

AS VIRTUDES DA ATENÇÃO:
"THE CORN HARVEST", DE WILLIAM CARLOS WILLIAMS

THOMAS H. JACKSON

É claro que a crítica literária não é uma ciência e que, exceto para o químico industrial, uma obra literária não pode ser objeto de um estudo científico autêntico. Um texto literário assume a sua estatura própria a partir da maneira como é visto por uma audiência — muito embora esta afirmação deva ser explicitada. Concepções semi-científicas da literatura e da crítica (A concepção de Northrop Frye é provavelmente a mais simplificada, o estruturalismo a mais confusa) aparentemente levam a um erro de categorização: o pressuposto de que a literatura é uma categoria da mesma forma que, por exemplo, os batráquios. Estes existem exteriormente, independentemente da percepção humana, e isto não ocorre de forma análoga com a literatura. Se a época em que vivemos diz de época anterior que seus textos constituíam, ainda que inconscientemente, formas significativas de literatura, isto quer dizer que nós chamamos literatura o que para eles não cabia nessa categoria. O que não quer dizer que uma obra literária é tudo aquilo que as pessoas querem que seja. A preocupação atual com o "jogo livre da linguagem" (free play) e com o descentramento e a desconstrução de textos parece ser uma obsessão complexa; o fato de um texto ser apenas vagamente centrado não significa necessariamente que ele é descentrado. A noção de que, por exemplo, o uso cotidiano de um verbo como sentir se fundamenta na ausência de

qualquer significado básico ou central — uma ausência que pela sua presença prova a ausência de qualquer estabilidade "além" da linguagem — é filosoficamente infantil.

Parece seguro dizer que todo o fenômeno a que chamamos uma obra de arte foi, de uma forma intencional ou de outra, constituído por mãos humanas¹. Confrontar-se com um poema significa confrontar-se com uma parte da vida, e a leitura do primeiro não pode com honestidade ser separada da leitura da segunda. Uma desvantagem da obstinada crítica atualmente em moda, orientada para metodologias, é a sua inclinação para realizar justamente uma tal separação — agindo como se ações artísticas não fossem simultaneamente ações humanas; tal crítica regride para a postura que afirma que o texto está para o crítico (normalmente um membro assalariado do mundo acadêmico) assim como os rins estão para o médico pesquisador. O poeta e as produções poéticas são vistos como mera matéria bruta para a indústria acadêmica.

Seja como for, parece-me que o que é mais vantajoso nas operações da análise literária é o compromisso de articular as razões, a lógica — não as causas — do ser do objeto como ele é. Mas o trabalho certamente não termina aí, uma vez que esta lógica propiciará à análise ou à interpretação a possibilidade de avançar mais além, por exemplo em direção à cultura, que é o local onde, nas palavras de Geoffrey Hartman, a lógica analítica contribuirá para que a obra de arte seja integrada a outras estruturas (14). Esta integração gera por sua vez novas formas ou manifestações relevantes, e o jogo entre os atos originais e internos de interpretação e a sua relevância cultural mantém vivas aquelas obras que passam de geração a geração.

Toda análise acadêmica provavelmente falsifica ou, pelo menos, constitui-se em exagerada falta de realismo. Talvez somente uma pequena parte das intensas operações intelectuais que realizamos no texto é realmente vivida na leitura corriqueira (o que não quer dizer que toda leitura deva ser corriqueira), e isto a despeito das teorias da recepção, que, para se tornarem funcionais, necessariamente simplificam de forma exagerada o processo da leitura. As operações propostas nas páginas que se seguem, entretanto, podem propiciar uma significativa, duradoura, e autêntica (qualquer que seja o valor deste termo) compreensão de poemas.

