressiona “with its physiognomy, its appearance, a unified expression in a varied plurality”.

Segundo Patočka, a sensibilidade é a nossa capacidade de resposta ao mundo através da unidade dos nossos sentidos, visando uma harmonia entre o nosso corpo e o contexto envolvente:

⁶⁹ Merleau-Ponty. Op.cit., p. 23.

Sensibility is not something changeless, it is a reach realm in which we can submerge deeply or from which we can withdraw, we can live in it profoundly or superficially”⁷⁰

Wallace Stevens vive a sua sensibilidade profundamente e os seus poemas e ensaios são prova disso, dos quais salientamos “Connecticut Composed”, escrito em 1955 onde Stevens manifesta um profundo sentido de lugar na descrição de detalhes revelados por um olhar, cuja acuidade o aproxima do olhar do pintor. Ao captar “the spare colors, the thin lights, the delicacy and slightness of the beauty of the place”, Stevens aproxima-se do que Emerson escreve em “Nature” e em “The American Scholar” , ao delinear uma identidade americana.

Contudo, a escolha do ensaio é, essencialmente, motivada pelo que Stevens afirma nos últimos parágrafos, dos quais, dado a sua extensão, apenas transcrevemos algumas frases que consideramos pertinentes para a nossa exposição e que fundamenta o conceito de Dasein como tendo um carácter de afeição e sensibilidade, um movimento de harmonia instintiva com o mundo:

There is nothing that gives the feel of Connecticut like coming home to it. I am not thinking of the thousands of commuters who come home to it every night from New York. (...) What I had in mind was something deeper that nothing can ever change or remove. It is a question of coming home to the American self in the sort of place in which it was formed. Going back to Connecticut is a return to an origin. And as it happens, it is an origin which many men all over the world, both those who have been part of us and those who have not, share in common an origin of hardihood, good faith and good will. (CPP, p.896)

⁷⁰ Jan Patočka. *Body, Community, Language, World*. Ed. by James Dodd, Chicago: Open Court, 1998, pp.135-141. Comentando a obra deste autor, David Carr salienta as palavras de Paul Ricoeur que considera Patočka “as a teacher of the stature of a Merleau-Ponty”. Dado o objectivo deste trabalho, a leitura de Patočka reaviva a fenomenologia como “herança filosófica para a compreensão da nossa existência e do nosso habitar o mundo”.

Já em 1949, em carta dirigida a Bernard Heringman, Stevens manifesta o desejo de abordar “the plain reality” que configura a obra *Transport to Summer* da qual salientamos o poema “Credences of Summer”; aqui, a realidade (“the essential barrenness”) é referida como o centro desejado (“the centre that I seek”), já que, para Stevens (como ele afirma em “Three Academic Pieces”) “reality is the central reference for poetry”, cabendo ao poeta entender a complexidade das coisas “that come both from within and from without” (LWS,p.302). A presença entrelaçada das coisas numa harmonia empática entre o mundo e a sensibilidade, que, como vimos em Patočka, é relativa “à nossa condição de peregrinos”.⁷¹

Bullnow refere, por sua vez, o conceito de “wandern” como a forma que o homem tem de se evadir aos condicionalismos do “utilitarismo excessivo que domina su existencia”, uma abertura do mundo através da vivência do espaço que produz uma nova vastidão sempre possível de ser renovada. A ideia de peregrinação (a viagem do corpo pelo mundo), como fonte de experiência e sabedoria, é para Merleau-Ponty o contacto necessário para a formação do pensamento: “Le contact simultanée avec mon être et avec l’être du monde”. Esta   a razão por que o “peregrino” volta sempre renovado.

Wallace Stevens   um caminhante, um peregrino, cujos caminhos não conduzem a qualquer meta definida, descobrindo nos seus passos a necessária intimidade com o mundo envolvente, um desejo de movimento constante, sempre insatisfeito, pois a meta não se encontra algures, mas sim dentro de si próprio: “I have (been) wandering so long that I must sit under this green tree and refresh the universal traveller. . . .” (LWS,p.111).

⁷¹ Patočka. Op.cit. p.139.

Regressando a Bullnow, compreendemos a importância do acto de caminhar, quando o autor faz uma citação de Linchaten:

Si el wandern es un retorno a la calma y el silencio de la naturaleza y, en el sentido más profundo, una estancia en la immanencia del paisaje, el sendero es “ un camino de retorno”, una senda en que se vuelve al dulce hogar.⁷²

É este conceito de retorno que encontramos no ensaio de Stevens, não um retorno, um “coming home” no sentido literal da expressão, mas, metaforicamente, um regresso ao “fundo das coisas”, ao interior do próprio homem, ao rejuvenescimento do todo o seu ser. Esta relação nova e mais íntima com o mundo e com os outros na esfera de co-existências que o uso do pronome pessoal “us” deixa subentender e que reforça o conceito de “being together” em “Final Soliloquy”: afinal, o mundo é um mundo partilhado.

Wallace Stevens não explica o mundo, mas tenta descrevê-lo no modo como ele se revela aos sentidos, na sua diversidade de ritmos e texturas, nas suas múltiplas aparências como campo colectivo de experiências vividas sob ângulos diferentes. Stevens interpreta poeticamente o conceito husserliano de “lebenswelt”, e vai encontrar eco em Merleau-Ponty que salienta a comunhão da posse da mesma visualização da fluidez do mundo vivido na sua imediaticidade:

Tant ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d’une vue mienne ou d’une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l’univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d’abord

⁷² Bullnow. Op. cit. pp.111-113

cette experience du monde dont elle est l'expression seconde. (...) Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance *parle* toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendente, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est une forêt, une prairie ou une rivière.⁷³

Para Merleau-Ponty o conhecimento resulta da experiência do mundo vivido, ou por outras palavras, da percepção, que devemos ter em consideração para traçarmos a gênese desse conhecimento e para compreendermos o modo como conhecemos: “ le monde perçu serait le fond toujours présupposé par toute rationalité, toute valeur et toute existence ”.⁷⁴

Este “fundo” a que Merleau-Ponty se refere resulta da intersecção da imanência (tradicionalmente considerada como a esfera da interioridade) e da transcendência (concebida como exterioridade) resolvendo a questão desta dualidade ao conceber o mundo simultaneamente como imanente e transcendente, desfazendo, assim, a falácia cartesiana que serviu de base para as origens do empiricismo (que defende que todo o conhecimento vem da experiência) e do intelectualismo (filosofia que procura fundamentar o conhecimento nas estruturas imanentes da subjectividade, relegando a experiência para segundo plano).

Martin C. Dillon considera a dialéctica pontiana sobre o mundo como o fundamento da tese do primado da percepção, tida como fenomenológica porque defende o primado dos fenómenos como seu correlato:

Good dialect, or in Merleau-Ponty's terms, “hyperdialectic”, is that which understands the profound movement of self-mediation where the process of emergence is grounded in the things

⁷³ Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*, II-III

⁷⁴ Merleau-Ponty. *Le Primat de la Perception*, p.43.

themselves, bound always to the concrete contents, and not dictated from above by a supervenient form which imposes its own requirements upon that which it seeks to understand.⁷⁵

Também Wallace Stevens recusa o pensamento cartesiano ao afirmar a existência de um mais mundo primordial no qual “Adam / In Eden was the father of Descartes” (“Notes”), reiterando, mais tarde, em “An Ordinary Evening in New Haven” a demanda de um significado intrínseco dos fenómenos. Stevens convida-nos para a percepção do mundo na sua riqueza e multi-determinabilidade “as part of the never-ending meditation”, o que exige um envolvimento permanente com o mundo. Para este encontro com o mundo (“the intensest rendez-vous”) precisamos de estar conscientes da fundamental corporeidade da nossa existência aberta ao mundo, tal como pressentimos nas palavras de Stevens: “I have been walking in the rain. I let it rain on my head and in my face (...) it was like a spring in the desert (...) then I saw a blue-bird and threw a kiss to him” (LWS,p.98)

Creemos que, nestas palavras de Stevens, podemos estabelecer uma relação com o conceito de “lived body” de Merleau-Ponty. A consciência do corpo no mundo é salientada pelo contacto do corpo com a chuva (e da chuva com o corpo, em relação intersubjectiva). A imagem da primavera desperta o corpo e o corpo desperta o mundo; esta reflexividade corporal pode ser entendida como a abertura do espaço do corpo na sua expressividade, aliás manifestada no desejo de mostrar afecto, simbolizado pelo beijo enviado ao pássaro-azul. No fundo, um acto que não seria possível se o homem não estivesse consciente da sua interacção com as coisas no meio das quais ele vive. Diz Merleau-Ponty: “Je m’engage avec mon corps parmi les choses, elles coexistent avec moi comme sujet incarné”.

⁷⁵ M.C. Dillon. *Merleau-Ponty's Ontology*. (1988). Illinois: Northwestern University Press, 1997, p.46

Também para Stevens a vida é uma compreensão concreta da relação estabelecida entre o eu e o mundo, envolvendo não só o entendimento do ser humano e do seu mundo, mas também a sua transformação, uma emergência de um novo modo de vida. Daí considerarmos como fenomenológica a perspectiva stevensiana do mundo dado que, na sua obra, “mundo” significa o todo (“the whole”), como uma totalidade física de coisas e estruturas na qual o corpo, também ele físico, se insere numa situação da nossa existência, do nosso ser no mundo entre as coisas.

