

QUANDO UM PRIMITIVO É COMO UM ORBE?

J. HILLIS MILLER

Minhas estratégias de análise textual se tornarão mais ou menos evidentes na leitura que se segue. Sua proveniência deverá tornar-se óbvia. O ensaio foi inicialmente pensado como parte do livro *The Linguistic Moment* (Princeton: Princeton University Press, 1985). Aqui, como no livro, minha preocupação maior é com aqueles momentos em poemas em que a poesia como meio de comunicação constitui problema. Interessa-me particularmente a forma pela qual as fronteiras entre a linguagem conceitual e a figurativa se tornam pouco visíveis no poema "A Primitive like an Orb", da última fase da poesia de Wallace Stevens.¹ As figuras latentes em termos abstratos vêm-se forçadas a se revelar e as figuras reveladas se tornam, por sua vez, a única forma pela qual certas percepções "abstratas" conseguem ser expressas. Esse intercâmbio relaciona-se com a forma pela qual tanto as abstrações como as figuras se constituem em catacreses, termos "impróprios" para designar um centro inatingível, "o poema essencial no centro das coisas" que não pode jamais ser nomeado diretamente. Meu interesse em tal poema proporciona à minha estratégia de análise textual uma orientação extralingüística e até mesmo ontológica. Esta orientação é, de resto, proposta pelo poema. Creio também que se trata de uma orientação que, de uma forma ou de outra, é proposta pelas obras literárias em geral, muito embora seja extremamente fácil interpretar mal o significado de tal proposta.

Como o poema "Nineteen Hundred and Nineteen", de Yeats, o poema "A Primitive like an Orb" apresenta um sistema serial de imagens organizadas em uma estrutura circular baseada nos termos "como" e "é" e que se situa ao redor de um centro ausente. Esse centro só pode ser nomeado de forma evasiva. Por que? Tal tabu contra a atribuição do sentido literal e o esforço para violar o tabu constituem, por assim dizer, o assunto principal do poema, o lugar ou lugar-comum em torno do qual ele se organiza. "Um Primitivo como um Orbe" é composto de doze estrofes numeradas, cada uma com oito versos livres. Assemelham-se quase aos dígitos dispostos em torno do mostrador de um relógio. Na seqüência de doze estrofes, há rupturas gramaticais e temáticas radicais após cada grupo de três estrofes. Após cada um desses grupos o poema começa novamente com uma nova estrutura sintática e com um novo conjunto de imagens ligadas por "como" ou por "é". Cada novo conjunto desloca o anterior. Se as imagens são unificadas pela sua equivalência implícita e problemática, a energia original que torna cada uma delas inadequada e que leva à sua substituição por uma outra imagem é a sua relação de semelhança, por sua vez ainda mais problemática, ao centro ausente. O centro é representado pelo sol não nomeado. "Sol" é a única palavra que não pode ser pronunciada ou escrita no poema. Se um "primitivo" é "como" um "orbe" tal ocorre porque tanto o primitivo como o orbe são "como" o sol. Um primitivo é como um orbe. Um orbe é como um primitivo. Nenhuma destas palavras constitui a designação normal e literal do seu referente porque ocorre um deslocamento tanto em seu uso como no deslizamento sintático do "como" que as segue ou que as precede. O sol, aquela "close, parental magnitude, / At the centre on the horizon, concentrum, grave / And prodigious person, patron of origins" (86-88) ("grandeza paterna e fechada, / No centro do horizonte, concentrum, grave / E prodigiosa pessoa, patrono de origins") emerge gradualmente no desenvolvimento do poema como o referente literal manifesto da cadeia de figuras interligadas que constituem o texto. Mas naturalmente o sol é, por sua vez, apenas uma imagem do tema "literal" do poema, nomeado no primeiro verso: "o poema essencial no centro das coisas". Segue-se imediatamente a esta frase obscura uma frase justaposta que é ainda mais obscura: "The arias that spiritual fiddings make"² ("As árias feitas por melodias de etéreos violinos"). Se um primitivo é como um orbe, o poema essencial

no centro das coisas, se é que tal expressão tem sentido, é como as árias de melodias de etéreos violinos, se é que esta expressão, por sua vez, tem sentido. O poema avança de enigma para enigma como o vôo de uma lâmina resvalando n'água. Avança por intermédio de frases, cada uma das quais deve ser examinada em detalhe no seu intenso jogo figurativo, sintático e semântico.

Dizer, por exemplo, como diz o título, "A Primitive like an Orb" ("Um Primitivo como um Orbe") é muito diferente de dizer "o primitivo como o orbe" ou "o primitivo como um orbe". Na frase de Stevens tanto primitivo como orbe nada mais são do que categorias extensivas e indefinidas de orbes e de primitivos e nunca o orbe e o primitivo originais. Além disso, cada uma das duas palavras abre espaço em seu interior para uma complexidade inesperada. Um orbe pode ser uma substância sólida, o flamejante orbe paterno do sol, ou pode ser um "O" vazio, um zero, o nada nomeado no final do poema como o "gigante do nada", o que lembra a identidade apontada por Paul Claudel entre ovo, semente, boca aberta, zero — "œuf, semente, bouche ouverte, zéro". Um orbe pode estar ainda localizado no centro ou pode ser a circunferência em torno de um centro, pode ser uma órbita ou uma trajetória. Um exemplo seria o percurso daquele sol que no poema é um "concentrum" "no centro do horizonte". Outro exemplo seria a própria linha do horizonte, aquele ponto de fuga (vanishing point) na distância que cerca o espectador. A palavra "primitivo", por outro lado, é algo que de alguma forma surge em primeiro lugar. Um primitivo dá origem a uma sequência de gerações moldadas pelo pai mas admitindo variações que tornem o primitivo cada vez mais complexo. Um primitivo é um "patrono das origens". A palavra "primitivo" tem sentidos específicos em lingüística, álgebra e antropologia. A forma primitiva de um vocábulo é o radical a partir do qual se formam palavras derivadas no decorrer do tempo. É também uma equação algébrica que constitui a fonte de uma série de equações algébricas derivadas e mais complexas. Diz-se que é primitivo o homem que ainda não se tornou inteiramente humano e que possui apenas virtualmente, em forma embrionária, o fardo da cultura civilizada.

Tanto um primitivo como um orbe têm simultaneamente dimensões temporais e espaciais. Seria mais exato dizer que se tem em cada caso uma imagem espacial do tempo. Nos dois casos se falsifica o

conceito de tempo já que o tempo não pode ser delimitado como um espaço. Por outro lado, nos dois casos se permite ao leitor um acesso ao tempo, uma intuição ou apreensão do sentido da temporalidade que não poderia ocorrer sem a intermediação de imagens espaciais. Tanto o espaço quanto o tempo, nessa mútua confluência conceitual marcada pela contradição, giram ao redor do centro ausente ou se expandem a partir dele ou estão em órbita ao seu redor, em consonância com as sugestões incoerentes derivadas das imagens de orbe e primitivo. Há uma aproximação de linguagem, espaço e tempo ao redor do sol em eclipse, do poema essencial no centro das coisas. Dele diz o poeta que "é e / não é, e portanto é". Logo que ele é vislumbrado por intermédio de uma designação na forma das imagens enigmáticas que constituem os sons harmônicos de violinos espirituais no Poema de Stevens, desaparece imediatamente na revelação da insuficiência de qualquer designação para o poema no centro. A força da intuição de que algo se encontra no centro está não na sua revelação, mas na descoberta de que qualquer nomeação já é, no momento seguinte, um encobrimento, o que se conforma à lei geral da linguagem apocalíptica: "No instante da fala, move-se o sopro de uma aceleração ("acelerando") / Que aprisiona o ser, expande-se — e lá era". Na estrofe seguinte este "instante da fala abre um "espaço que se alarga" e revela" o inevitável azul / do trovão oculto (= secluded thunder). Este azul é um céu vazio que entretanto esconde uma tempestade de relâmpagos que é, no horizonte, a luz fulgurante oculta definida a seguir como "an illusion, as it was, / Oh as, always too heavy for the sense / To seize, the obscurest as, the distant was..." ("uma ilusão, que era / Oh como, sempre opressivo demais para o sentido / Para capturar, o como mais obscuro, o era distante..."). O "é" que não é transforma-se instantaneamente ao ser nomeado ou percebido em "era" e portanto em uma outra imagem ou equivalente metafórico, o "como" que se acrescenta à estrutura em cadeia de deslocamentos que prolifera sem cessar e que constitui o poema.