O método começa, diga-se novamente, por tomar o texto como um objeto que é parte do comportamento humano. Houve a participação de alguém para que se produzisse o poema como ele é. Isto se aplica tanto para inscrições anônimas quanto para objetos assinados por "John Ashbery" ou "Mary Ann Caws". (Naturalmente uma coisa poderia também originar o processo de produção, mas teria então sido uma coisa, como um computador sofisticado, que pudesse imitar o que os seres humanos fazem, e neste caso a análise se desenvolveria em nível muito inferior e simplesmente mais mecânico). Esta proposta sugere imediatamente vários parâmetros de resposta ao poema; trata-se em geral de aplicar ou fazer valer qualquer estruturação emocional ou intelectual que pareça apropriada. A estruturação pode, mas não precisa necessariamente, ser hermética. Apresentarei exemplos em seguida. Uma vez que a crítica é essa investigação profundamente pessoal de que fala F.R. Leavis, espera-se que a estruturação não seja arbitrária ou idiota ou trivial, e espera-se também que não seja aplicada de forma idiota, mas é claro que isso por vezes acontece. Embora todas as pessoas se aliem, poucas conseguem realmente diferenciar os sabores. Mas deixando de lado as idiotices óbvias e declaradas, a escolha de estruturações é limitada: não é realmente provável que alguém leia *David Copperfield* em termos da sua relação com modernos manuais de treinamento de cães, por exemplo, e se alguém realmente insiste em ler o romance como um guia das opiniões do seu autor, as correções apropriadas não tardarão muito. Vale dizer, a despeito da aparência de informalidade no método em questão, não há um problema real para que ele seja verificado e testado a não ser no contexto da teorização inapropriadamente abstrata.

O método em questão começa com o que era conhecido na profissão como leitura microscópica ("close reading") — hoje conhecido talvez como "a simples leitura microscópica" ou mesmo como "nada mais do que a simples leitura microscópica"! Não é tanto um método como uma técnica, não tanto uma técnica como talvez uma postura, e pode incluir tudo: desde respeitadas propostas de um bom ensaio de um aluno universitário sobre a teoria da estrutura narrativa em Roland Barthes até a mais etérea e filosoficamente penetrante meditação de alguém como Geoffrey Hartman. O método parece desavergonhadamente apoiado no senso comum, e no entanto não pode de forma alguma reduzir-se ao senso comum.

O primeiro passo é a versão talvez grosseira e apressada do objetivo último do caminho a ser seguido: a investigação da questão implícita relativa à maneira pela qual o objeto deveria ser entendido. Isto será talvez a única parte do percurso analítico que poderá com propriedade ser chamada de um "passo", já que o que segue é a proposta de conjuntos de ressonâncias ou contextos que não precisam necessariamente estar dispostos em nenhuma ordem fixa — muito embora a primeira fase que mencionarei a seguir deva necessariamente ser a primeira: um exame da linguagem do texto, das estruturas e dos aspectos relevantes nele manifestados. Um estudo suficientemente concreto das estruturas lingüísticas do texto — padrões gramaticais, estruturas de estilo relevantes, etc. — podem ou não sugerir correlações com certas relações externas pertinentes à obra: implicações filosóficas, conexões culturais ou de gênero que pareçam afetar o significado do objeto. A pergunta mais genérica é relativa a como e onde o texto se insere em relação à nossa experiência total (a ambiguidade desta última expressão sendo naturalmente intencional). O texto pode caracterizar-se — ou podemos caracterizá-lo — como uma manifestação de um gênero particular, ou de forma semelhante ou dissemelhante em relação às obras comuns a um gênero. Existindo uma tal caracterização, é preciso explicitá-la e identificar as relações que parecerem relevantes. Será a tendência geral um comentário do texto ou do gênero? Ou talvez um comentário sobre a maneira pela qual os textos convidam a tais indagações?