Roger Gilbert refere a experiência do corpo no momento da composição poética como um elemento constante na literatura americana modernista uma vez que um dos seus traços característicos é o desejo de captar o mundo na sua abertura e fluidez de vida. Segundo Gilbert, o poema emerge como um “produto corporal”, ditado pela invasão que o mundo faz no nosso corpo, verdadeiro sujeito da experiência, através dos dados recolhidos pelos sentidos:

(...) the body's motion heightens the presence of the world by bringing new elements of it into view at each moment. The walk thus serves to foreground the reciprocity of world and body as together they enter and inform consciousness.⁷⁶

Com efeito, Gilbert apresenta-nos o mundo sob a perspectiva pontiana de “fundo” a partir do qual emergem todas as experiências da existência humana numa actividade aberta que reúne o conceito dinâmico de receptividade e criatividade decorrente do nosso estar-no-mundo e que Stevens tão bem sintetizou na afirmação: “The most beautiful thing in the world is, of course, the world itself”(CPP,p.907). Com a noção de fundo (“Fundierung”), Merleau-Ponty defende que a

⁷⁶ Gilbert.Op. cit,p.16.

percepção do mundo pelos sentidos é o fundamento de todos os significados. O pensamento emerge do mundo fenomenal (captado pela experiência das percepções) e permanece ligado a ele.

Nas cartas e nos poemas de Stevens podemos encontrar o uso reiterado do vocábulo “walk” manifestando a necessidade de inserção no mundo através da espacialidade do próprio corpo, no desejo de olhar para as coisas, de rir, de gritar, usufruindo a liberdade de se ligar com as coisas à sua volta, criando filiações, participando num “aqui-e-agora” com todos os sentidos em alerta e unidos para melhor captarem o mundo como sistema complexo que apresenta e também invade o corpo com a sua presença:

I am a native in this world

.....

Here I inhale profounder strenght

And as I am, I speak and move

And things are as I think they are. (SP,p.58)

No fundo, estes versos de Stevens podem encontrar eco no conceito de reversibilidade de Merleau-Ponty que reconhece o corpo como um duplo espaço de encontro em simultâneo: espaço de encontro do corpo com o outro (e que pertence ao campo da objectividade) e espaço de encontro do corpo consigo próprio (e que pertence ao campo da subjectividade). Para Merleau-Ponty não podemos dividir o acto de tocar algo e o acto de ser tocado por algo; por outra palavras, o corpo é uma unidade espacial, um espaço de troca com o mundo. Nestes versos de Stevens encontramos a consciência da experiência do corpo (“I speak and move”), mas também, a experiência do corpo no mundo (“Here I inhale profounder strenght”), como se estivessem a ilustrar as palavras de Merleau-Ponty quando afirma:

Il ne faut donc pas dire que notre corps est *dans* l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il *habite* l'espace et le temps.⁷⁷

Como “nativo no mundo”, Stevens está permanentemente atento à sua transformação, ao seu movimento fluido numa relação tripartida entre mundo, mente e corpo, trilogia valeriana da qual resultam os “três grandes poderes cuja colaboração reside no cruzar de ritmos apreendidos pelo corpo, uma máquina-viva”.⁷⁸

A interacção entre o corpo e o mundo é, também, muito evidente na poesia de William Carlos Williams (poeta coevo de Wallace Stevens) da qual destacamos o poema “Paterson, Book Two” pelo modo como as coisas são “agarradas” no fluxo da percepção e do movimento, facto que se reflecte na própria sintaxe:

outside

outside myself

there is a world,

he rumbled, subject to my incursions

- a world

(to me) at rest,

which I approach

concretely -⁷⁹

⁷⁷ Merleau-Ponty. Op.cit.p.162

⁷⁸ Gilbert.Op cit.pp.18-19: “ The triangular relationship Valery describes between world, mind, and body, as activated by his walk through the street, produces the experience of momentary possession that serves as his instance of the poetic state of mind, as opposed to the mere labor of composition”.

⁷⁹William Carlos Williams.Op.cit.p. 243.

Quer na obra poética de Stevens quer na de Williams encontramos o mesmo desejo de representar a imediaticidade da experiência; contudo, para Stevens, o contacto com o mundo é a ocasião para um exercício de meditação que vale por si próprio e pelo contínuo movimento de reflexão que provoca. Talvez, em nossa opinião e com fundamento em Helen Vendler, este facto seja a razão por que o estilo “pensativo” de Stevens (apesar de algumas variantes esporádicas) se adapte melhor ao verso longo das tríades da sua poética final, não se preocupando tanto com a materialidade dos poemas na página, com o seu aspecto gráfico.⁸⁰

Em Williams, o encontro com o mundo estimula a dança do poema, cujos versos procuram a expressão da beleza imanente no mundo. A forma do poema torna-se ela própria um ícone da mutabilidade do real, das suas descontinuidades e silêncio, representados pelos espaços em branco que entremeiam os versos.

Na poesia de Williams a materialidade do texto poético justapõe significado ao próprio poema; o poeta está tão presente nas palavras dos versos como nos espaços em branco, como a lembrar que, para lá de todas as palavras possíveis, existe a permanência do silêncio.

Sobre a poesia de Williams podemos ainda acrescentar um comentário de Richard Bradford acerca do modo como as palavras aparecem no poema:

This is not simply a linguistic play. He [Williams] is inviting us to follow him through his own sense of interaction between what language means, its ability to displace itself, and its tactile presence on the page as units, graphemes, whose presence is not merely a dimension of a transparent medium but something that must be felt and negotiated. He draws the reader into a double (twofold) encounter with the

⁸⁰ Vendler. *On Extended Wings*. pp.2-3: “Those triads, (...) somehow organize his mind in its long stretches better than any other alternative”.

language itself and with the world both created and reflected by the language.⁸¹

A percepção, o “abordar concreto” do mundo torna-se fundamental para o processo sempre inacabado do pensamento, nunca chegando a uma conclusão definitiva ou a um momento de descanso, dado que a essência da sensibilidade poética deriva essencialmente da co-existência de um movimento mental em uníssono com o movimento do mundo. Mais tarde, Paul Auster corrobora este pensamento no poema “Quary” ao afirmar: “The world / that walks inside me / is a world beyond reach”, destacando não só a centralidade do corpo nos encontros com o mundo como o fluxo da realidade a entrar pelos sentidos no movimento sugerido pelo uso da aliteração.⁸²

O corpo torna-se, assim, indispensável para a possibilidade de contacto com o mundo e com os outros, abrindo as suas fronteiras e tornando-se uma superfície de metamorfoses e trocas na sua ligação com as coisas e na sua adaptação constante a situações novas numa descoberta contínua da diferença e do inesperado:

How clean and precise the lines of the world are early in the morning! The light is perfect -
- absolute - one sees the bark of trees high up on the hills, the seams of rocks, the color and
compass of things” . (LWS,p.71)

A sensibilidade de Stevens está atenta aos ritmos e às texturas do mundo, procurando a familiarização com os seus diversos modos de aparência através da “empatia” da resposta do corpo às solicitações do mundo visível, o que vai ao encontro das palavras de Merleau-Ponty:

⁸¹ Richard Bradford. *The Look of It. A Theory of Visual Form in English Poetry*. Dublin: Cork University Press, pp.75-76.

⁸² Paul Auster. *Ground Work*, London: Faber and Faber, 1990, p.80.

L'expérience révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et que se confond avec l'être même du corps. Être corps, c'est être noué à un certain monde, (...) et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace: il est l'espace.⁸³

Dillon sublinha o facto de Merleau-Ponty ser o filósofo coevo que demonstra a importância do corpo (“the lived body”) na experiência de um mundo em fluxo incessante, chegando a afirmar que Ponty, numa tentativa de encontrar uma solução para o problema ontológico entre o conhecido e o desconhecido, entre a imanência e a transcendência, terá feito regressar os anjos à terra, agentes de mediação e semelhantes ao conceito heideggeriano de poeta partilhado por Stevens: “Philosophers had sought to be angels, and Merleau-Ponty brought them back to earth”⁸⁴

Não deixa de ser curiosa a ligação que podemos fazer com o “anjo da realidade” de Stevens, partilhando o campo “carnal”, matriz da vida, no qual nós próprios estamos imersos, campo esse revelado na riqueza de significado da ambiguidade dos seus fenómenos no cruzar de corpo e mundo, que constitui o acto perceptivo.

No prefácio de *Letters of Wallace Stevens* Richard Howe chama a atenção do leitor para a importância da percepção na obra do poeta: “He did contain the world in the perception of it”, assunto que foi desenvolvido em capítulo anterior do trabalho.

O convite constante do mundo que nos rodeia para a reflexão é o “leitmotiv” da obra poética de Stevens que encontra uma complementaridade de pensamento em Merleau-Ponty, que afirma:

Nous avons reconnu une fois pour toutes que nos relations avec les choses ne peuvent être des relations

⁸³ Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. p.173.

⁸⁴ Dillon. *Op.cit.*,p.35.

externes, ni notre conscience de nous-même la simple notation d'événements psychiques. Nous ne percevons un monde que si, avant d'être des faits constatés, ce monde et cette perception sont des pensées nôtres. Reste à comprendre exactement l'apparence du monde au sujet et du sujet à lui-même, cette *cogitatio* que vera possible l'expérience, notre prise sur les choses et sur nos "états de conscience"⁸⁵

Perseguindo o objectivo de aplicar este pensamento reflexivo inerente à percepção, toda a obra de Stevens pode ser entendida como a resposta ao convite feito pela participação dos sentidos, à solicitação muda de outro Ser ("the Invisible"), uma conversa com as coisas captadas pelos sentidos numa reciprocidade entre o corpo e o mundo físico, pré-verbal, uma espécie de dança sem palavras (como em "Infanta Marina" e em "Life is Motion") ou um dueto fluido (por exemplo, em "Key West") no qual o espaço aparece como coordenada vital para o funcionamento dos sentidos.

Esta participação integrativa do sujeito no mundo estabelece uma relação que podemos considerar como intersubjectiva, uma profunda intimidade entre o corpo e as coisas que o rodeiam, uma espécie de "posse" da própria animação do mundo perceptual do qual as palavras emergem como se surgissem directamente das profundezas desta reciprocidade com o mundo.