Para apresentar ao leitor o jogo de linguagem em "A Primitive like an Orb", vale a pena comparar o poema com um texto extraído da Gramatologia, de Jacques Derrida:

Não é necessário meditar sobre este conceito heliocêntrico de fala? E a semelhança do logos ao sol (ao bem e à morte que não se pode encarar de frente), ao rei

ou ao pai (o bem ou o sol inteligível são comparados ao pai na República 508 c)? O que deve ser a escritura para ameaçar este sistema analógico em seu centro vulnerável e secreto? O que deve ser a escritura para significar o eclipse do que é bem e do que é pai? Não é preciso deixar de considerar a escritura como o eclipse que vem surpreender e ofuscar a glória do verbo? E, se há alguma necessidade de eclipse, a relação da sombra e da luz, da escritura e da fala, não deve ela mesma aparecer de outra maneira?2

O texto de Derrida se move de um conjunto de termos para o seu equivalente, cada um deles sendo uma alternativa para o anterior, apresentando uma "semelhança" em relação e ele, em uma série de transformações na qual nenhum termo é o primeiro ou o núcleo ao redor do qual os outros giram ou o ponto terminal no qual eles possam chegar. O logos é o sol que é o bem que é a morte que não pode ser olhada face a face que é o rei que é o pai que é a mente que é a fala. Nesta seqüência de analogias nenhum termo representa o início ou o final porque cada um é apenas mais um. E porque é apenas um termo, uma palavra, não é a palavra. É apenas uma figura derivada em uma seqüência potencialmente infinita de imagens, cada uma das quais se refere a uma outra figura, e assim por diante. Cada termo que designa aquilo que é a origem dos termos é uma metáfora extraída daquele contexto que por sua vez foi presumivelmente derivado daquilo que ele designa. O sol, o pai, o rei, a luz, e assim por diante, são supostamente metáforas que designam o uno, o logos, pâldas cópias materiais dele, analogias ou símbolos. É nesse sentido que se fala da Criação como o sopro de Deus — "as notícias de Deus" no verso de Gerard Manley Hopkins. A metáfora extraída daquilo que é condenado como secundário é o termo mais apropriado para aquilo de que se supõe que ela deriva. Derrida argumenta que a condenação da escrita serve para obscurecer este fato. Serve para manter o sistema analógico intacto ao ocultar a semelhança entre fala e escrita. Ambos constituem de maneira análoga aquilo de que propõem ser derivados, mas a autonomia, a repetibilidade e a distância de toda e qualquer voz viva da escrita fazem isto de forma tão evidente que parecem obscurecer o sol, descobrir a escuridão no centro vulnerável e secreto deste sistema analógico em sua totalidade.

Um conjunto semelhante de equivalências opera do início ao final de "A Primitive like an Orb", muito embora a força da pala-

vra "semelhante" deva ser aqui entendida também anasemicamente³, ou ana-analogicamente. Semelhança e analogia implicam inevitavelmente um logos central em nome do qual os exemplos são análogos, falam com vozes semelhantes, mas é justamente a existência e a natureza deste logos central que estão em questão aqui. De qualquer forma, "A Primitive like an Orb", como a obra de Stevens em sua totalidade, é tão heliocêntrica como os diálogos platônicos. Em Stevens o uso constante da figura, ou conceito, ou fato literal objetivo (trata-se de todos os três) da trajetória do sol, da sua ascensão, da sua marcha majestosa nos céus, do seu declínio, é ainda um exemplo da unidade heliotrópica do repertório de tropos ocidentais. Nossa "metaforologia" é uma fotologia, já que todas as metáforas são formas de ilustrar ou de trazer para a luz, ainda que esta luz seja falsa ou artificial, uma lâmpada e não o sol verdadeiro. Em cada caso é justamente isto, repita-se, que está em jogo. Seria a luz original ou seria ela feita pelo homem, um caso de "poiesis"? Aparentemente "Um primitivo como um Orbe" escolhe a primeira possibilidade. O poema apresenta uma teoria da poesia enquanto revelação do gigante do horizonte, o poema no centro das coisas que precede todos os poemas menores, a sua fonte, o seu progenitor. E no entanto esse progenitor existe apenas nos poemas menores. "A Primitive like an Orb" avança de uma para a outra das seguintes imagens em seu percurso metafórico: centro, poema, fala, bem, alimento, luz, ouro, vazio (através de jogo verbal existente em "gorging"), ar, melodia, espaço, tempo, música, ser, primitivo, o primitivo como aborígene, como palavra primitiva, como radical, como fórmula primitiva da qual outras derivam, como ilustração, como fonte da forma, como ovo, como semente, como centro e esfera, concetricidade é órbita, como mundo, como esposo, como desejo, como vontade, como gozo, como indivíduo, como pai ("O poema essencial gera os demais), como círculo ("anel"), como todo, como vis, como princípio, como fonte primitiva, como natureza, como "repouso", como ímã ou centro de um campo magnético, como um gigante, como fogo, como origem e seqüência, como anjo, como poder ou fonte de poder, como destino ("prodigioso: do latim, "prodigiosus", de "prodigium", "agouro", "portento"), como matriz, como abstração encarnada, como ilustração, como esqueleto, como a totalidade das pinturas, profecias, poemas e cartas amorosas, como dança.

"A Primitive like an Orb" se move em meio às problemáticas equivalências estabelecidas nesta surpreendente diversidade de termos. Tais equivalências se baseiam no princípio sintático fundamental do poema: Frases justapostas que, entretanto, constituem comparações desprovidas da expressão "como". O comparativo aparece no título do poema e no verso em que se menciona "the obscurest as" ("o obscuríssimo como") (the obscurest as). Esta locução aponta para a metáfora e para a símile enquanto instrumentos fundamentais do pensar poético. Metáfora e símile afirmam uma equivalência entre objetos que, contudo, não são idênticos. Uma forma equivalente vem expressa em frases como "A é B". A série de frases justapostas constitui talvez a forma dominante porque, apesar de tudo, tal série permanece unida pela ausência ou pelo apagamento do "é" que é entretanto subentendido como a base de sua equivalência. Este "é" é do "ser" que é momentaneamente aprisionado, aquilo que é e não é e portanto é. Uma tal pseudo-série infinita de equivalência, na qual um "obscuríssimo como" segue-se a outro, gira ao redor do centro ausente da não-palavra sugerida de forma figurada por todos estes termos, e isso por intermédio da substituição de cada novo termo figurado pelo termo anterior.