Se há um tipo qualquer de força narrativa incorporada ao texto, é possível que questões relativas à forma ou ao estilo narrativo sejam importantes. Associações míticas podem também ser relevantes — na verdade, seria interessante torná-las relevantes e colocá-las em evidência; a esta altura, evidentemente, a importância cultural mais genérica da obra entra em cena, e o analista liberta-se do que poderia constituir a ansiedade castradora da intencionalidade. O mesmo vale para outros aspectos da obra e para o contexto cultural do leitor — de forma genérica: como e onde se insere a obra? Examinar o texto à luz dos padrões recorrentes da obra completa do autor pode também ajudar — o que é uma versão do princípio da intertextualidade, que já era uma questão de senso comum muito antes de ser recomendado como um instrumento metodoló-

gico valioso por Kenneth Burke em *A Rhetoric of Motives*. (O livro de Burke, diga-se de passagem, exemplifica o que aqui se quer dizer com implicações de estilo ou forma narrativa em termos da aplicação que ali se faz do princípio de isomorfismo ao jogo simbólico de aproximações entre o político e o pessoal e entre o autor e o leitor — vale dizer, entre as várias estruturas do relacionamento humano vistas em sua dependência do problema da autoridade política e do poder.) É claro que não há nenhuma razão para não incorporar à interpretação, como auxílio para o entendimento, tudo o que sabemos sobre o autor.

Todo esse material deve vir firmemente apoiado no exame tão atento quanto possível da linguagem do texto. Afirmei anteriormente que a técnica transcende o senso comum, mas é necessário que sejamos razoavelmente modestos em nossas transgressões; dificilmente faria sentido propor interpretações que se afastam do que é dito com clareza. Examinemos o poema, retirado de *Pictures from Brueghel*, de William Carlos Williams.

The Corn Harvest

Summer!
the painting is organized
about a young

reaper enjoying his
noonday rest
completely

relaxed
from his morning labors
sprawled

in fact sleeping
unbuttoned
on his back

the women
have brought him his lunch
perhaps

a spot of wine
they gather gossiping
under a tree

whose shade
carelessly
he does not share the

resting
center of

their workaday world (9)

O início sugere um pouco o que vai acontecer no poema. A terceira palavra, "painting" (quadro), é um substantivo usado primeiramente como uma forma verbal, seguida aqui por uma construção gramatical passiva que revela as determinações de uma vontade ativa. O vocábulo temporal "summer", que abre o poema, tem como correspondentes termos espaciais e a ênfase no espaço da conclusão: "the/resting/center of/their workaday world." (o/centro/em repouso/de seu mundo de trabalho diário). Os versos limitados por estes dois extremos são constituídos por um extraordinário intercâmbio entre processo e imobilidade desencadeado por substantivos de origem verbal ("reaper", "rest" (do inglês arcaico *restan*: parar)) e formas verbais que designam uma mudança de ação para condição: os participípios presentes "sleeping", "gossiping", "resting"; os participípios passados "relaxed", "sprawled" e "unbuttoned". Esse significado de processo interrompido está já implícito, na verdade, na primeira palavra do poema, já que "summer" é o nome precário que usamos para designar um corte mais ou menos arbitrário no fluxo do tempo. Até mesmo a sugestão de uma atividade em progresso em "gossiping" é interrompida pela ação final supostamente interrompida em "they gather". Nesse uso intransitivo de "gather" tem-se uma ação finita e determinada que pela sua própria natureza não pode continuar indefinidamente. A tensão entre ação e interrupção da ação é característica de Williams e reflete outras tensões no poema, particularmente na estruturação dos versos e das estrofes. Os finais de versos arbitrários e interrompidos tem as funções simultâneas de dar continuidade ao fio narrativo e impedir que ele flua (pelo menos como efeito visual), e as peculiaridades da estrutura de estrofes têm efeito semelhante: as estrofes são marcadas por uma espécie de verso curto flutuante — ora na terceira linha, ora na primeira, ora na segunda — que faz da estrofe um fato visual e quase (mas não totalmente) um fato métrico. (As estrofes também podem ser caracterizadas pelo uso de um verso flutuante longo, que é às vezes o primeiro da estrofe, às vezes o terceiro, mas o efeito é o mesmo. O poema simultaneamente tem e não tem estrofes).

Até mesmo nas formas participiais existe uma tensão oculta, a força da construção passiva "is organized" é diferente dos participípios "relaxed" e "sprawled": em uma das expressões, o quadro é o recipiente passivo da intenção do pintor; as outras expressam o

que aquele que colhe faz para si mesmo. Como se verá, é importante no poema que ele seja designado como o centro "em repouso" ("resting"), mas não "passivo", do mundo cotidiano de trabalho das mulheres.