Na opinião de Rudolf Bernet, Merleau-Ponty manifesta um "fascínio pelo mistério de um logos inscrito na carne do mundo físico", sendo este conceito de "carne" ("flesh") a pedra de toque da sua "filosofia da natureza", uma "filosofia da existência corporal e da sua inserção no mundo e no diálogo com as coisas".⁸⁶

O facto é que temos um mundo que nos é comum para partilhar. O outro, tal como eu, tem de se orientar nesse espaço que funciona como um espelho para o conhecimento da nossa experiência

⁸⁵ Merleau-Ponty. Op.cit. p.429

⁸⁶Rudolf Bernet. "The Subject in Nature: Reflections on Merleau-Ponty's "Phenomenology of Perception", *Merleau-Ponty in Contemporary Perspectives*. Ed. Patrick Burke and Jan Van der Veken, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993, pp.54.55.

como pessoa. Eu vejo-me no outro não como um objecto, mas como um elemento dinâmico. O outro passa a ser o outro eu e assim nos temos de relacionar , como espelhos mútuos. Esta mutualidade é o fundamento das estruturas sem as quais a linguagem seria incompreensível.

A profusão de dados recolhidos pelos sentidos estabelece na poética stevensiana uma profundidade de campo pela participação completa do corpo que permite. “ The Snow Man” pode servir como exemplo da necessidade de uma experiência primordial, pré-conceptual e inerentemente dependente dos sentidos no envolvimento do sujeito no mundo.

Neste poema encontramos o que Dillon entende por “nothingness” da filosofia de Merleau-Ponty, ou, segundo Heidegger, a negatividade que “acontece ao mundo.”⁸⁷

Este conceito de “nothingness” merece que salientemos alguns pontos mais importantes; assim, este “nada” (ou “Abgrund” heideggeriano) resulta da procura de um Absoluto (Deus ou *causa sui*) que, à partida, não se pode encontrar devido à rejeição da metafísica tradicional.

O “nada” é abissal; logo, o pensamento fundamental é também abissal no sentido de que a profundidade nunca pode ser esgotada, ou seja, a descoberta de um significado é também uma abertura para outros significados a descobrir.

Este pensamento abissal vai levar-nos à consciência de que existe algo invisível para lá da linguagem e que habita o silêncio; algo que, para ser dito, solicita uma *Saga* de expressão sempre renovada. O silêncio em “The Snow Man” pode servir de exemplo para o conceito de “intenção significativa”; a tentativa de Stevens para revelar a presença da ausência, o invisível, em busca constante de significado no espaço da linguagem.

A obra poética de Stevens é a *Saga* que procura cantar o mundo através de palavras arancadas ao fundo de silêncio que as rodeia.

⁸⁷ Dillon. Op.cit.p.235

Diz Merleau-Ponty: “Chaque fois que j’éprouve une sensation, j’éprouve qu’elle intéresse non pas à mon être propre, celui dont je suis responsable et dont je décide, mais un autre moi qui a déjà pris parti pour le monde, qui s’est déjà ouvert à certains de ses aspects et synchronisé avec eux”.⁸⁸

Esta abertura aos ritmos do mundo está patente na obra de Stevens, na diversidade das experiências captadas pelos sentidos, na ligação entre o todo e as suas partes numa lógica de “reversibilidade da carne”: “He is the transparence of the place in which / He is”. O corpo, tal como na arquitectura modernista, deve ser como uma parede de vidro; através do corpo integramo-nos no espaço (mundo) e esse mesmo corpo torna-se espaço aberto à experiência.

Esta implicação do observador no tecido misterioso que subjaz os fenómenos do mundo desperta uma atenção renovada à dimensão das percepções da espacialidade humana e uma nova empatia sensorial com a terra que nos sustém. Falamos do conceito de “flesh” e da dimensão encarnada do mundo que penetra o sujeito numa teia de experiências vividas de dentro pelo corpo inteligente, porque a ele cabe a rejeição das trivialidades para captar o que de facto é essencial para determinar o mundo como um todo.

Wallace Stevens “toca” o mundo e consente ser tocado por ele num processo inacabado, sempre em aberto (como ele próprio afirma em “New Haven”), num fluxo de participação constante do sujeito que se sente em consanguinidade com o mundo em que habita:

in the afternoon (...) I took our usual walk (...) It was beastly cold - my hands were swollen with it.
 But the air poured into us like light into darkness. (...) And on Saturday afternoon (...) I walked
 hard for two hours to drive the smoke out of my blood. (LWS,p.109)

⁸⁸Merleau-Ponty.Op. cit., p.250

Esta cumplicidade de Stevens com o mundo, este partilhar da “carne do mundo” desperta a imaginação do sujeito no sentido de ver mais completamente “these characters around us in the scene”o que, numa perspectiva fenomenológica constitui um atributo dos próprios sentidos; a imaginação não é uma faculdade mental separada do corpo, mas o modo como os sentidos se excedem para lá do que lhes é imediatamente dado a fim de poderem estabelecer um contacto, um abraço que envolva o outro lado das coisas, os aspectos escondidos ou invisíveis do mundo físico. Bernet refere o tema da “subjectividade corporal das coisas” que, em co-naturalidade com o corpo do sujeito, constituem uma simbiose inesgotável de significados já que a “aura das coisas” prende o olhar com a superabundância de significado, nunca possível de esgotar; as coisas têm sempre mais para dizer e para perguntar.”⁸⁹

Este excesso de significado permite um diálogo renovado com o mundo do qual, segundo Stevens, nasce a poesia. Não será esta a ideia que Stevens refere quando afirma que a poesia “is the statement of a relation between a man and the world”(CPP,p.910)?

Com efeito, também Merleau-Ponty sublinha a vida que anima as coisas, a sua capacidade expressiva que as habita:

Le sens d'une chose habite cette chose comme l'âme habite le corps: il n'est pas derrière les apparences
 Le sens du cendrier (...) anime le cendrier, il s'incarne en lui avec évidence (...) Avant autrui, la chose
 réalise ce miracle de l'expression: un intérieur qui se révèle au dehors, une signification qui descend
 dans le monde et se met à y exister et qu'on ne peut comprendre pleinement qu'en la cherchant du
 regard en son lieu.⁹⁰

⁸⁹ Bernet.Op.cit.p.65. Parafraçando Walter Benjamin nas suas considerações sobre a obra de arte, Bernet refere-se ao conceito de “aura” das coisas: “These are invested with a kind of “aura” that captivates my gaze by means of a superabundance of meaning”

⁹⁰ Merleau-Ponty. Op.cit., p.369.

Contudo, e como explica Bernet, este significado que “habita a coisa” não é sua pertença, pois pode originar diversos pontos de vista nos seus sucessivos encontros e uniões com as outras coisas envolventes, solicitando diversos olhares e deixando-nos a seguinte conclusão:

The meaning of the natural life would then be this universal and yet always new reversibility, thanks to which things refer to each other, things interrogate our gaze, and the gaze - in letting itself be driven away by the references of things - still remains tied to the world.⁹¹

Dentro da intersubjectividade universal ou “intercorporeidade” do mundo, o sujeito é a singularidade que articula o mundo como um sistema de diferenças diacríticas em aberto (“It is not in the premise that reality / Is a solid. It may be a shade that traverses / A dust, a force that traverses a shade”). Este sistema de diferenças mantém-nos despertos no mundo, cuja fluidez e ambiguidade caracterizam a sua condição de permanente devir, convidando a uma reflexão e a um questionar constantes sobre a existência humana.

Talvez esta interrogação sempre renovada e nunca satisfeita seja a essência da poesia, este “interrogative thinking” que nunca encontra uma resposta definitiva nos mistérios do mundo em fluxo que nos envolve. Contudo, e na opinião de Boaventura Sousa Santos, se este questionar do mundo for feito por um poeta, como resposta o mundo mostrar-se-á em poema, porque “a realidade responde na língua em que é questionada”.⁹² Cremos que esta afirmação contém o cerne do pensamento de Merleau-Ponty no que diz respeito à fenomenologia da linguagem, cujas linhas fundamentais se cruzam na teia de poemas que constitui o *corpus* do presente trabalho.

⁹¹ Bernet. Op.cit.,p.66

⁹² Boaventura Sousa Santos. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.p.48

Toda a tentativa de definir o conceito de linguagem está sujeita à limitação do próprio meio utilizado já que para definir “linguagem” temos de usar a própria linguagem. Porém, mais do que uma definição, interessa-nos o mundo que a linguagem nos mostra, a maneira misteriosa como a linguagem ultrapassa a sua própria imanência, abrindo-se para o mundo, indo ao seu encontro.

Como vimos, Merleau-Ponty salienta a importância do primado da percepção como forma de se provar como uma troca recíproca entre o corpo e o mundo que rodeia, convidando-nos a considerar os fenómenos tal como aparecem nos seus correlatos de possibilidades. Esta tese vai ao encontro das palavras de Stevens quando este afirma que a poesia tem de ser uma revelação da natureza através dos sentidos: “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)

A revelação de que a percepção (pré-verbal) deve ser entendida como uma troca e o reconhecimento desta reciprocidade constituem a base do conceito de linguagem para Merleau-Ponty, que, no ensaio “Le Corps comme Expression et la Parole” manifesta a noção da linguagem humana como um fenómeno carnal, enraizado na experiência do mundo captado pelos sentidos; Merleau-Ponty sublinha, também, a génese gestual da linguagem, isto é, o significado comunicativo encarnado nos gestos pelos quais o corpo expressa espontaneamente os sentimentos e responde aos desafios lançados pelo mundo.