O "obscuríssimo como" estabelece uma organização formal para o poema como um todo. O agrupamento de estrofes que vai da sétima à nona, por exemplo, forma um longo período de frases justapostas em que cada uma substitui a anterior e é substituída pela seguinte que, por sua vez, recolhe os restos da aniquilação da frase anterior; o trecho como um todo, por outro lado, tem como seu centro um único verbo, a cópula "é" da primeira linha. Cito essa extraordinária sentença em sua totalidade para que o leitor possa apreciar aqui a maneira como Stevens avança cuidadosamente de formulação para formulação, desprezando-as e em seguida procurando variações para a expressão rejeitada. Observe também o leitor a complexidade sintática do período, não apenas em sua dependência da série aberta de frases justapostas e do "um" que aparece no título, mas também no "o" tanto em seu aspecto diferencial em relação ao artigo indefinido como em seu movimento de um padrão gramatical para outro por intermédio do jogo constante de dos "e", "ou" e "de". A obra de Stevens pode, com certeza, ser pensada em termos de uma admirável utilização daquilo que Roman Jakobson chamou de "poesia da gramática". É também um exemplo do que poderia ser chamado de

poesia da pontuação, uma poesia da vírgula e da ausência da vírgula (como no final da sétima estrofe), e do adiamento indefinido do ponto final. Aqui está o período:

VII

The central poem is the poem of the whole,
The poem of the composition of the whole,
The composition of blue sea and of green,
Of blue light and of green, as lesser poems,
And the miraculous multiplex of lesser poems
Not merely into a whole, but a poem of
The whole, the essential compact of the parts,
The roundness that pulls tight the final ring

VIII

And that which in an altitude would soar,
A vis, a principle or, it may be,
The meditation of a principle,
Or else an inherent order active to be
Itself, a nature to its natives all
Beneficence, a repose, utmost repose,
The muscles of a magnet aptly felt,
A giant, on the horizon, glistening,

IX

And in bright excellence adorned, crested,
With every prodigal, familiar fire,
And unfamiliar escapades: whirroos
And scintillant sizzlings such as children like,
Vested in the serious folds of majesty,
Moving around and behind, a following,
A source or trumpeting seraphs in the eye,
A source of pleasant outbursts on the ear.

"O poema da composição do todo" não é exatamente a mesma coisa que "o poema do todo", muito embora a justaposição gramatical indique que as duas frases devem ou deveriam ser duas maneiras de dizer a mesma coisa. "Um poema de um todo" seria ainda algo diverso, algo parcial e contingente em contraste com o absoluto e o exclusivo, o marcado, a coisa certa e real no final das contas. A repetição da expressão "do todo" deixa em evidência o "de". Perguntará o leitor: "De" em que sentido? "De" no sentido de "sobre", de "proveniente de", de "sendo parte de"? Trata-se de um poema sobre o todo, ou um poema que deriva do todo, ou um poema que partilha do todo, "uma partícula tenaz" dele? Será que o "de" tem o mesmo sentido em "composição do azul do mar e de verde" e em "composição do todo? Em cada caso o "de" parece apontar para uma direção diversa, vindo da

(ou indo em direção à) totalidade em um caso ("composição do todo") e vindo da (ou indo para) a multiplicidade da natureza em outro ("composição do azul do mar e verde"). O leitor tem que procurar o seu próprio percurso de sentido de frase para frase e de verso para verso, testando e saboreando cada um com o seu paladar mental para ver o que emana de cada um em sua diferença mínima em relação ao anterior.

As estrofes são também, como o leitor pode ver, uma manifestação daquilo sobre o que elas falam. São uma multiplicidade milagrosa de poemas menores. Cada frase explode um pouco em revelações aforísticas que apontam para a revelação do todo. Ou não seria mais precisamente "a revelação do todo, a expressão do todo"? Os artigos definidos são insistentes, pelo menos na primeira estrofe, muito embora "o poema do todo" na primeira linha se transforme em "um poema do/todo" no sexto e no sétimo versos. A composição de que se trata é uma revelação do todo que já está lá, a composição do todo já existente, ou será antes a composição de cada ato de fazer poético, ou o ato de ajustar partes que venham a formar um todo, como no ensino de redação? Em outras palavras, o "de" no "poema do todo", colocado enfaticamente no final de um verso ("Não somente em um todo, mas um poema do/todo"), possui um valor de verificação ou um valor performativo? Um tal poema descreve um todo que já existe, ou trata-se de um todo no processo de ser constituído e portanto não existente antes da composição de certas palavras numa certa ordem? Ou será que se trata da composição (que já existe) através da composição (enquanto processo)?

Seja como for, a constante variação mínima de padrões sintáticos e léxicos não serve apenas para por em relevo as estruturas gramaticais do discurso meditativo ("o A do B", por exemplo). A variação também liberta palavras abstratas como "todo", "composição" e "poema" de seu relacionamento no fluxo ou na progressão descontínua do argumento e provoca o seu isolamento, uma vez livres da sintaxe, em termos de um desprotegido poder de sentido em relação àquele centro ausente e sem nome, ou poema no centro, ou poema central. Isto se torna particularmente evidente na segunda das duas estrofes citadas acima, a oitava estrofe. Há um deslizamento sintático entre a sétima e a oitava estrofes, indicado pela ausência de vírgula no final da sétima estrofe. Da totalidade da composição do

poema central, a que o poeta chama "o compacto essencial das partes", que me parece indicar não apenas que elas foram compactadas ou justapostas, mas que elas têm, por assim dizer, um acordo para conviver e permanecer juntas, diz-se que é o círculo envolvente de um anel externo, como o arco que cerca um barril, ou mais precisamente, que é uma força que torna o anel externo retesado e garante a estabilidade da estrutura como um todo. Essa totalidade circular, ou compacto, aquilo que faz o todo ser um todo, é simultaneamente uma força de integração do objeto, uma energia unificadora sem a qual o objeto seria estilhaçado ("in an altitude would soar").

O poeta testa várias designações para nomear esta energia na oitava estrofe. Salta de uma para a outra por meio do "ou" e verifica cada uma em termos da validade do sentido revelado. Cada formulação nova substitui a anterior mas não a desqualifica enquanto o poeta caminha em direção à revelação mais explícita do enquanto tal, muito embora ele permaneça ainda oculto em uma personificação: "um gigante, no horizonte, brilhando" (a giant on the horizon, glistening). O leitor é convidado a experimentar a diferença entre dizer que ele é uma "vis" e dizer que é um "princípio", ou entre dizer que é um princípio e dizer que é a meditação de um princípio" (que pode designar um princípio que medita ou então significar que nós meditamos sobre o princípio), ou entre dizer que se trata de uma "ordem inerente" e dizer que é uma natureza para seus nativos/Benevolência total" (nature to its natives/All beneficence), ou entre dizer que é de alguma forma um repouso e dizer que é a ausência de repouso definida pela força muscular de um magneto. Mais uma vez o poema imita aquilo que nomeia. É a meditação de um princípio de unidade por intermédio da denominação rotativa daquele princípio pelos seus vários nomes, "movendo-se ao redor e por detrás" (moving around and behind) dele, enquanto ele também se move, numa lenta dança circular de linguagem ao redor do primitivo em órbita.