Como a esfera de Buckminster Fuller, o poema assemelha-se a um sistema de auto-sustentação por tensões internas que nada reproduz a não ser a experiência concreta do que significa examinar atentamente o quadro de Brueghel. Sendo um poema sobre uma outra obra de arte, um discurso de segundo nível sobre uma outra ficção, "The Corn Harvest" presta-se na realidade a pelo menos uma leitura falsa. Pode ser visto não apenas como não-referencial, mas também como auto-reflexivo, um equilíbrio internamente consistente do conceito de "sprawl" ("dispersão"), em oposição ao conceito de "organização". Nesta leitura as diversas formas verbais podem ser entendidas em termos de ações anuladas que funcionam no sentido de manter o poema fora das categorias do discurso pragmático: nenhum verbo aponta aqui para nada a não ser o quadro pintado. Mesmo o verbo transitivo finito "have brought" tem objetos direto e indireto que constituem apenas parte de uma ficção. Dos outros verbos finitos relativos às mulheres, "gather" é inerentemente auto-reflexivo e "share" aponta para um outro objeto direto na ficção e é negado: o jovem que faz a colheita não participa. A sua função é ser um centro, mas um centro de ausência — que constitui o mundo de trabalho cotidiano de mulheres que nunca existiram. Além disso, o tempo encontra-se parado no poema; como diria Bergson, "verão" e "jovem" são recortes falsos extraídos do fluxo contínuo e verdadeiro do ser. Seja como for, a mudança gradual que ocorre no meio do poema da ênfase no tempo para a ênfase no espaço é o que constitui a elaborada tentativa de Williams para capturar na arte temporal do verso a espacialidade da pintura; o poeta obtém sucesso na difícil tarefa de divorciar o discurso da situação temporal e referencial na qual ele se encontra. Como afirma o próprio Williams, "a palavra deve ser escrita tendo em vista apenas a si mesma... consciente — civilizada" (*Imaginations* 102).

Apesar de sedutora, uma tal explicação falsifica a totalidade da poética de Williams e, em particular, o poema em pauta. Uma das razões é que "summer" no início e "seu mundo de trabalho cotidiano" no final do poema não são apenas palavras abstratas

designando tempo e espaço; ambas são humanizadas. "Summer" ("verão"), um vocábulo doméstico de origem anglosaxônica, é enfatizado com a finalidade de transmitir um significado ou um investimento emocional humano; e há algo na expressão "seu mundo de trabalho cotidiano" ("their workaday world") que merece atenção: a sua condição de clichê.

A palavra partilha essa condição de clichê com uma série de outras no poema — na verdade um número bastante significativo em um poema tão curto. O jovem que realiza a colheita goza "de seu repouso do meio-dia", descansa de seus "trabalhos matutinos" (his morning labors); as mulheres lhe trazem talvez "um gole de vinho" (a spot of wine), a ele que é o centro de "seu dia de trabalho cotidiano". O tom rasteiro de tais expressões revela o seu uso humano e, em parte, a sua história. Trata-se de lugares-comuns que nessa condição revelam a sua importância capital para a condição humana: constituem a matéria bruta da experiência do dia-a-dia e empregá-las nesse contexto significa explorar a sua humanidade. Constituem, portanto, a versão criada por Williams de uma das características que dão aos quadros de Brueghel tanto impacto e encanto.

O poema, como o poeta, usa de todos os meios para valorizar a vida e proclamar a capacidade que tem a arte de chegar até ela. O fato de a experiência ser aqui mediada pela atenção dirigida a uma segunda obra de arte significa apenas o testemunho dado à vitalidade concreta da arte em geral — a arte e o seu testemunho humano. Na figura das mulheres (a sugestão que elas "lhe trouxeram o almoço" e a observação que "elas se reúnem sob uma árvore para as conversas" ("they gather gossiping under a tree"), temos uma linha narrativa rudimentar que constitui o engajamento do poema na vida concreta e permeada de acontecimentos (é claro que todo o lado esquerdo e estático do quadro de Brueghel é excluído da versão de Williams).