No poema “Infanta Marina” encontramos, também, a linguagem gestual na sua espontaneidade como o aspecto visível de uma emoção em diálogo com o mundo, o carácter de imediaticidade que envolve o encontro de corpos; esta afirmação pode ser mais facilmente entendida quando lida à luz das palavras de Merleau-Ponty que transcrevemos:

(...) je lis la colère dans le geste, le geste ne me fait penser à la colère, il est la colère elle-même. (...) La

communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la reciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mêm gestes et des intentions ligibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien.⁹³

A teoria da linguagem gestual de Merleau-Ponty (tal como a linguagem dos sons, intrinsecamente significante) tem como fundamento a especulação do papel do corpo na sua gênese. Esta especulação centra-se à volta da noção de que a linguagem resulta da interacção do corpo com o mundo. Deste relação deve emergir o “cantar do mundo” como presença, tendo em linha de conta a energia que provém desta relação (homem/mundo).

Gyorgyi Voros oferece-nos uma abordagem aliciante da obra de Stevens, fazendo a aliança entre a perspectiva fenomenológica e a ciência da ecologia. Para Voros, a poesia de Stevens é a resposta à carência ditada pelas perturbações da realidade coeva:

Wallace Stevens, then, ought to write a new Nature poetry that answered to what he perceived to be a great lack in American consciousness - a sense of the immediacy and profound presence of earth itself, rock-bottom foundation of human thought and experience.⁹⁴

A imediaticidade focada por Voros está presente em “Life is Motion”, poema que nos faz lembrar “The Red Wheelbarrow” de William Carlos Williams pela invocação da presença das coisas de uma forma mais imediata do que parece ser possível através de qualquer meio verbal.

⁹³ Merleau-Ponty, Op. cit., p.215.

⁹⁴ Gyorgyi Voros, *Notations of the Wild. Ecology in the Poetry of Wallace Stevens*, Iowa: University of Iowa Press, 1997, p.6

Stevens procura re-investir a linguagem com os seus antigos poderes encantatórios, uma espécie de linguagem pré-verbal nascida do grito das coisas (“The cry of leaves that not transcend themselves”), enraizada na dimensão sensorial da experiência e na ressonância do corpo do sujeito com os outros corpos e com o mundo numa totalidade comum que encontramos no canto de “Key West”; neste poema, a gesticulação vocal, cujo significado é inseparável do som, da forma e do ritmo das palavras, faz-nos lembrar o conceito pontiano de “living speech”. Segundo Merleau-Ponty a linguagem nasce no mundo fenomenal e não poderia existir sem ele ou sem a interacção do “body subject” com os outros corpos.

A linguagem é, por conseguinte,(e como já referimos anteriormente) um fenómeno que resulta da reciprocidade dos nossos encontros com o mundo, da nossa participação numa carne comum que nos proporciona o “sabor” das palavras, o mesmo prazer a pronuncia-las como o prazer sentido por uma criança ao ouvir os sons por ela criados: “Je m’engage avec mon corps parmi les choses, elles coexistent avec moi comme sujet incarné”.⁹⁵

Torna-se claro que, para Merleau-Ponty, é necessária uma forma de intersubjectividade (ainda que primitiva), de comunidade como condição para a emergência dos sons e dos gestos, que, assim, são intrinsecamente significantes.

Por conseguinte, a linguagem não pode ser compreendida em isolamento, à parte das ressonâncias do “lived speech”. Para Merleau-Ponty as palavras são gestos linguísticos que podem adquirir uma limitação institucional dentro das convenções de uma cultura”.⁹⁶

Cabe ao poeta libertá-las dessas amarras já que as palavras nunca perdem esse lado fonémico, “afectivo”, que não é passível de tradução em definições conceptuais.Referimo-nos a uma tonalidade

⁹⁵ Merleau-Ponty. Op.cit.p.216

⁹⁶ Dillon. Op.cit.,p.188.

afectiva, um modo de significar que subjaz ao próprio som das palavras; assim, tal como as notas musicais que só ganham sentido na composição da melodia, também as palavras ganham sentido na sua referência ao mundo, no seu “cantar do mundo”:

Si nous ne considérons que le sens conceptuel et terminal des mots, il est vrai que la forme verbale-exception faite des désinences - semble arbitraire. Il n'en serait plus ainsi si nous faisons entrer en compte le sens émotionnel du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel, qui est essentiel par exemple dans la poésie. On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manière de chanter le monde et qu'ils sont destinés à représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle.⁹⁷

Segundo Merleau-Ponty as palavras devem revelar uma harmonia entre a percepção e o mundo que é pressuposto pela nossa condição de *Dasein*. Também na poesia de Stevens encontramos a mesma preocupação com a sonoridade das palavras (incluindo o gosto pelos vocábulos franceses), o modo como as palavras ecoam e contrastam entre si. Afinal, na opinião do poeta, “Words are the only melodeon” (“Adagia”, CPP, p.909).

Parafraseando “Portraits de Famille” de Léon-Paul Fargue (CPP, pp.829-832), Wallace Stevens reconhece que todas as coisas (todos os fenómenos) se apresentam de uma forma activa.

O poeta tem de testemunhar os odores dos jardins, o entrelaçar das mãos, o canto dos pássaros, a dança das borboletas, a algazarra das cozinhas... Para o corpo que sente, todos os fenómenos são animados, solicitando a participação dos nossos sentidos, revelando-se à nossa percepção imediata como vectores, maneiras dinâmicas de comprometer os sentidos. Cada coisa, cada fenómeno tem o

⁹⁷ Merleau-Ponty. Op. cit., p218.

poder de nos atingir e de nos influenciar, ou, melhor dizendo, todas as coisas são potencialmente expressivas. No fim do capítulo “Le Corps comme Expression et la Parole”, Merleau-Ponty escreve:

C'est lui (le corps) qui montre, lui qui parle (...) Cette révélation d'un sens immanent ou naissant dans le corps vivant, elle s'étend, comme nous le verrons, à tout le monde sensible, et notre regard averti par l'expérience du corps propre, retrouvera dans tous les autres “objets” le miracle de l'expression.⁹⁸

Assim, chegamos à conclusão que, no nível mais primordial da nossa experiência, nos encontramos imersos num mundo que fala através de vozes diversas (o mar, o vento, as folhas) e que se unem com a nossa própria linguagem naquilo que Stevens designa por “cosmic poetry”:

Certainly a sense of the infinity of the world is a sense of something cosmic. 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 every day limitation, but of a whole for which, for the most part, we have as yet no language.(CPP.p.856)

A linguagem tem de emergir desta reciprocidade carnal, deste “todo”, da teoria da participação do “body-subject” no mundo. E, se é um facto que a linguagem humana nasce desta interacção entre o corpo e o mundo, então a linguagem pertence-nos tanto a nós próprios como ao mundo a que se refere. À voz de Stevens afirmando que as palavras “are everything else in the world” podemos reunir a voz de Merleau-Ponty: “La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel”.

⁹⁸ Merleau-Ponty.Op. cit., p.230.

Para ambos, o mundo encerra “o milagre da expressão”. O significado das palavras pertence a um mundo que significa; um mundo que pode ser lido e falado.

Na década de cinquenta Merleau-Ponty manifesta o seu interesse pelo trabalho do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913), “Cours de Linguistique Générale”, pedra basilar para a emergência da linguística científica modernista. Particularmente, o que chama a atenção de Merleau-Ponty é o conceito de *langue* e *parole* pelo carácter enigmático que o filósofo nele encontrou.

Para Saussure, a *langue* é considerada como um sistema puramente estrutural no qual as partes estão internamente relacionadas com as outras; assim, para Saussure, a estrutura de qualquer linguagem constitui uma matriz interdependente, uma teia onde cada termo tem significado em virtude das relações como os outros termos dentro do sistema.

Ao descrever qualquer linguagem como um “sistema de diferenças”, Saussure implica que o significado não se encontra nas próprias palavras mas nos seus intervalos, ou seja, nas relações entre os termos.

Merleau-Ponty deduz, por conseguinte, que “os signos nada significam, que cada um deles expressa menos um sentido do que marca um desvio de sentido entre si próprio e os outros”.⁹⁹ Isto implica que a linguagem, tal como uma teia, assegura que o todo do sistema esteja implicitamente presente em cada frase ou expressão. Assim, para entrar na linguagem de uma comunidade é suficiente começar a falar, começar a inserir-se com o corpo e mover-se dentro dela. Isto é possível pelo facto da linguagem ser constituída tanto por sons como por silêncio, (“tacit cogito”)o que vai permitir que todo o discurso significativo seja inerentemente criador ao usar as palavras ainda não sedimentadas de um modo inovador, podendo alterar, deste modo, toda a teia da linguagem. Para o

⁹⁹ Merleau-Ponty. “A Linguagem Indirecta e as Vozes do Silêncio”. *Signos*. p.39.

poeta este silêncio é o despertar para a necessidade de dizer aquilo que precisa de ser dito; o silêncio incita o poeta a procurar as palavras escondidas nas “dobras do imenso tecido da fala”.¹⁰⁰

M. C. Dillon refere o ensaio “A Linguagem Indirecta e as Vozes do Silêncio” como suporte da teoria da “extrareferencialidade” do signo linguístico, segundo a qual o significado dos signos (ou do sistema de signos) deriva, em última instância, da sua referência ao mundo.¹⁰¹

Merleau-Ponty reforça a sua tese do primado da percepção ao defender que toda a convenção, todo o pensamento formal, todos os signos têm como fundamento o mundo percebido pelos sentidos:

Cada acto parcial de expressão, como acto comum do todo da língua, não se restringe a prodigalizar um poder expressivo acumulado, mas o recria e o recria, fazendo-nos significar, na evidência do sentido dado e recebido, o poder que os sujeitos falantes têm de ultrapassar os signos em direcção ao mundo.¹⁰²

Este poder da linguagem ir além de si própria é a condição que, segundo Merleau-Ponty, mantém uma linguagem viva, continuamente a ser feita e refeita, tecida a partir do silêncio, das nossas participações mudas, da nossa imersão sensorial na profundidade de um mundo expressivo e animado.