Nas nove primeiras estrofes e no poema como um todo há uma resistência à paráfrase e a comentários interpretativos porque o pressuposto duplo implícito é sempre que, primeiro, nenhuma frase ou nome ou metáfora pode adequadamente nomear o primitivo e, segundo, que cada frase ou nome inadequado tem a sua própria energia

inconfundível, simultaneamente revelando e ocultando. Cada imagem permite vislumbrar o primitivo no momento em que ele desaparece, como se as próprias palavras fossem o eclipse do sol. Dizer de outro modo em uma tentativa de paráfrase ou comentário — como o meu, por exemplo — significa dizer algo diferente, algo que tenha talvez a sua própria força significativa. O poema demonstra isso ao testar as mínimas variações de uma dada formulação, "o repouso total" (utmost repose), por exemplo, comparado ao "repouso". Os intérpretes poderiam supostamente acrescentar algo ao poema, acrescentar mais frases e frases justapostas, mas jamais poderiam explicá-lo trazendo à luz algum sentido obscuro arrancado ao poema nomeando-o de uma vez por todas corretamente ou literalmente. É porque partilha deste condicionamento lingüístico, e não por um vago direito de ser "poético ou "criativo", que a crítica literária é ou deveria ser entendida como um discurso literário.

No final da oitava estrofe, portanto, o poema avança por meio da personificação latente em "músculos de magneto" até a prosopopéia principal do sol no horizonte como o gigante fulgurante "vested in the serious folds of majesty" ("vestido nos sérios tecidos dobrados da majestade") mas simultaneamente adornado também com frívola prodigalidade pirotécnica, "Whirroos/and scintillant sizzlings such as children like" (gritos, e os fulgurantes assobios apreciados por crianças). Esses sérios tecidos dobrados se movem "ao redor e por detrás", ou será por outro lado o próprio gigante que gira em seu próprio eixo e caminha para a invisibilidade quando se põe e aparenta mover-se ao redor e por detrás da terra que gira? A gramática de justaposição torna impossível determinar com certeza da mesma forma que é impossível saber com certeza se o sol nasce ou se põe no horizonte, o que o transforma tanto em origem ("source") como em destino ("a following"), em alfa e omega. A revelação fulgurante que se expende do sol nascente ou do sol poente é uma sinestesia que funde o visual e o sonoro, "son et lumière", luz tão brilhante que é percebida como som. O sol no horizonte é a origem de "trumpeting seraphs in the eye" (anjos que soam trombetas nos olhares) e simultaneamente de "pleasant outbursts on the ear" ("doces explosões nos ouvidos"), da mesma forma que na grandiosa cena do sol nascente da abertura da segunda parte do Fausto de Goethe "um estupendo alarido proclama o sol que

chega" ("Ungeheures Getöse verkundet das Herannahen der Sonne" (nota para a encenação após a linha 4665), e o sol nasce "assombrando olhos e estonteando ouvidos" ("Auge Blinzl und Ohr erstaunet" (line 4673)).⁴

Afirmar que a personificação do sol como um gigante emerge no final da seqüência no longo período que constitui a sétima oitava e nona estrofes. A relação entre prosopopéia, catacrese e apóstrofe é complexa. No caso não existe apóstrofe. Wallace Stevens não fala ao sol, muito embora em "Chocorua to Its Neighbor", um poema de 1943 que antecipa de várias formas "A Primitive like an Orb", a montanha fala para uma montanha vizinha para que o leitor escute ao longe o discurso direcionado a outro, a metade de um diálogo entre montanhas. Em "A Primitive like an Orb" Stevens fala "sobre" o sol, em múltiplos sentidos da palavra. O poema fala para uma audiência de homens e mulheres que pensam e que partilham com a voz narrativa (uma voz a que falta quase totalmente uma personalidade que possa ser identificada) a revelação levada a cabo pelas falas meditativas do poema enquanto ele muda de um registro para outro: "But it is, dear sirs/ A difficult apperception, this gorging good..." (4-5) ("Mas é, caros senhores, Uma percepção difícil, este deglutir bem"). Seria preciso um trabalho maior para identificar e discriminar a multiplicidade de vozes, poemas, e níveis de escolha vocabular presentes. Tal multiplicidade não é consistente com o modelo de um único falante dirigindo uma fala unívoca para uma única audiência. O material léxico que compõe essa mistura de vozes inclui termos abstratos como "composition", "whole", "compact" (composição, todo, compacto); figuras de discurso explícitas como a do "final ring" (o anel último) ou a do magneto ou aquela que compara o sol a uma pirotecnia de gritos e assobios fulgurantes apreciados por crianças; e finalmente, a personificação emergente, "an abstraction given head" (81) (uma abstração com cabeça), do sol ou do poema central como "A giant on the horizon, given arms. / A massive body and long legs, stretched out" (82-83) (Um gigante no horizonte, com braços, / Corpo maciço e longas pernas, que se alonga)." "A Primitive like an Orb" foi precedido no uso desta figura pela extraordinária personificação da noite estrelada como "more than muscular shoulders, arms and chest" (mais do que ombros musculosos, braços e peito) em "Chocorua to Its Neighbor": "Upon my top he breathed the pointed dark. / He

was not a man yet he was nothing else" (24, 36-37) (Sobre o meu cume ele assoprou a escuridão aguda / Não era um homem mas, no entanto, nada além de um homem). "Chocorua to Its Neighbor", juntamente com "Um primitivo como um Orbe" e "The Owl in the Sarcophagus", apresentam uma das grandes prosopopéias de Stevens em poemas sobre a construção da prosopopéia.

Em "Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Amoral", Nietzsche inclui "antropomorfismos", juntamente com metáforas e metonímias, como parte do arsenal móvel de catacreses por meio das quais a humanidade nomeia pela primeira vez o "X misterioso" do mundo e, assim, o descobre e recobre novamente com um ato lingüístico (83, 84). Talvez a personificação seja a mais importante e a mais fundamental destas catacreses: aquele gigante que sempre encontramos espelhado na paisagem do outro lado do nosso combate para nomear o mundo e vê-lo como ele é. Talvez o gigante não seja mais do que o nosso próprio rosto e corpo refletidos no espelho do mundo, construindo pouco a pouco a partir do nosso hábito inveterado de chamar os traços naturais de "rostos", "cabeças", "pescoços", "pernas", como em "um braço de água", "a face da montanha", etc. Ou talvez exista de fato algum monstro com aparência humana no final do caminho que circula ao redor do labirinto, aquele "centro no horizonte" (87). Seja como for, para Stevens existe também, neste poema e em muitos outros dentre as obras primas que compõem a sua produção tardia, o confronto de uma pessoa nos limites do poder nomeador da imaginação. Como diz o próprio Stevens no poema, "It is a giant, always, that evolves / to be in scale" (73-74) (É um gigante sempre, que se transmuta, para ganhar proporção). Isto indica tanto que o tamanho excessivo ("bulging") e a avassaladora "grandeza paterna" são sempre características do poema central, como também que o poema central tem forma humana. Se a aguda sensação onde se apaga a luz dos sentidos — como por exemplo quando tentamos olhar o sol a olho nu — é um lugar de sinestesia, o lugar de uma permuta entre os sentidos, o que faz com que o brilho do sol seja ouvido como sons de trombetas angélicas, atingir este lugar é também o momento da manifestação de uma pessoa, um anjo ou um gigante. Isto ocorre a despeito das palavras de Stevens em "Notas sobre uma Ficção Suprema" sobre a possibilidade de abolir Apolo e ver o sol "na idéia que ele tem de si", desnudado de qualquer metáfora ou personificação mitológica. "Quão claro é o sol quando

visto em sua idéia / purificado na mais distante pureza do céu / Que nos repeliu e às nossas metáforas" (*Poems*, 381). Por mais que se tente apagar as prosopopéias fundamentais que usamos para nomear o mundo, elas retornam sempre, como por exemplo na forma de um rosto e corpo gigantes no sol, ou como na cena do sol nascente no *Fausto* de Goethe, "Portais de Granito rangem e gritam, / As rodas de Phebo rolam e quebram" ("Felsenthore knarren rasselnd, / Phobus Rader rollen prasselnd" (versos 4669-70), ou como no "Anjo de pé frente ao sol", ou no seu "Ulysses e Polifemo" com o esboço de Apolo, cavalos, carros de guerra fracamente visíveis diante da órbita fulgurante do sol, ou como no gigante que emerge do longo período que compõe a sétima, oitava e nona estrofes do poema de Stevens.