A expressão "permeada de acontecimentos" ("event-bound") é importante. Sabemos pelos textos teóricos de Williams que na sua visão poética as palavras são centros de energia que articulam os fatos da realidade enquanto componentes da experiência humana que é o que os constitui em sua essência. Sabemos da profunda impressão causada em Williams pela obra de Whitehead, *Science and the*

Modern World. Uma das observações interessantes do livro aparece na conferência sobre a relatividade: "Um evento," diz Whitehead, "é a apreensão unificada de uma estrutura de aspectos" (119). E as palavras constituem uma maneira de expressar tal apreensão unificada que aflora como estrutura. Na verdade, a inadequação da linguagem prosaica está, para Williams, de um lado em sua incapacidade de preservar a unidade substancial de ação ou coisa e palavra ("Quando a nomeamos, a vida existe" (Imaginations, 115)), e, de outro, na atribuição de uma existência aparentemente verdadeira a abstrações disfarçadas como objetos reais. Para o verdadeiro artista, os materiais da arte constituem a encarnação da vontade imaginativa. "O pintor Brueghel," Williams afirma em "Hunters in the Snow," "atento a tudo escolheu um arbusto fustigado pelo inverno como sua figura central..." (Pictures 5), e o texto em discussão começa com uma afirmação direta do mesmo tema: "o quadro se organiza..." A construção verbal dá aqui a impressão de ser passiva e impessoal, mas na realidade não é, como mostram os outros poemas da seqüência (e especialmente o poema que precede "The Corn Harvest").

Um poema de Williams constitui sempre uma ação mental, sempre um olhar meditativo em uma cena ou objeto apreendidos — o que também é exemplificado no poema sobre o próprio Brueghel, "Haymaking", no qual os dois polos opostos são os atos constitutivos do pintor e as cenas constituídas; e os atos constitutivos não são apenas formas de apreensão mas também formas de doação — doação de vitalidade normalmente não percebida ou vivida no objeto ou na cena. A voz que fala em "The Corn Harvest" começa com o ato do olhar superficial centrado momentaneamente no tempo mas que gradualmente percebe em maior profundidade a gravura e a cena pintada.

O poema começa com uma oscilação implícita, da mente que observa, entre tempo e espaço como realidades primárias. A abertura evocativa, "Verão!", não parece ser particularmente inquisitiva enquanto observação inicial sobre o quadro em si (muito embora ela se apossa da cena representada em termos de uma consideração humana). É uma observação que está mais ou menos no mesmo nível de "Aquilo são maçãs". Mas a mente ativa do poeta, apreendendo unitariamente esta estrutura de aspectos, prossegue e observa que "o quadro se organiza / em torno de um jovem / colhedor" (the painting is organized / about a young / reaper), que é ao menos parcialmen-

te uma visão espacial se lermos "em torno de" como significando "ao redor de". Mas "em torno de" também significa "com referência a", e dessa forma o apelo ao espaço já se torna peculiarmente carregado de significado. Um foco temporal mais forte afirma-se no colhedor que desfruta o repouso de meio dia após os trabalhos matutinos do dia de verão. Talvez estejamos mesmo na presença de uma tentativa de reproduzir a espacialidade inevitável da pintura no fenômeno supostamente temporal da poesia. O leitor do poema deveria olhar uma tal sugestão com suspeita, já que Williams já se tinha há muito apresentado intencionalmente como um poeta espacial. Para ele o tempo, até mesmo em *In the American Grain* e *Paterson*, foi sempre apenas um modo de existência para a sua realidade local primária. O mesmo ocorre aqui: O temporal tende a desaparecer e o espacial a dominar, já que "rest" (repouso), um conceito mais ou menos abstrato (uma versão abstrata de "descansando" (resting)) transforma-se gradualmente no "descontraído" (relaxed) físico e concreto que é por sua vez revisado pelo poeta que observa e organiza e que é transformado na designação francamente espacial presente em "esparramado" (sprawled). O poema se move claramente de seu foco inicial no tempo para a sua ênfase primária no espaço. Por mais estranha que possa parecer a observação, o espaço é um componente mais importante das relações humanas do que o tempo. A criança que pergunta "Quando o papai volta para casa?" pensa em termos de um encontro espacial e não temporal. As mulheres no quadro de Brueghel movem-se no espaço para realizar o importante ato de dar alimento, trazendo ao colhedor o seu almoço (talvez, embora o quadro não estimule realmente esta leitura, existam muitos outros colhedores); e talvez ao poder humano de organizar possa ser atribuído o acúmulo do fluxo potencial de líquido no "gole de vinho" que a voz do poema imagina ter sido trazido. O espaço e a linguagem criam uma comunidade humana enquanto as mulheres "se encontram e conversam / sob uma árvore". De "esparramado" em diante, na verdade, o poema tem sentido primariamente em termos de espacialidade. Em Williams, o ato mental que organiza constitui precisamente esta descoberta.