Ao contrário do que Wittgenstein afirma em “Tractatus” (“What we cannot speak about we must pass over in silence”), Merleau-Ponty é atraído por este silêncio anterior ao discurso, este âmbito que transcende a linguagem e lhe confere o contexto; referimo-nos ao conceito de “Fundierung” que, segundo Dillon, tem um papel central na obra “Phénoménologie”:

¹⁰⁰ Merleau-Ponty. *Signos*. p.42

¹⁰¹ Dillon. *Op.cit.* p.202

¹⁰² Merleau-Ponty. *Op.cit.* p.85

Perception is the originary or founding term: the perceptual world is the ground of the meaning expressed in the verbal gesticulation, which subsequently gives rise to instituted language. (...) The reciprocal movement of the *Fundierung* relation, sedimentation, accounts for the transcendental function of language and thought: the categories of thought and language return to the perceptual world to structure it, organise it, and enrich it with deposits of meaning and possibility.¹⁰³

O silêncio que encontramos em “The Snow Man” (“a resounding silence”) e nos obriga ao papel de “creative listeners”, tem o nome de “tacit cogito” na filosofia pontiana: a presença pré-reflectiva que se nos apresenta e que é, ao mesmo tempo, a nossa presença no mundo, fundamento da linguagem, do pensamento e do conhecimento, consoante as palavras do filósofo:

La conscience qui conditionne le langage n'est qu'une saisie globale et inarticulée du monde, (...) et s'il est vrai que tout savoir particulier est fondé sur cette première vue, il est vrai aussi qu'elle attend d'être reconquise, fixée et explicitée par l'exploration perceptive et par la parole. La conscience silencieuse ne se saisit que comme Je pense en général devant un monde confus «à penser».¹⁰⁴

Da noção de “tacit cogito” convém reter alguns pontos pertinentes pela importância que têm na compreensão do papel da arte poética: o silêncio é anterior ao discurso e é o seu fundamento; o silêncio abre o mundo; esta abertura implica uma presença de si próprio; o silêncio é “um encontro do humano com o não-humano”, e, finalmente, o seu significado implica que a presença no mundo seja, necessariamente, uma presença mínima perante si próprio, isto é, toda a expressão pressupõe a existência de uma comunidade para a instituição da linguagem. O poeta precisa da cumplicidade da comunidade para a criação de um novo uso da linguagem. A sedimentação do mundo perceptual

¹⁰³ Dillon. Op.cit.p.194

¹⁰⁴ Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*.p.463.

pela cultura da comunidade precisa, por sua vez, de participar no outro modo de olhar as coisas que o poeta proporciona.

Segundo Merleau-Ponty, o silêncio exige intersubjectividade, dado que leva o sujeito à premência de encontrar palavras que lhe ensinem o que ele próprio quer dizer. Encontramos este silêncio em vários poemas de Stevens dos quais salientamos “The House was Quiet and the World was Calm” porque nele Stevens afirma o silêncio como horizonte último da poesia: “The quiet was part of the meaning, part of the mind:/the access of perfection to the page”(SP,p.77)

Dado que mencionámos este poema, somos tentados a salientar a importância da sinestesia para Merleau-Ponty, o quiasma dos sentidos na nossa experiência do mundo e que caracteriza a escrita poética de Stevens, principalmente no intercâmbio e complementaridade entre os jogos de luz e sombra aliados aos jogos de sons e tacto na sua conversa inacabada com o mundo. Stevens reconhece a necessidade de uma capacidade excessiva de visão (“mil olhos à volta da cabeça”) e procura traduzir todas as possíveis imagens nos seus poemas. Stevens estabelece uma comunicação rica e diversificada, tornando as folhas dos seus livros em autênticas folhas que falam sobre e pelo mundo. Também Merleau-Ponty realça a importância do sentido da visão, considerando o próprio olhar como um exemplo de sinestesia; atendamos ao ensaio “Le Sentir”:

On passe de la diplopie à l’objet unique, non par une inspection de l’esprit, mais quand les deux yeux cessent de fonctionner chacun pour leur compte et sont utilisés comme un seul organe par un regard unique. (...) Quand je passe de la diplopie à la vision normale, je n’ai pas seulement conscience de voir par les deux yeux le même objet, j’ai conscience de progresser vers l’objet lui-même et d’avoir enfin sa présence charnelle.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Merleau-Ponty.Op.cit. p.269

Os sentidos dão-nos, pois, várias possibilidades de encontros com o mundo, permitindo a sua exploração; também a leitura do poema nos convida à junção do sentido visual e auditivo, seguindo o jogo de luz, a dança das cores, ouvindo os padrões dos sons que se repetem, participando no encontro com o Outro.

Recapitulando, e como resultado da investigação sobre a perspectiva da filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty acerca da linguagem, podemos enumerar algumas conclusões: (1) a percepção é inerentemente interactiva, participativa, um jogo de inter-relação entre observador e o objecto observado; (2) as coisas do mundo são percebidas pelo corpo que se deixa invadir pelos seus poderes inerentes; (3) a reciprocidade perceptual entre o corpo e o mundo expressivo é o suporte da nossa reciprocidade linguística com os outros. A linguagem, complexo sistema de intercâmbios, está enraizada na nossa carne e na carne do mundo: (4) a linguagem humana depende não só da estrutura do corpo humano e da comunidade, mas também das formas e dos padrões do mundo não-humano. A linguagem não é uma propriedade humana específica, mas uma expressão do mundo que nos rodeia. Este conceito constitui o que Wallace Stevens considera como “the genius of poetry”, o intercâmbio entre o visível e o invisível, (“the sense of life lived in the scene”), fundamento de uma poesia de processo .

Deste encontro o poema emerge como um acontecimento natural, “the cry of its occasion”, uma expressão de solidariedade baseada na inter-relação de todas as coisas dentro da unidade de um mundo que procura expressar-se na linguagem.

O imediatismo e a emoção contidos no grito funcionam como uma chamada de atenção para o mundo no qual habitamos aqui e agora.

Numa época em que todas as pessoas parecem estar apenas preocupadas com o passado e com o futuro, a obra de Wallace Stevens vem chamar-nos a atenção para a importância do instante,

do acaso, para o seu aspecto transitório, para o sentido de universo que Stevens soube tão bem captar na imagem do poema que se torna, ele próprio, “the cry of its occasion”.

Na obra poética de Stevens, encontramos, pois, a espacialidade de um tempo, pensado em toda a sua amplitude, um tempo revelador, compreendido no seu passar como base de um processo em aberto - a vida. Esta compreensão do tempo como “marcha triunfante da vida sobre o abismo do nada”, abrindo-nos o futuro como um campo de possibilidades, constitui um elo de ligação entre as sensibilidades de Stevens e de Merleau-Ponty, como procuraremos evidenciar.

Assim, e como ponto de partida para o estabelecimento de algumas semelhanças, escolhemos o poema “This Solitude of Cataracts”(SP,p.117), onde encontramos a imagem do rio, símbolo heraclítico da passagem inexorável do tempo (“the flecked river,/ which kept flowing and never the same way twice,/ flowing”), junto do qual o sujeito poético caminha desejando a plenitude do instante, “the azury centre of time”.

Contudo, a utilização de expressões como “ He wanted. . .”, “as if. . .”, “Just to know how it would be feel”, sugerem a impossibilidade da existência de um tempo “natural”, um tempo desligado da subjectividade do sujeito, o que vai ao encontro do que afirma Merleau-Ponty no capítulo “La Liberté”:

. . . il n’y a pas de temps naturel, si l’on entend par là un temps des choses sans subjectivité.

Mais il y a du moins un temps généralisé, c’est même lui que vive la notion commune du temps.

Il est le recommencement perpétuel de la consécution passé, présent, avenir.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Merleau-Ponty. Op. cit., p.516.

Esta noção de tempo “generalizado” está, pois, circunscrita à subjectividade do sujeito, à sua condição de Dasein, dado que o mundo em que vivemos é atemporal (“timeless mother”, segundo Stevens).

Merleau-Ponty refere que a imagem do rio aliada ao conceito de “correr do tempo” só é possível na perspectiva de um sujeito inserido no mundo e em movimento, porque o tempo “nasce, apenas, do seu relacionamento com as coisas”; com efeito, diz Merleau-Ponty, a água da nascente e a da foz de um rio são sempre co-presentes, dependendo a noção abstracta de passado e de futuro de um observador colocado no espaço, assistindo ao desfilar das coisas.: “il n’y a pas d’événements sans quelqu’un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité. Le temps suppose une vue sur le temps”.¹⁰⁷

A noção de temporalidade resulta da imersão do sujeito no mundo (espaço) que, segundo Heidegger observa as coisas que se lhe (a)presentam à experiência imediata, na articulação dos três momentos que, “ekstáticamente” nos proporciona o encontro com o mundo:

*O agora (presente), o em breve (futuro) e o anteriormente explicitam as atitudes do Dasein que são a (a)apresentação, a espera e a retenção, através das quais se manifesta o tempo. No entanto, se o em breve é um ainda-não-agora e o anteriormente um já-não-agora, em breve e anteriormente gravitam em torno do agora cujo privilégio caracteriza a preocupação decaída que se temporaliza como um (a)presentar que espera e retém.*¹⁰⁸

Merleau-Ponty alia o conceito heideggeriano de tempo ao carácter espacial do sujeito (o seu “champ de présence”) através do conceito de intersubjectividade e reversibilidade da carne.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, “La Temporalité”. Op.cit. p.720

¹⁰⁸ Didier Franck, *Heidegger e o Problema do Espaço*. Trad. João Paz, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.142.