Em Wallace Stevens, o que caracteriza a descrição desse retorno progressivo é a forma pela qual se mostra o retorno da prosopopéia não primariamente através das outras catacrezes personificantes da linguagem comum ("o olho do sol"), mas através do movimento cinético em palavras abstratas como "composition", "compact", "beneficence", ou "repose" (composição, compacto, beneficência, repouso). Pode parecer que as metáforas etimológicas estão mortas e inofensivas nestas palavras, mas Stevens compete com Walter Pater em sua aguda sensibilidade para perceber as "partículas elementares em palavras aparentemente abstratas, em sua capacidade para sentir "o evento, a cor, os elementos físicos em palavras como absorver, considerar, extrair" (absorb, consider, extract" (Pater, "Style", 20). Estes elementos físicos ou partículas não são coisas mas sim atos ou movimentos, como no ato de extrair contido no "tract" de "extract" e o movimento para fora do "ex", ou no ato de colocar junto em "composition", ou de deslocar para trás em "re-pose", ou no ato de acoplar em "com-compact", que inclui um eco proveniente da palavra anterior na forma de um "com" ou de um "pos". O jogo de palavra tendo como tema o "pos" já tinha na verdade sido antecipado na descrição do poema central como "disposed and re-disposed / By such slight genii in such pale air" (dispostos e redispuestos/Por gênios minúsculos no ar enbranquecido"), na primeira estrofe. Stevens parece sentir nas assim chamadas palavras abstratas um movimento muscular subliminar em seu próprio corpo, que dessa forma reage e projeta para o mundo exterior atos cinestéticos. O gigante no horizonte, brilhando, emerge

gradualmente desses corporais ativados pelo jogo de abstrações, combinados e recombinados de período para período, até que finalmente aquela ordem ou princípio inerente de reunir as partes em um todo, que é tanto ação como imobilidade, "vis" e repouso, e é percebida como os "músculos de um magneto". É destes músculos, simultaneamente interiores e exteriores, simultaneamente metáfora de uma metáfora ("músculos de um magneto"), abstração e catacrese na forma de prosopopéia, que emerge e toma forma exterior o gigante grandioso do sol no horizonte.

Entre as abstrações encontra-se, na décima primeira estrofe, a própria palavra abstração juntamente com três outras: "definição" (definition), "ilustração" (illustration) e "rotulado" (labelled). Em conjunto elas apresentam a análise feita pelo próprio Stevens da estratégia retórica por meio da qual as distinções entre palavras abstratas, metáforas, e personificações se dissolvem no reconhecimento de que todas constituem exemplos daquela área transbordante na qual a catacrese e a prosopopéia, a despeito de seus diferentes objetivos, aproximam-se na interferência mútua de uma sobre a outra. A catacrese aponta para a revelação, para o brilho exteriorizado, como no caso do sol nascente ou poente no fulgor da sua glória. A prosopopéia aponta para a morte e para o ocultamento, para a invisibilidade, como é o caso do sol na forma da morte que não pode ser olhada frente a frente. A prosopopéia aponta para a ode e para a elegia, como é claramente o caso de "The Owl in the Sarcophagus", de Stevens. A prosopopéia é a invocação do ausente, do invisível, do sepultado, como no caso do sol que se oculta abaixo da linha do horizonte, ou que ainda não nasceu como por exemplo na extraordinária encarnação da desencarnação já mencionada, ou seja, a personificação do céu estrelado em "Chocorua to Its Neighbor": "The feeling of him was the feel of day, / And of a day as yet unseen... / He was a shell of dark blue glass, or ice, / Or air collected in a deep essay, / ... Blue's last transparency as it turned to black" (16-17, 21, 22, 25) (Sentir-lo era sentir o dia / E o dia ainda não visto ... / Era uma concha de vidro azul escuro, ou gelo, / Ou ar inspirado em profunda busca, / A última transparência do azul que se torna negro).

A catacrese que é também prosopopéia, como tantas são, (é o caso de "muscles" em "muscles of a magnet"), encontra-se no cruzamento destas duas orientações contraditórias nas quais se unem o

aparecer e o desaparecer no centro do horizonte. Neste lugar sem lugar as distinções léxicas entre abstração, metáfora e personificação se diluem. As abstrações de Stevens são também metáforas, e são ainda personificações latentes. Como a própria palavra "abstração" indica em seu sentido etimológico, o gigante é extraído e elaborado ou incorporado a partir das abstrações, ele é abstraído delas: "Here then, is an abstraction given head, / a giant on the horizon, given arms, / A massive body and long legs" (81-83) (Aqui, pois, está uma abstração com cabeça, / Um gigante no horizonte, com braços, / Um corpo maciço e longas pernas). Esta personificação, como o próprio poeta diz de forma certeira, é "Uma definição com uma ilustração, embora não / excessivamente bem nomeada" (84-85). A definição seria talvez a abstração inicial e suas permutações ("O poema central é o poema do todo" e assim por diante). A ilustração é a figuração por catacrese que emerge das abstrações como um trazer para a luz (que é, de resto, o que "ilustração" significa etimologicamente). O ato de nomear é a composição final dessas incorporações transitórias análoga à personificação do poema como um gigante. Mas essas três formas de linguagem são simultaneamente uma definição, um delineamento e estabelecimento de fronteiras, uma ilustração e um trazer para a luz, e finalmente uma rotulação ou uma ilustração nomeadora definitiva. Todas estas ilustrações, sem as quais não haveria poesia ou crítica de poesia, desaparecem naquele centro de luz ofuscante, o buraco negro que não deve ser rotulado com precisão excessiva para que os termos usados não percam totalmente a validade. Eles perdem até mesmo aquela transitória validade hesitante da alusão indireta que Stevens celebra e se transformam na fixidez reduzida e comicamente inadequada que o narrador do poema ridicularizou um momento antes: "As in a signed photograph on a mantelpiece" (76) (Como em uma fotografia autografada sobre o móvel). Estas figuras imóveis são uma paródia desprezivelmente auto-referencial da definição ilustrada, mas jamais rotulada com precisão. O gigante no horizonte não pode receber nenhum nome próprio e nem sequer diz ou designa-se a si mesmo com um nome, como faz alguém que assina a sua própria fotografia. Afirmei anteriormente que o uso feito por Stevens, neste e em muitos outros poemas, da trajetória do sol como abstração básica, tropo e figura da jornada narrativa personificada o coloca no contexto da tradição poética ocidental originada na cultura grega antiga. Mas

Stevens também se situa em uma tradição que remonta pelo menos a Aristóteles na medida em que faz do sol o exemplo principal de catacrese. Se um nome próprio ou literal depende da visibilidade total, à luz do sol, daquilo que é nomeado, o próprio sol, nas palavras de Stevens, "não pode levar um nome" (*Poems*, 381), ou não pode ser nomeado com rigor, uma vez que é invisível durante aquele período de sua órbita na qual se esconde e se sepulta no horizonte. Como todas as circunlocuções que compõem o poema, a palavra "sol" é também uma catacrese. Não é por acidente e nem por escolha arbitrária do poeta que o "gigante feito de nada", ou seja, o poema central, o primitivo como um orbe, acaba por revelar-se como o sol. E se a palavra não pode aparecer no poema não é porque o poeta está meramente brincando com o leitor.