As últimas três linhas são complicadamente irônicas. Em um poema sobre um quadro, escrito por um de nossos poetas mais visuais, o assunto principal se evapora em conceito na medida em que o jovem colhedor é caracterizado como o "centro em repouso" (resting center) do "mundo de trabalho cotidiano" (workaday world) das pes-

soas no quadro. "Centro" é aqui um jogo de palavras complexo: o jovem colhedor, obviamente servido pelas mulheres, pode ser o centro conceitual do mundo intencional a que elas pertencem, mas em termos de relações espaciais Williams alterou o quadro: o colhedor é deslocado para o lado das mulheres que comem e bebem. No entanto, na condição de centro de seu dia de trabalho cotidiano ele é a prova de que a linguagem da dimensão espacial é a que melhor transmite a importância da vida e das relações vitais. Se o jovem é ou não realmente o centro — moral, espiritual, social — do seu mundo de trabalho cotidiano é outra questão. Seja como for, o poema se move do tempo essencialmente estático de sua abertura para a linguagem espacial impregnada de valor do seu final — uma linguagem espacial que explode os limites da espacialidade para se tornar uma interpretação conceitual do mundo do quadro.

Aqui as várias tensões designadas inicialmente como fazendo parte de uma sedutora mas falsa leitura do poema recuperam a sua relevância. A visão bergsoniana de "Summer!" que apresentei no início é pertinente. O quadro de um dia de verão é tempo estático; não pode ser o quadro do dia de qualquer outra estação. Portanto, uma leitura da gravura feita pelo poeta temporal seria inadequada para Brueghel. O mundo mais fértil do espaço, por outro lado, contém e pode apresentar estas potencialidades que dão energia à vida. É por isso que o substantivo "rest" (repouso) da segunda estrofe se transforma no qualificativo "resting" (em repouso); o substantivo está a caminho de ser reatualizado como a forma verbal que ele aparentemente desenvolveu e, de qualquer forma, ele fala da energia latente no jovem em repouso. Além disso, a centralidade espacial do homem em repouso corrobora a sua centralidade contextual (imagine-se uma "cadenza" que tenha a sua resolução harmônica no meio). No final, tendo dessa forma acumulado recursos com base na sua espacialidade, o poema retorna para a vigorosa tensão entre verbo e substantivo no primeiro verdadeiro adjetivo após "morning", a palavra "workaday" — outro substantivo derivado de um verbo e, além disso, um vocábulo composto que inclui no seu interior a dimensão temporal (workaday). Talvez seja o resultado inevitável da sintaxe do inglês o fato de a última palavra do poema ser "world" (mundo), mas é de qualquer forma um resultado feliz, pois inclui o poema de forma significativa entre o vocábulo

temporal exclusivo da abertura e a palavra espacial abrangente do seu final.