Para Ponty, a noção de tempo deixa de ser um objecto de conhecimento para passar a uma “dimensão do nosso ser”, revelado entre os horizontes do futuro e do passado:

C'est dans mon “champ de présence” au sens large, - ce moment que je passe à travailler avec, derrière lui, l'horizon de la journée écoulée et, devant lui, l'horizon de la soirée et de la nuit, - que je prends contact avec le temps, que j'apprends à connaître le cours du temps.¹⁰⁹

O tempo de preocupação de Stevens desenrola-se numa percepção do espaço, segundo uma “estrutura de horizonte” no qual as coisas necessariamente se apresentam no encontro do seu horizonte interno (como, por exemplo, em “Thirteen Ways”) e no seu horizonte externo, (como é o caso de “Domination of Black”) num jogo de reenvios linguísticos que conduzem até à totalidade do mundo enquanto mundo de percepção. Esta duplicidade de horizontes provoca uma relação complexa das coisas e a consciência de que nada se apresenta na sua totalidade, mas sim, sob várias perspectivas. A nossa experiência das coisas como apenas parcialmente visíveis provoca o que podemos designar por “the sense of universe” ou, por outras palavras, o sentimento de que existe no mundo uma margem de obscuridade que fica para lá de qualquer esclarecimento possível.¹¹⁰

Contudo, o que nos é dado não constitui uma desilusão. De facto, o que atrai no horizonte não é tanto o que ele pode revelar, mas sim o espaço que ele abre a perder de vista sobre o invisível; aqui reside o seu carácter paradoxal: o horizonte faculta a determinação progressiva do objecto ao mesmo tempo que o expõe a uma indeterminação irreductível, “one of the edges of many circles”, segundo Stevens.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, “La Temporalité”. Op. cit., p.475

¹¹⁰ Michel Collot. *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p.21

O mundo não pode ser uma totalidade finita, mas um infinito, cujo ponto de fuga recua sempre para lá do olhar (“beyond the sun”) numa profundidade inesgotável do instante.

Esta sensação abissal que nasce do encontro “espaço-tempo” é reforçada pelo conceito husserliano de memória, a apresentação do passado, sobre o qual afirma Merleau-Ponty:

A chaque moment qui vient, le moment précédent subit une modification. Je le tiens encore en main, il est encore là, et cependant il sombre déjà, il descend au-dessous de la ligne des présents. (...) Le temps n'est pas une ligne, mais un réseau d'intentionalités.¹¹¹

O poema “Extraordinary References”(SP,p.78) exemplifica este “feixe de intencionalidades” que permitem a sobrevivência no tempo através do seu carácter cíclico, que Stevens atribui às coisas do mundo, sujeitas à passagem do tempo que tudo transfigura. Tal como a natureza se recria continuamente, também a vida humana deve ser encarada de forma positiva na sua transiência, vivida no “chiaroscuro” de “an old dependency of day and night”; por ser fugidia e precária (“Life is as meaningless as dew”), a vida deve proporcionar-nos mais prazer de viver e fazer com que acreditemos na possibilidade da renovação. Não é fácil descrever a finitude das nossas vidas, mas podemos dela ter uma consciência positiva. Vivemos em permanente ameaça; todos os dias lidamos com as nossas limitações. Ao contrário das pedras e dos animais temos consciência da nossa finitude imanente. Perante um mundo multifacetado e dinâmico temos de aprender a habitá-lo numa relação dialéctica, apreciando o sabor dos encontros. Vejamos a opinião de Stevens:

Here what matters is that the intensification of the sense of reality creates a resemblance:

¹¹¹ Merleau-Ponty. Op. cit., pp.476-477.

that reality of its own is a reality. This may be going round a circle, first clockwise, then anti-clockwise. If the savor of life is the savor of reality, the fact will establish itself whichever way one approaches it. (CPP,p.691)

Para “saborear a vida” é preciso ser sensível à dimensão enigmática do presente e Wallace Stevens reitera esta ideia nos seus últimos poemas (principalmente em “Credences of Summer” e nos poemas pertencentes à colectânea *The Auroras of Autumn*). A insistência na repetição do advérbio “now” nas duas primeiras estrofes, implicando a consciência do presente e da nossa existência no tempo como um processo evolutivo, entre os “azuis do horizonte” de possibilidades. A noção de horizonte abre no momento presente uma rede de compossibilidades. O futuro, afinal, nasce da nossa relação com as coisas aqui e agora. Como Merleau-Ponty poderia acrescentar: “L’avenir n’est pas préparé derrière l’observateur, il se prémédite au devant de lui, comme l’orage à l’horizon”.

É este clarão súbito que deve iluminar a nossa vida “aqui e agora”, este despertar dos sentidos para o mundo vivido num presente vibrante de reconciliação entre tempo e espaço, entre passado e futuro, e que vale só por si ; a brevidade de um momento mágico de encontros vários que Stevens traduz na beleza profunda e estranha da expressão “after winter, before spring”.

No ensaio “A Collect of Philosophy”(CPP,pp.850-851), Wallace Stevens refere a ideia poética da “infinitude do mundo” que pode ser percebida no “instante”; para Merleau-Ponty o “instante” realiza a síntese husserliana da transição, segundo a qual, e paradoxalmente, todo o acto perceptivo implica uma re-figuração do passado e uma pré-figuração do futuro, a dupla temporalidade da nossa experiência. Esta síntese do(s) tempo(s) - passado, presente e futuro - abre-nos o mundo num horizonte de possibilidades traduzidas nas aparências sucessivas das coisas, impossíveis de serem

conhecidas na sua totalidade, desvendadas numa sucessão de analogias (“as if.”) que impedem a percepção plena da totalidade de uma presença, facto que Stevens salienta em “Effects of Analogy”:

We are thinking of it (analogy) as resemblance between parallels and yet parallels that are parallels only in the imagination, and we are thinking of it in its relation to poetry. (CPP, p. 709)

Para Stevens, é no instante da percepção que o Ser se dá reenviando-nos constantemente a uma presença sempre por vir, a uma possibilidade de presença prometida no vaivém da intersubjectividade de um sujeito poético lançado no mundo herdado do passado e no qual ele projecta um mundo sempre vindouro. Tendo a montante o conceito stevensiano de que a “teoria da poesia é a teoria da vida”, poderemos estabelecer um elo de ligação com o pensamento de Merleau-Ponty no que diz respeito à concepção do “presente” como um campo envolvente de “presença”: “La synthèse du temps est une synthèse de transition, c’est le mouvement d’une vie qui se déploie, et il n’y a pas d’autre manière de l’effectuer que de vivre cette vie.”¹¹²

Na tessitura do pensamento de Wallace Stevens e de Merleau-Ponty encontramos um sentido comum do mundo - a necessidade de encontrar o nosso lugar, a “nossa casa” no contínuo de tempo e espaço que perfaz o mundo e que, constantemente, nos lembra o destino que partilhamos com todas as coisas. A consciência de um sentido de partilha leva-nos a reflectir sobre o significado da existência humana e a encontrar um equilíbrio, uma harmonia com os elementos que suportam a vida: “a knowledge, that which arranged the rendez-vous,/ within its vital boundary, in the mind.”

Sendo a poesia de Stevens a “casa” onde procuramos abrigo, o espaço de encontro entre os eixos fluidos determinantes para a vida humana, não poderíamos deixar de mencionar o encontro

¹¹² Merleau-Ponty. Op.cit.p.484

com a presença pervasiva e envolvente do ar em *Selected Poems*, “the orchard air”, “alma da paisagem”, invisibilidade e força criativa, que Stevens nos dá a conhecer sob várias denominações: “air”, “spirit”, “wind”, “atmosphere”, “the sky”, “the heaven”:

Air is air.

Its vacancy glitters round us everywhere.

(SP.p.68)

No ar, as nossas ideias corporizam-se no discurso (a palavra falada), no canto que se cruza com outras vozes (a do vento, a do mar, as dos animais, numa “rhapsody of the things as they are”); no ar, encontramos um campo de influências e de presenças, uma reciprocidade da “carne”; no ar, as vozes estão unidas e partilham uma respiração comum que nos envolve na mesma matriz e nos lembra o facto de que não somos completamente independentes e autónomos; no ar, estamos unidos, inseparavelmente, com o passado e o futuro numa comunhão do “espírito” (ar), partilhando o mesmo presente.

Este espaço, invisível e indivisível, é um lugar sem fronteiras entre diferentes linguagens, uma espécie de membrana fluida que nos permite escutar as vozes sopradas num intercâmbio de sons (“the amassing harmony”), juntando a voz humana (o seu canto) à voz contínua do mundo (“the hum of things”).

Para Stevens, é importante traduzir em palavras a linguagem do mundo, “a rethoric of a language without words”, compreensível, apenas, num fundo de silêncio, necessário para realçar o excesso das palavras, que, traduzindo “a voz das coisas”, evitam a sedimentação da linguagem humana na sua abertura permanente a novos significados.

James Risser aborda a questão da linguagem em Merleau-Ponty em “La Prose du Monde”, focando a dimensão criativa do discurso, “the vibrancy of speaking” que encontra o seu correlato no “excesso de significado” da palavra poética.

Risser estabelece uma comparação entre o pensamento de Merleau-Ponty e Gadamer, salientando as semelhanças dos conceitos de “vibrancy of speaking” no primeiro e de “virtuality of speech” no segundo; em ambos encontramos a abertura de novas possibilidades de significações que o silêncio permite, ideia defendida por Merleau-Ponty em *Signos*, mais especificamente no capítulo “A Linguagem Indirecta e as Vozes do Silêncio”. Também Stevens nos dá conta da importância do silêncio no extraordinário poema “The Snow Man”: a voz do Ser é a voz do silêncio, que é nada.