Mas apesar disso o leitor de "Um Primitivo como um Orbe", ou pelo menos o leitor que escreve estas linhas, tenta identificar aquele centro evasivo, tenta nomeá-lo com a finalidade de interromper e controlar o movimento estonteante de metáfora para metáfora que constitui a textura lingüística do poema. Há três opções possíveis para a referência extralingüística que poderia, se fosse identificada, resolver o enigma e atenuar a insatisfação mental perdida no movimento de imagem para imagem do poema e necessitada de descobrir "sobre que assunto" ele fala: (1) O poema poderia nomear obliquamente um referente físico, uma cena ou objeto do mundo exterior que o poema imita ou representa. Logo que este referente objetivo é identificado, os leitores têm algo em que se apoiar no seu percurso através do poema. Uma tal leitura veria o poema, de uma forma ou de outra, como uma representação mimética. (2) O poema, por outro lado, pode representar um estado psicológico, a mente do poeta, por exemplo, que poderia ser pensada como existindo fora do poema e nele expressa e copiada. Isto seria a conhecida teoria do poema enquanto imitação ou expressão de estados psicológicos. (3) O poema poderia finalmente nomear obliquamente um centro transcendental ou espiritual: Deus, a idéia do uno, o ser, a "luz isolada, no cume da montanha" (48) de que fala o poema na sexta estrofe. Nesta terceira possibilidade ter-se-ia uma noção de mimese como a que encontra em Platão, para quem os vários graus de imitação acabam finalmente por depender de protótipos existentes no mundo das idéias.

Estas são três versões da definição da poesia enquanto imitação. "Um Primitivo como um Orbe" sistematicamente confunde cada uma das três explicações possíveis. O poema não copia nenhuma cena consistente e nenhum objeto definido. O que ele faz é avançar através de uma estonteante proliferação de metáforas variadas, cada uma delas anulando a anterior. Há fragmentos e partículas de cenas que se superpõem de forma incoerente: música, vida e trabalhos forçados, ouro essencial oculto em uma caverna, a cena de um passeio nos campos, uma tempestade de raios na distância, etc. Somente quando o poema atinge finalmente o gigante no horizonte os leitores começam a ter algo mais definido em que pensar, mas nesse momento eles já sabem que o gigante é apenas mais uma metáfora e não aquilo "sobre o que" fala o poema. O gigante é também apenas uma outra "ilustração", um trazer para a luz por meio de um exemplo. O gigante é uma outra imagem ou emblema, ou seja, algo que se refere mais uma vez a alguma coisa além de si mesmo. Todos os termos do poema são designações para aquele primitivo central, invisível e não nomeado, a magnitude da qual todas as ilustrações são partes menores (85-86), o poema-pai do qual são filhos todos os poemas reais. O poema essencial, como diz o texto, gera todos os outros.

Quanto à segunda possibilidade, embora possa ser confortante para os leitores imaginar que eles estão obtendo acesso à "mente de Stevens" ao ler o poema, a verdade é que não existe um ser individual no poema, não existe uma coerência psicológica pessoal que se expressa e à qual fariam referência as palavras do poema. São conhecidas a austeridade e a impersonalidade das vozes poéticas de Stevens e as suas constantes mudanças de tom. A noção de que a poesia ocorre quando um homem fala a outros homens não nos leva muito longe na leitura de "Um Primitivo como um Orbe" ou na de outros poemas como "Chocorua to Its Neighbor" ou "The Owl in the Sarcophagus". O que não quer dizer que os poemas de Stevens são desprovidos de intensidade passional, mas sim que as categorias psicológicas ou as categorias que definem o ser individual ajudam pouco na sua compreensão. Reduzir o poema a uma expressão do "ser individual" de Stevens ou de sua "consciência" significaria transformá-lo naquela "fotografia autografada sobre o móvel" (74) de que o poema fala com ironia. Reduzir, pela "força" ("virtude"), o tamanho do gigante no horizonte, "(cortá-lo) / em tamanho e soli-

dão ou (imaginar) fazê-lo" (74-75) constitui um esforço mesquinho e fútil.

Parece, portanto, que a terceira possibilidade seria a resposta. Todos os termos no poema se referem àquela realidade espiritual evasiva, o que Stevens denomina em outro texto "o simples ser" (*Opus* 117). Esta realidade é a tímida amante cortejada por todos os seus poemas ou, mais exatamente, a totalidade daquilo que pode ser percebido é o teatro em que o gigante no horizonte corteza a natureza e a mente como suas esposas. O casamento é admiravelmente expresso na seqüência que vai dos versos 39 a 46:

... It is
As if the central poem became the world.

VI

And the world the central poem, each one the mate
Of the other, as if summer was a spouse,
Espoused each morning, each long afternoon...

Até mesmo esta terceira possibilidade, contudo, que é a possibilidade de o poema se constituir em um ato performativo de revelação em que as palavras trazem a descoberto alguma coisa oculta, é questionada pela estratégia lingüística do poema. Nas imagens de "Um Primitivo como um Orbe" há uma ambigüidade sistemática que torna o poema semelhante àquele ovo hermético de que fala Yeats; um ovo que se vira de dentro para fora sem quebrar a casca. A ambigüidade está na incerteza, que existe a despeito da afirmação de que "o poema essencial gera os outros poemas", a respeito de quem é o pai de quem. Será que o poema particular é somente uma pálida cópia do poema essencial, ou será antes uma parte dele, como afirma em certa altura o poema? No poema bem acabado a composição poética central se transforma no mundo, que se torna por sua vez seu esposo, que nela tem "o seu espelho e o seu olhar" (44), ou seja, o poema particular. O poema essencial está fora do poema particular enquanto centro no horizonte e é simultaneamente a totalidade de todos os "escritos, profecias, percepções, fragmentos/ De cor" (94-95), e portanto encarnado em cada ato criador. Estas inscrições ou encarnações são imitações pálidas do poema central, dividido, fragmentado e disperso, e simultaneamente aquilo que o forma e de que ele se constitui. Tomados em conjunto eles são o

poema central, e ao mesmo tempo eles o geram enquanto o ponto de fuga para o qual cada um deles aponta em sua incapacidade de ser mais do que parte do todo, uma sinédoque dele. Esse paradoxo é expresso de uma outra forma em "The Man with the Blue Guitar" e no comentário sobre o poema que aparece nas cartas de Stevens a Renato Poggioli. A imaginação deve ser um filho capaz de derrotar seu pai e tornar-se a "parte verdadeira" dele, ou seja, o seu sexo. O filho tomará o lugar do pai, não para destruí-lo, mas para se transformar nele. A imaginação filial deve superar a distância entre o leão na harpa e o leão na pedra até que ambos possam se fundir e tornar-se uma só realidade.