Mas a tensão entre tempo e espaço não se sustenta; desmorona comprometida pela predominância do espaço². A tensão criada pela ordenação das estrofes no poema são antes típicas de Williams, e expressam tão bem suas intenções que, tanto aqui como em qualquer outro de seus poemas, deve ser vista como parte integrante de seu tema. As ambigüidades agitadas que surgem da disposição das linhas são versões materiais das importantes tensões entre imobilidade e movimento ou, de resto, entre essência e processo: as mulheres conversam sob a árvore "whose shade / he does not share", (cuja sombra ele não partilha), ele sendo "the resting / center of / their workdady world" (o centro em repouso de seu mundo de trabalho cotidiano). Esse contraste tensional entre o colhedor e os que o alimentam é congruente com um conjunto de outros contrastes. Como centro em repouso, o jovem colhedor encarna um conceito que está em tensão dinâmica com as mulheres físicas e concretas (que são, além disso, os sujeitos do único verbo no passado do poema; todos os verbos determinados pelo colhedor estão expressos ou no presente ou por formas participiais). No entanto, a sua própria atemporalidade é somente temporal: seria ele por acaso um colhedor em Maio? O mais provável é que se tornasse um semeador, e em movimento. Nós o surpreendemos aqui em um ponto de precário equilíbrio temporal.

Há ainda uma tensão entre o masculino e o feminino. Que isto seja uma tensão e não apenas uma diferença é uma consequência da separação mecânica criada, de um lado, pela forma das estrofes e pela linha narrativa incipiente do poema e, de outro, pela unidade conceitual: na leitura que faz Williams do quadro, as mulheres lá estão porque o homem está, e ele, por sua vez, tem com elas grande intimidade, muito embora ele esteja enfaticamente distante. Aqui pode estar oculta uma outra tensão, entre aquelas que servem ativamente e o senhor imóvel. Ou será que se trata simplesmente de uma forma diversa de olhar para a mesma coisa?

Postular uma tensão criativa e genuína entre os dois artistas — pois é evidente que trata-se de dois — pode parecer forçado e pode-se perguntar como entendê-la. Na realidade o próprio Williams esforça-se para manter tal tensão diante de nós. Na cole-

tânea como um todo Williams enfatiza a parte que cabe a Brueghel naquilo que ele faz nos poemas: o primeiro poema trata do auto-retrato do pintor; o segundo, sobre Ícaro, abre com "De acordo com Brueghel"; o quarto está permeado de observações explícitas sobre o modo de pintar. Grande parte da energia dos poemas deriva deste constante jogo entre o poeta e o pintor, entre a poesia e a pintura. Até mesmo em "The Corn Harvest" o jogo existe, já que dele se diz estar "organizado" antes que o poeta o escreva; e o poema se apresenta parcialmente como uma violação respeitosa de um mundo dado e preexistente, constituindo-se portanto como a realização de um tema nunca claramente formulado. O que está em jogo aqui é a forma de distância característica de Williams e que compreende um reconhecimento da alteridade do outro, da sua integridade, em tensão com um sentimento de parceria, de amor, de ligação. Enfatizo esse nível geral porque é importante destacar que o poema não deve ser lido como se fosse meramente sobre a arte. A pintura significava para Williams quase um emblema (no sentido renascentista) ou antes (e também) o objeto capaz de oferecer uma cena humana ou humanizada imediatamente distante de um contexto pragmático e passível de lhe poupar a necessidade de realizar os processos de distanciamento e revisão necessários em outros poemas. E como no caso desses outros poemas, o contexto alterado permite a revelação de forças normalmente ocultas ao olhar ocasional. Parece-me que o que se libera aqui é a visão de certas raízes da consciência humana já que o poema é, no fundo, uma forma de mito.

Um mito sexual, por exemplo. O centro do mundo cotidiano de trabalho das mulheres que conversam é o princípio masculino em estado de dormência, encarnado no jovem colhedor, (mas ele o incorpora somente na medida em que o princípio feminino o percebe como tal; a tensão é, no caso, dinâmica.) Ele é, para a voz que fala no poema, o princípio formal inativo no universo da pintura e do poema, realizando na tela para Brueghel e no poema para Williams o que o artista, ou parte dele, realiza ao criar a obra acabada. De certa forma, portanto, o poema é um poema sobre a arte. Mas de arte é apenas um caso especial de algo mais genérico, mais próximo do universal. O quadro mais do que o poema afirma a idéia que Ceres é uma mulher — todos os colhedores no quadro são homens. Mas até mesmo no poema o problema está sem dúvida presente, e a qualidade de princípio momentaneamente inativo da forma de seu mun-