A leitura do poema de Stevens ganha uma nova dimensão quando lido à luz das palavras de Merleau-Ponty:

Se quisermos fazer-lhe justiça (à palavra), teremos de evocar algumas daquelas que poderiam estar em seu lugar e foram rejeitadas, sentir como teriam atingido e agitado de outro modo a cadeia de linguagem, a que ponto esta palavra devia vir ao mundo... Enfim, temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam.¹¹³

Na “vibrancy of speaking” podemos encontrar os ecos de todas as vozes, a reversibilidade de discurso, ou como Risser afirma “a voice that is not that of a speaking subject, but rather a voice of silence as Being’s voice”.¹¹⁴ Para Risser, o Ser fala no sentido das coisas, tornando-se o corpo do

¹¹³ Merleau-Ponty. *Signos*. p.47

¹¹⁴ Risser. *Op.cit.* p.37

pensamento para Merleau-Ponty, “the flesh of the world that folds back upon itself”, lembrando-nos “the visibility of thought” de Stevens.¹¹⁵

Segundo Risser, Gadamer defende que a verdade na linguagem constitui o mundo comum no qual vivemos. Este sentido permite-nos compreender que, quando falamos, o fazemos sempre para alguém, porque o nosso discurso é sempre dialógico. Não há nada que, à partida, possa ser excluído da possibilidade de ser dito pelo que qualquer diálogo pode constituir-se como uma abertura infinita de novos significados. Também para Merleau-Ponty o discurso tem uma dimensão criativa ao poder libertar os signos da sedimentação de velhos significados.

Merleau-Ponty salienta que cada fragmento do mundo pode conter todo o Ser solicitando da parte do observador a capacidade de expressar o que precisa de ser dito. Quem melhor do que o poeta para encontrar as palavras necessárias para dizer o que tem de ser dito e, ao mesmo tempo, ter consciência de que as palavras escolhidas são as que ele quer dizer?

Quase poderíamos afirmar que o conceito pontiano de silêncio nos impõe um enigma a ser solucionado pela nossa imaginação, pensamento que, em nossa opinião, é partilhado também por Stevens na seguinte afirmação: “It is necessary to propose an enigma to the mind. The mind always proposes a solution?” (*Adagia*, CPP, p.908)

Se, como vimos, o nada é o fundo de todas as manifestações do Ser, o silêncio do qual todas as vozes são possíveis, torna-se necessário saber escutar esse abismo, entender o que a “prosa do mundo” nos quer dizer.

Em *Selected Poems* encontramos o espaço onde várias vozes se encontram; a voz do mar, que se faz ouvir em “billowings of high interiors”, em “uttered subsiding sounds”, em “slopping of

¹¹⁵James Risser, “Communication and The Prose of the World”, *Merleau-Ponty in Contemporary Perspectives*, p.140

the sea”, em “sea-side mutters, “ howling hoo”; o vento manifesta-se num turbilhão de movimentos possíveis: “speeds”, “blows”, “turns”, “sounds”, “voices”, “whirls”, “buzzes”, traduzindo “the life’s voluble utterance”; as vozes dos animais também estão presentes: “the cock crows”, “the lion roars”, “the bear snarls”, “ the bees come booming, “the pidgeons claltter”, os pássaros fazem-se ouvir em estridentes “bethou me” e “ké-kés”, todos participando no “poema da vida”, compondo “the heaving speech of air”.

No fundo, todas estas vozes surgem como fragmentos de uma única voz - a do mundo, que habita o espaço dos poemas.

Para reforçar a dimensão criativa de Stevens e o espaço dialógico que ela nos abre nos seus poemas, julgamos ser pertinente transcrever uma das citações feitas por Risser acerca da obra *Le Visible et l’Invisible* de Merleau-Ponty:

Already our existence as seers . . . and especially our existence as sonorous beings for others and for ourselves contain everything required for there to be speech from one to the other, speech about the world. And, in a sense, to understand a phrase is nothing else than to fully welcome it in its sonorous being, or as we put it so well, to hear what it says (l’entendre). The meaning is not in the phrase like the butter on the bread, like a second layer of ‘psychic reality’ spread over sound: it is the totality of what is said, the integral of all the differentiations of the verbal chain; it is given with the words for those who have ears to hear.¹¹⁶

A palavra pertence a um mundo que significa, a um mundo que pode ser lido nas suas imagens e ouvido nas suas diferentes vozes.

¹¹⁶ Risser. Op. cit., p.140

Stevens revela uma sensibilidade apurada em relação aos diferentes sons (“the luminous melody of proper sound”) e a sua disponibilidade em escutar “as vozes do silêncio” permite que na sua linguagem poética encontremos a fluidez característica da “palavra falada”, o esforço de diálogo sempre renovado em cada leitura, momento mágico da descoberta da comunicação. Em *Selected Poems* dá-se o encontro entre o desejo de falar sobre o mundo do poeta e o desejo de compreender o mundo do leitor, que Stevens retrata em “The House was Quiet and the World was Calm”, poema que, essencialmente, procura sensibilizar-nos para pensarmos sobre o próprio acto de pensar, ou, por outras palavras, para despertarmos para as coisas do mundo que podem provocar e desenvolver a nossa capacidade de pensar dado que a nossa condição é a de sermos eternos aprendizes “to whom/The summer night is like a perfection of thought” (SP.77)

Casa, poema, mundo, trilogia de espaços que caracterizam a habitabilidade da existência humana e constitui a encruzilhada onde vão dar todos os caminhos.

Este é o papel da poesia: proporcionar que os poemas “falem”, se tornem o espaço de encontro com a presença do outro que as palavras proporcionam. Poemas “arquitectados” por um pensamento reflexivo que, deste modo, cria espaços nos quais o homem, na liberdade das suas deambulações, encontra uma arte de viver com o outro e consigo próprio.

CONCLUSÃO

O presente trabalho não foi mais do que uma das possíveis leituras da obra de Wallace Stevens; uma apreciação parcial e incompleta perante uma obra que se revela como fonte inesgotável de possíveis interpretações.

Os critérios que fundamentaram a perspectiva segundo a qual foi feita a abordagem de *Selected Poems* foram já enunciados nas linhas introdutórias do trabalho.

Chegado o momento de tecer as considerações finais temos consciência dos limites inerentes à perspectiva escolhida, certamente escassa perante a generosidade de sentidos que a poesia do autor encerra.

Com efeito, a obra de Wallace Stevens não sofre a erosão da passagem do tempo; pelo contrário, nela encontramos resposta para as questões ditadas pela sensibilidade individual e colectiva do tempo em que vivemos. E o tempo que vivemos torna-nos cada vez mais conscientes dos riscos da nossa existência no mundo em diálogo permanente com a iminência da morte.

Apesar da evolução extraordinária a que temos vindo a assistir nos campos científico e tecnológico, talvez nunca tenhamos sentido tanto a necessidade de conforto pelas profundas perdas da nossa época. Talvez nunca nos tenhamos sentido tão dolorosamente vazios e partilhado tão intensamente a esperança de que a realidade seja “sempre Fevereiro”, um tempo e um espaço vividos com a certeza do fim dos rigores e a promessa de sol.

A reflexão sobre as grandes questões do nosso tempo (principalmente se considerarmos a indiferença a uma busca de sentido para a vida) faz nascer uma sensibilidade comum que se

caracteriza pela necessidade de encontrarmos o nosso lugar no mundo, pela urgência de nos reconciliarmos com o outro e conosco, pela busca de harmonia e abrigo. Assim vamos vivendo e criando a nossa ficção de que o mundo e o tempo que estão sempre por vir nos irão proporcionar os espaços onde possamos habitar com a solidariedade e a serenidade, por vezes, perdidas. Perante o caos do mundo, o aparente mutismo das coisas e a fugacidade da vida, partilhamos a opinião de Pierre Francastel sobre o papel da arte na sociedade: o de reeducar o homem. Sejam quais forem as artes consideradas, o mais importante é descobrir como as suas obras constroem os espaços de encontro entre o homem e o mundo e como elas permitem que ambos se toquem.

O desejo de dar resposta ao mundo e de o habitar através da obra produzida é, por conseguinte, ditado por uma sensibilidade comum que orienta a mão do poeta, do músico, do pintor, do arquitecto, do escultor; artistas que pensam a sua expressão através dos materiais que lhes estão ao alcance, sejam eles a linguagem, os sons, a cor, a pedra.

Em todas as artes procuramos abrigo e resposta para as nossas angústias. Na arquitectura procuramos resposta para as necessidades do corpo; na poesia, para as necessidades da alma. Mas, como a alma habita o corpo, esta complementaridade permite-nos abordar a poesia e a arquitectura sob uma dimensão reciprocamente metafórica. Na verdade, construir, habitar e pensar são dimensões complementares, que se entrelaçam tão naturalmente como a vida e a morte.

Segundo Heidegger, o homem habita poeticamente porque tem a capacidade de pensar o poético. Este conceito de “poetic thinking” deve ser também um modo de viver, um modo de trazer “à presença” a consciência de que somos, afinal, uma pequena parte de um mundo de

coisas “que não são simples objectos”, de um mundo infinitamente complexo pela incomensurabilidade de tudo.

Mas, na opinião de Stevens, a poesia tem o poder de nos ajudar a viver criando espaços de encontro com o mundo, tornando o ser habitável, permitindo a nossa reconciliação com as condições precárias da nossa existência. Para que isto aconteça, temos de entrar nos poemas, habitar a poesia.

Deixemo-nos conduzir, pois, pela mão do poeta que, na figura de “anjo necessário”, nos faz descobrir a consciência serena da nossa reciprocidade com o outro no “espaço íntimo do mundo”. Wallace Stevens é um “anjo necessário” e a sua obra revela-se como uma casa de poesia onde podemos encontrar as raízes do nosso ser e a nossa relação com o mundo. A realidade é plural e, por vezes, enigmática. Stevens lembra-nos que é preciso sabermos jogar com as incertezas, sabermos aprender a dialéctica entre a realidade e a imaginação e estarmos abertos para um campo de possibilidades com que o mundo nos confronta. Stevens ensina-nos, essencialmente, que temos de usar a imaginação nesses encontros com o mundo para descobrirmos que nada nos pode ser indiferente.

Saber estar no espaço, entre as coisas, partilhando o mundo através da nossa corporeidade como um contexto que pertence à nossa estrutura íntinseca são conceitos fundamentais na poética de Stevens e que se podem tornar mais claros quando lidos à luz da filosofia de Merleau-Ponty.