Este processo de fusão, no momento em que se completa, fracassa. E fracassa porque tanto o poeta como o leitor acabam por ter em mãos apenas um frágil simulacro, uma imagem, ou uma ilustração no sentido pejorativo, um invólucro vazio, uma cópia — um "segundo" nas palavras de Stevens. Este invólucro deve ser destruído, já que ele perde imediatamente toda a sua autenticidade. Ao ser expresso ele já se transformou em algo que era, "an illusion, as it was" (uma ilusão, porque foi, por assim dizer), como "uma fotografia autografada sobre o móvel". É por este motivo que a definição com uma ilustração não deve ser nomeada exatamente demais. Cada definição com uma ilustração deve ser imediatamente rejeitada no momento em que é apresentada, e deve ser substituída pela seguinte, na série de expressões que proliferam e que constituem grande parte do poema. Ao desaparecer, cada imagem se revela como um novo nome para o vazio. O gigante é "o gigante do nada" (95) apesar de lhe ser atribuída proeminente substância masculina e solidez máscula. Somente na medida em que cada imagem se revela enquanto cópia, ou enquanto mais uma ilusão mimética, pode ela adequar-se àquilo de que é uma ilustração porque tanto a ilustração (o ato de trazer para a luz) como aquilo que é ilustrado (o gigante) "modificam-se constantemente, vivem em mudança" (96). A imagem deve partilhar da natureza daquilo de que é uma imagem. Sua qualidade vazia, fictícia, evanescente é essencial para sua adequação. Uma vez que o próprio padroeiro (um ser?) das origens vive no tempo e na mudança, pode apenas ser adequadamente expresso em imagens temporais — vale dizer, em imagens que são e não são e portanto são. A luz deste primitivo central não é uma luz isolada, no cume da montanha. Como Yeats, Stevens rejeita um universo de

emanações platônicas originárias de fontes térmicas espirituais e anteriores. Também Stevens prefere o redemoinho à queda d'água. Prefere o labirinto da imanência a qualquer hierarquia dependente do uno transcendental.

Tanto como Yeats ou William Carlos Williams, Stevens afirma energicamente o poder da poesia. Essas afirmações permanecem sempre indeterminadas. Seria a invenção do poema criação ou descoberta? A ilustração ilustra uma luz que lhe é anterior, a chama paterna que gera todas as chamas menores? Ou serão as chamas menores partículas da chama paterna e portanto parte essencial dela, a ponto de ser possível manifestar-se a luz apenas na presença do poema? Ou serão as chamas menores na verdade idênticas à chama paterna, esta última existindo e sendo gerada somente pelo comércio das imagens, sendo portanto o filho o verdadeiro pai de seu pai? "Um Primitivo como um Orbe", como todos os poemas da última fase de Stevens, situa-se no intervalo que separa estas três posições. Cada uma delas constitui uma miragem das outras. Stevens não é um poeta confuso ou propositalmente contraditório. Situa-se antes na inevitável oscilação no interior da linguagem e no interior das experiências que a linguagem simultaneamente imita e cria realizando de outra forma a mesma oscilação. É impossível haver criação sem descoberta, ou descoberta e ilustração sem criação, sem o prazer da linguagem que ocorre sempre que o ser humano a usa a partir do seu desejo. Não há invenção (no sentido de descoberta) sem invenção (no sentido de criação). Antes que o que ama, o que tem fé e o poeta falem, não existe poema essencial. O poema essencial só existe em poemas menores. No entanto, o poema essencial parece existir desde sempre, unificando todos os poemas menores. Ele os torna completos e cria a partir deles o poema do todo — vale dizer, algo que se move, como o tempo, sempre em direção ao todo, em direção ao final que não pode jamais ser atingido.

A resposta à minha pergunta inicial sobre o poema de Stevens ("Por que não pode o sol ser nomeado diretamente no poema?") está agora suficientemente esclarecida. Tão esclarecida quanto possível, ou tão esclarecida como a clara visão que se tem quando se olha diretamente para o sol. A palavra "sol" existe, e o sol é nomeado indiretamente de muitas maneiras no poema. Reduzir o sol ao seu (só aparentemente próprio) nome, contudo, levaria o leitor a

erroneamente pensar que o "assunto" ou o "objeto" de que trata o poema, o seu significado básico e determinante, é literalmente o sol real, enquanto o sol, nomeado em condensações enigmáticas e em deslocamentos de sentidos no poema, é apenas um dos muitos deslocamentos de sentido que nomeiam "o poema essencial no centro das coisas". Este poema essencial, por sua vez, como a própria palavra "poema" já indica, é alguma coisa que se faz em suas ilustrações. Poesia significa o "ato de fazer". O poema central deriva destas ilustrações, muito embora ele anteceda e ultrapasse todas as ilustrações.

No centro do labirinto ou do redemoinho de palavras que constitui "Um Primitivo como um Orbe" existe um X desconhecido que não pode ser nomeado a não ser de forma figurada. Esses nomes são portanto não substituições para um termo literal que rotula um objeto exposto aos olhos ou à compreensão. São antes termos figurados para algo que não é nem uma palavra, nem um pensamento, nem uma coisa, nem uma força — mas que também não é um nada. Nas palavras de Stevens, trata-se de um "gigante de nada", algo que é e não é e portanto é. Esse gigante é palavra, pensamento, coisa, força, pessoa, simultaneamente. É tudo isso e ao mesmo tempo não é nada disso. Ele portanto torna irrelevante e desqualifica as oposições necessárias para a constituição de uma topologia exaustiva das figuras e conceitos do poema. O poema não pode ser pensado claramente muito embora, como mostra o meu comentário, haja muita coisa a ser dita sobre ele. No entanto, enquanto avança em suas observações, o intérprete se vê privado de distinções claras entre subjetivo, objetivo e lingüístico e entre o literal e o figurado, que constituem as condições das quais toda explicação sempre dependeu para ser clara. Ao intérprete resta apenas um espaço paradoxal, simultaneamente interior e exterior, objetivo e lingüístico, um espaço de elementos organizados como anéis giratórios ao redor de um centro que não pode ser nomeado ou identificado como tal e que não é, de resto, um centro propriamente dito mas algo "ecêntrico", para fora e além da periferia, como uma trovoadas no horizonte. "Um Primitivo como um Orbe", em resumo, "(resiste) a compreensão quase com êxito", o que de acordo com Stevens é o que toda a poesia deveria fazer (Opus 171).

NOTAS

- ¹ Collected Poems 440-43. As citações do poema serão doravante identificadas apenas pela numeração das linhas. Outras citações de Stevens serão identificadas pelos números das páginas em Poems e em Opus Posthumous.
- ² O texto original utilizada, com pequenas alterações, a tradução feita para o inglês por Gayatri Chakravorty Spivak (91-92). A tradução aqui apresentada em português é a de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro (Jacques Derrida: Gramatologia, São Paulo, Perspectiva, 1973, pp.115-116).
- ³ A respeito desta palavra, ver Abraham, e ver também os comentários de Derrida a respeito do uso que faz Abraham da palavra ("Fors" 7-82, especialmente 11). Para a tradução em inglês deste ensaio, ver "Fors", de Barbara Johnson.
- ⁴ Para a tradução, ver a Norton Critical Edition (119); para o texto no original alemão, ver o Hamburger Ausgabe (147, 148).

APÊNDICE

A Primitive like an Orb

Wallace Stevens

I

The essential poem at the centre of things,
The Arias that spiritual fiddlings make,
Have gorged the cast-iron of our lives with good
And the cast-iron of our works. But it is, dear sirs,
A difficult apperception, this gorging good,
Fetched by such slick eyed nymphs, this essential gold
This fortune's finding, disposed and redispoused
By such slight geni in such pale air.

II

We do not prove the existence of the poem.
It is something seen and known in lesser poems,
It is the huge, high harmony that sounds
A little and a little, suddenly,
By means of a separate sense. It is and it
Is not and, therefore, is. In the instant of speech,
The breadth of an accelerando moves,
Captives the being, widens — and was there.