do, o colhedor que dorme relaciona-se ao Adonis que é servido por suas sacerdotizas ou, mais precisamente, com Dionísio servido por suas adoradoras — ou até mesmo com o sonolento Plutão em sua corte. Nem o quadro e nem o poema são reticentes sobre a morte, que é a condição necessária para a alimentação humana. A tensão criativa entre destruição e criação e entre muitos outros pares de oposições teve sempre papel importante na concepção de vida e na poesia de Williams. Não estou tentando dizer que o poema é uma afirmação do significado da vida, mas sim que se apegue a uma imagem verossímil que se aplica à vida em níveis diversos, que a nomeia — ou que nomeia uma configuração fundamental da vida que é significativa para algo tão específico e temporal como a própria feminização do poeta, ou para algo tão geral, eterno e obscuro como o mito de Dis. O poema se torna, portanto, um poema sobre relações sexuais, sobre arte, sobre alimentação humana, sobre a animalidade /divindade subjacente à vida que vivemos.

O grande número de possessivos e de relações possessivas no poema — apenas duas das oito estrofes não possuem um adjetivo possessivo ou um equivalente — poderia levar o leitor a uma leitura política implícita que apontasse para uma consciência deslocada das relações de propriedade burguesas dissimuladas ou ocultadas pelo apelo do poeta ao nível atemporal do mito. Mas o aspecto político parece remoto principalmente em função da forma pela qual os possessivos se distribuem no poema. "His" ("dele") é a forma que tomam os quatro primeiros, determinados pelo colhedor; a árvore supostamente neutra determina o "whose" (dela) impessoal; e as mulheres determinam o "their" (delas) na última linha. O contraste entre o modo de posse masculino e feminino é bastante claro (as mulheres formam uma comunidade, o homem revela isolamento e egoísmo); na verdade, o final do poema chega quase a deslocar o macho marcado pela morte e pela expansão do ego de sua posição central para reconduzi-lo às mulheres caracterizadas pela união e pelo gesto de alimentar ("nurture"). São as mulheres que representam tudo o que há de social no poema — conversa, alimento, vinho. Mas há uma tensão irresistível que as liga a ele: elas podem ser o mundo do qual ele é apenas o centro, mas ele é o centro, e cada um dos dois princípios precisa do outro para se tornar o que é. No fundo, esta interpretação e a leitura que aponta para a política de não-sexualidade se completam: na forma apresentada, o colhedor é um

princípio enfaticamente tensional que implica tanto a união como a separação, como já se disse; o colhedor como um homem que se contrapõe às mulheres tem sentido análogo em termos da ocasião de seu encontro e da afirmação do isolamento e da dominação masculinas; o colhedor como agente de relações possessivas é simultaneamente a pedra fundamental de um tipo de ordem social e a causa e o princípio da alienação social. As tensões criativas do poema proliferam quase de forma infinita, e o que resulta não é finalmente uma obra "sobredeterminada" com um significado supostamente determinado ou final, nem um texto que se presta ao jogo livre baseado na ausência da presença de um centro, mas um núcleo de energia que faz eco a uma multiplicidade de preocupações humanas.

NOTAS

¹Estou consciente de que isso inclui um vasto número de objetos utilitários; a hesitação que tem a nossa cultura em aplicar o princípio proposto explica em parte a devastadora feiúra de tantos dos nossos objetos utilitários comuns.

²Seria a ênfase de Williams na espacialidade o fator responsável pela superioridade do seu "The Fall of Icarus" em relação ao "Musée des Beaux Arts", de Auden, baseado no mesmo quadro? Também neste poema Williams enfatiza vivamente o espaço, enquanto a versão menos marcante de Auden desgasta-se na meditação de eventos contemporâneos à queda de Ícaro e faz pouco uso de uma consciência espacial.