Selected Poems é a casa poética escolhida para o percurso deste trabalho. No seu vão tentamos encontrar a relação possível de espaços interior e exterior (imaginação e realidade), a confluência de presenças que o habitam: a do mundo, a do poeta, a nossa.

Deambulando no seu espaço procurámos reconstituir uma totalidade de sentido que acreditamos ser o elo de ligação de toda a obra poética de Stevens : a de nos ensinar a arte de viver.

Cada poema é pensado como um espaço que vai ser acrescentado ao espaço do mundo. Em cada um dos poemas Stevens ensina-nos a perceber a integração, a complementaridade de todas as coisas; desperta-nos para a percepção do mundo como espaço de reciprocidades, de reversibilidade, no qual estamos imersos numa teia complexa de relações dialécticas que devem ser entendidas com a ajuda de uma imaginação criadora.

O que nos parece acontecer em *Selected Poems* é a tentativa de se estabelecer o equilíbrio entre a realidade e a imaginação como princípio de coexistência necessária para o entendimento do mundo como um todo virtual que pode exceder os limites da nossa percepção.

A “arquitectura” da obra tem como fundamento um olhar sobre o mundo assimilado pelo discurso poético em diálogo constante com a vida, o que constitui uma das vertentes fundamentais da poesia de Stevens.

Os poemas tornam-se espaços de significação; espaços fixos pela linguagem que dura para sempre e nos quais podemos encontrar uma interioridade partilhada nas palavras, no corpo e no mundo.

Stevens utiliza o material da realidade revelando-nos uma nova espacialidade e profundidade do mundo fenomenal que apenas se pode conhecer através da imaginação como estratégia de superação do *ethos* coevo.

Perante a mobilidade do real e a fragilidade da permanência do homem o recurso à imaginação torna-se inevitável. Queremos o mundo real, mas também queremos acreditar na possibilidade da existência de algo extraordinário. Os poemas de Stevens proporcionam-nos espaços de reflexão sobre o conhecimento do mundo, espaços de encontro com a sua natureza abissal repleta de significados emergentes.

Há, no entanto, um encontro mais elaborado que a obra de Stevens nos permite: o reconhecimento de que a arte de viver significa a capacidade de não sermos indiferentes ao outro e a nós próprios.

Acolher esta ideia na intimidade dos espaços que criamos é manter viva a poesia de Wallace Stevens.

BIBLIOGRAFIA

- Auster, Paul. *Ground Work*. London: Faber and Faber, 1990.
- Becket, Lucy. *Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Bachelard, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.Lda., 1990.
- Bernet, Rudolf. "The Subject in Nature: Reflections on Merleau-Ponty's "Phenomenology of Perception". *Merleau-Ponty in Contemporary Perspectives*. Ed. Patrick Burke and Jan Van der Veken. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.
- Blanc, Mafalda de Faria. *Introdução à Ontologia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- Bloom, Harold. *The Poems of Our Climate* (1976). Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Bollow, Friedrich O. *Hombre Y Espacio*. Trad Jaime López de Aisian Y Martín. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Boroff, Marie. "Making Sense of the Sleight-of-Hand Man". *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays*. (1994). Ed. John W. Serio and B. J. Leggett. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996.
- Bradbury, Malcolm. "An Ironic Romantic. Three Readings on Wallace Stevens". *American Poetry*. Ed. Irvin Ehrenpreis. London: Edward Arnold, 1973 .
- Bradbury, Malcolm and James MacFarlane. *Modernism* (1976). London: Penguin Books, 1991.
- Busignani, Alberto. *Mondrian* (1968). New York: Thames and Hudson, Ltd., 1989.
- Campbell, Michael and John Dolan. "Teaching Stevens's Poetry Through Rhetorical Structure". *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays* (1994). Ed. John W. Serio and B. J. Leggett. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996.
- Chabot, C. Barry. "Wallace Stevens and the Limits of Imagination". *Writers for the Nation. American Literary Modernism*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997.

- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, eds. *Dictionnaire des Symboles*(1969). Paris: Éditions Júpiter, 1982.
- Collot, Michel. *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Cook, Eleanor. *Poetry, Word-play, and Word-War in Wallace Stevens*. New York: Princeton University Press, 1988.
- Dicionário Enciclopédico* (1972). Lisboa: Editora Larousse, 1979.
- Dillon, M. C. *Merleau-Ponty's Ontology* (1988). Illinois: Northwestern University Press, 1997.
- Doyle, Charles. "Teaching Stevens: The Relation between Poetry and Painting". *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays*. Ed. John W. Serio and B. J. Leggett. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996.
- Emerson, Ralph Waldo. *Selected Essays* (1982).Ed. Larzer Ziff. New York: Penguin Books, 1985
- Francastel, Pierre. *Art et Technique*.(1956). Paris: Éditions Denoël, 1975.
- Feynman, Richard P. *The Meaning of It All. Thoughts of a Citizen-Scientist*. Massachusetts: Addison-Wesley Books, 1998
- Franck, Didier. *Heidegger e o Problema do Espaço*. Trad. João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- Giedion, Siegfried. *Espace, Temps, Architecture* (1968). Paris: Éditions Denoël, 1990.
- Gilbert, Roger, *Walks in the World. Representation and Experience in Modern American Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Hegel, G. W. F. *Estética, Arquitectura e Escultura*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.
- Hess, Walter. *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Trad. Ana de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil,s.d.
- James, William. *Selected Writings*.Ed. Richard Coles. New York: Book-of-the Month Club, 1997.
- Jarrell, Randall. "Reflections on Wallace Stevens". *Poetry and the Age*. New York: Octagon Books, 1972.
- Jung, Carl Gustav. *Selected Writings*. Ed. Richard Coles. New York: Book-of-the-Month Club. 1997.

- Kermode, Frank. *A Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.
- _____ *An Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretations*. London: Collins, 1989.
- Kern, Stephen. "Cubism, Camouflage, Silence, Democracy". *Space, Time and Modernity*. Ed. Roger Friedland and Deirdre Boden. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Kenner, Hugh. *A Homemade World. The American Modernist*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Lake, Carlton and Robert Maillard, eds. *A Dictionary of Modern Painting*. London: Methuen and Co. Ltd, 1956.
- Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret). "Towards a New Architecture". *From Modernism to Postmodernism*. Ed. Lawrence Cahoon. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996.
- Lehman, David. "Three Meditations on Wallace Stevens". *Conversant Essays. Contemporary Poets on Poetry*. Ed. James McCarkle. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Lensing, George S. "Stevens's Prosody" *Teaching Wallace Stevens. Practical Essays*. Ed. John W. Serio and B. J. Leggett. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996.
- Lentricchia, Frank. *Modernist Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Longerbach, James. *Wallace Stevens. The Plain Sense of Things*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- MacLeod, Glen. "Stevens and Surrealism: The Genesis of "The Man with the Blue Guitar". In *American Literature. A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*. Durham: Volume 59, Number 3, 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception* (1945). Paris: Gallimard. 1998.
- _____ *Le Primat de la Perception*. (1946). Paris: Verdier, 1996.
- _____ *Signos* (1960). Trad. Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editores, 1991.
- _____ *La Nature. Notes. Cours du Collège de France* (1963). Ed. Dominique Ségkard. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- _____ *O Olho e o Espírito* (1964). Trad. Manuel Bernardo. Lisboa: Passagens, 1997.
- Miller, J. Hillis. "Wallace Stevens". *Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers*. New York: Harvard University Press, 1969.

- Muntañola, Josep. *Poética Y Arquitectura*, Barcelona: Editorial Anagramas, 1981.
- Neves, Victor. *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*. Lisboa: Edições Universidade Lusíada. 1998.
- Parini, Jay ed. *The Columbia Anthology of American Poetry*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Patocka, Jan. *Body, Community, Language, Word*. Ed. James Dodd. Chicago: Open Court, 1998.
- Pearce, Roy Harvey. "Wallace Stevens: The Life of Imagination". *Wallace Stevens. A Collection of Critical Essays*. Ed. Marie Borroff. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1963.
- Pereira, Miguel Serras. *Da Língua de Ninguém à Praça da Palavra*. Lisboa: Fim de Século Edições, Lda., 1998.
- Perkins, David. "The Later Poetry of Wallace Stevens". *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Rawson, Claude. "Bards, Boardrooms, and Blackboards: John Ashbery, Wallace Stevens, and the Academicization of Poetry". *On Modern Poetry. Essays Presented to Donald Davie*. Ed. Vereen Bell and Lawrence Lerner, Nashville: Vanderbilt University Press, 1988.
- Riddel, Joseph. *The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1991.
- Risser, James. "Communication and the Prose of the World". *Merleau-Ponty in Contemporary Perspectives*. Ed. Patrick Burke and Jan van der Veken. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.
- Schwartz, Daniel K. *Narrative and Representation in the Poetry of Wallace Stevens*. New York: St. Martin's Press, 1993.
- _____. *Reconfiguring Modernism. Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Stevens, Wallace. *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1965.
- _____. *Collected Poetry and Prose* (1996). New York: The Library of America, 1997.
- _____. *Letters of Wallace Stevens*. Ed. Holly Stevens. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Stevenson, Randall. *Modernist Fiction. An Introduction*. Harvester: Wheatsheaf, 1992.
- Vendler, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Massachusetts: Harvard University Press, 1969.

_____ *The Music of What Happens. Poems. Poets. Critics.* Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_____ *Wallace Stevens: Words Out of Desire* (1984) Knoxville: The University of Tennessee Press, 1996.

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

Welland, Dennis. "The Dark Voice of the Sea". *American Poetry* (1965). London: Edward Arnold (Publishers), Ltd., 1993.

Weston, Susan B. *Wallace Stevens. An Introduction to the Poetry* (1974). New York: Columbia University Press, 1977.

Williams, William Carlos. *Selected Poems.* London: Penguin Books, 1976.