III

What milk there is in such captivity,
What wheaten bread and oaten cake and kind,
Green guests and table in the woods and songs
At heart, within an instant's motion, within

A space grown wide, the inevitable blue
Of secluded thunder, an illusion, as it was
Oh as, always too heavy for the sense
To seize, the obscurest as, the distant was...

IV

One poem proves another and the whole,
For the clairvoyant men that need no proof:
The lover, the believer and the poet.
Their words are chosen out of their desire,
The joy of language, when it is themselves.
With these they celebrate the central poem,
The fulfillment of fulfillments, in opulent,
Last terms, the largest, bulging still with more,

V

Until the used-to earth and sky, and the tree
And cloud, the used-to tree and used-to cloud,
Lose the old uses that they made of them,
And they: these men, and earth and sky, inform
Each other by sharp informations, sharp,
Free knowledges, secreted until then,
Breaches of that which held them fast. It is
As if the central poem became the world,

VI

And the world the central poem, each one the mate
Of the other, as if summer was a spouse,
Espoused each morning, each long afternoon,
And the mate of summer: her mirror and her look,
Her only place and person, a self of her
That speaks, denouncing separate selves, both one.
The essential poem begets the others. The light
Of it is not a light apart, up-hill.

VII

The central poem is the poem of the whole,
The poem of the composition of the whole,
The composition of blue sea and of green,
Of blue light and of green, as lesser poems,
And the miraculous multiplex of lesser poems,
Not merely into a whole, but a poem of
The whole, the essential compact of the parts,
The roundness that pulls tight the final ring

VIII

And that which in an altitude would soar,
A vis, a principle or, it may be,
The meditation of a principle,
Or else an inherent order active to be
Itself, a nature to its natives all
Beneficence, a repose, utmost repose,
The muscles of a magnet aptly felt,
A giant, on the horizon, glistening,

IX

And in bright excellence adorned, crested
With every prodigal, familiar fire,
And unfamiliar escapades: whirroos
And scintillant sizzlings such as children like,
Vested in the serious folds of majesty,
Moving around and behind, a following,
A source of trumpeting seraphs in the eye,
A source of pleasant outbursts on the ear,

X

It is a giant, always, that is evolved,
To be in scale, unless virtue cuts him, snips
Both size and solitude or thinks it does,
As in a signed photograph on a mantelpiece.
But the virtuoso never leaves his shape,
Still on the horizon elongates his cuts,
And still angelic and still plenteous,
Imposes power by the power of his form.

XI

Here, then, is an abstraction given head,
A giant on the horizon, given arms,
A massive body and long legs, stretched out,
A definition with an illustration, not
Too exactly labelled, a large among the smalls
Of it, a close, parental magnitude,
At the centre on the horizon, concentrum, grave
And prodigious person, patron of origins.

XII

That's it. The lover writes, the believer hears,
The poet umbles and the painter sees,
Each one, his fated eccentricity,
As a part, but part, but tenacious particle,
Of the skeleton of the ether, the total
Of letters, prophecies, perceptions, clods
Of color, the giant of nothingness, each one
And the giant ever changing, living in changer.

Um Primitivo como um Orbe

Wallace Stevens

I

O poema essencial no centro das coisas,
As árias de sons de etéreos violinos,
Deglutiram o ferro impuro de nossas vidas com o bem
E o ferro impuro de nossas obras. Mas é, caros senhores,
Uma percepção difícil, esse bem deglutir,
Procurado por ninfas de olhos espertos, esse ouro essencial,
Esse achado da fortuna, disposto e redispuesto
Por gênios minúsculos do ar embranquecido.

II

Não provamos a existência do poema.
É algo sabido e visto em poemas menores.
É a grandiosa, elevada harmonia que soa
Um momento, e mais outro, de repente,
Através de um sentido à parte. É e
Não é e, portanto, é. No momento da fala,
Move-se o sopro de uma aceleração,
Captura o ser, se expande — e lá era.

III

Qual é o leite que existe em tal captura,
Qual o pão de centeio e de aveia, que amáveis
Novos convidados e que mesas nos bosques, que canções
Na alma, no movimento de um instante, em
Um espaço que se expande, o azul inevitável
Do trovão oculto, uma ilusão, como se fosse
Ó como, sempre por demais pesado para o sentido
Para apreender, o obscuríssimo como, o distante era...

IV

Um poema prova outro e o todo,
Para os clarividentes que dispensam provas:
O amante, o crente e o poeta.
Suas palavras escolhidas pelo desejo,
O gozo da linguagem quando com eles é.
Com elas celebram o poema central,
Conquista das conquistas, em opulentos
Termos finais, os maiores, e crescendo ainda com mais.

V

Até que a terra gasta e o céu, e a árvore
E a nuvem, a árvore gasta e a nuvem gasta,
Perçam os desgastados usos que delas fizeram,
E eles: esses homens, e a terra e o céu, formam
Um ao outro com precisas formações, precisos
Saberes libertos, ocultos até então,
O intervalo daquilo que os unificava. É
Como se o poema central se tornasse o mundo.

VI

E o mundo o poema central, cada um o esposo
Do outro, como se o verão fosse o cônjuge,
Esposado em cada manhã, em cada longo entardecer,
E o esposo do verão: seu espelho e seu olhar,
Sua única pessoa e local, um ser seu
Que fala, denunciando seres separados, os dois um só.
O poema essencial gera os demais. A luz
Dele não é uma luz aparte, morro-acima.

VII

O poema central é o poema do todo
O poema da composição do todo,
A composição de mar azul e de verde,
De luz azul e de verde, como poemas menores,
E a miraculosa variedade de poemas menores,
Não apenas em um todo, mas um poema
Do todo, o compacto essencial das partes,
O círculo que retesa o anel último

VIII

E que para os altos voaria,
Uma força, um princípio ou, talvez,
A meditação de um princípio,
Ou ainda uma ordem inerente que age para ser
Ela mesma, uma natureza para os seus toda
Benevolência, um repouso, o mais profundo repouso,
Os músculos de um ímã percebidos com rigor
Um gigante, no horizonte, refulgindo,

IX

E vestido em reluzente excelência, coroado
Com todas as chamadas familiares, pródigas,
E com fugas imprevistas: algazarra
E os brilhantes assovios favoritos de garotos
Revestidos nos solenes trajes da majestade,
Movendo-se ao redor e por detrás, uma seqüência,
Uma fonte de serafins que soam trombetas nos olhares,
Uma fonte de sonoras explosões no ouvido.

X

É um gigante, sempre, que evolui para
A certa medida, a menos que a virtude o corte, apare
Grandeza e solidão ou pense fazê-lo,
Como em uma foto assinada sobre o móvel.
Mas jamais esquece sua forma o virtuoso,
E alonga ainda no horizonte os seus aparos,
E ainda angelical e ainda em abundância,
Exerce o poder pelo poder de sua forma.

XI

Aqui, portanto, está uma abstração com cabeça
Um gigante no horizonte, com braços,
Um corpo compacto e longas pernas, estendidas,
Uma definição ilustrada, não
Nomeada com excessiva exatidão, um grande entre pequenos
Seus, uma grandeza paterna e fechada,
No centro do horizonte, centrum, grave,
E prodigiosa pessoa, patrono de origens.

XII

É isso. O amante escreve, o crente ouve,
O poeta murmura e o pintor vê,

Cada um, sua fatídica excentricidade,
Como uma parte, apenas parte, não mais que tenaz partícula,
Do esqueleto de ar, do total
De cartas, profecias, percepções, manchas
De cor, o gigante do nada, cada um
E o eternamente mutável gigante, em mutação vivendo.