



TRADUÇÕES

HARMONIUM⁵⁶

WALLACE STEVENS

TRADUÇÃO DE ALESSANDRO PALERMO FUNARI

Alessandro Palermo Funari

Universidade de São Paulo (USP), Brasil

alefunari@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v5i1.37096>

Recebido em: 25/03/2020

Aceito em: 18/04/2021

Publicado em novembro de 2021

Anedota Terrena

Sempre que os corços troavam
Sobre Oklahoma
Um gato de fogo se eriçava no caminho.

Onde quer que iam,
Iam troando,
Até se voltarem
Num circular, súbito traço
À direita,
Por causa do gato de fogo.

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

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

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

⁵⁶ Seis primeiros poemas do livro *Harmonium*.



Invectiva Contra os Cisnes

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

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

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

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

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

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

Nas Carolinas

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

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

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

O Reles Nu Parte em Viagem Primavera

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

Ela também está descontente
E teria lâ púrpura em seus braços,



Cansada dos puídos portos,
Ávida pelos saís e sons
Dos altos íntimos do mar.

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

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

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

A Trama Contra o Gigante

Primeira Garota

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

Segunda Garota

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

Terceira Garota

Oh, la...le pauvre!
Correrei perante ele
Com um arfar intrigante.



Ele então curvará seu ouvido.
Murmurarei
Sublimes labiais em um mundo de guturais.
Elas vão desfazê-lo.

Infanta Marina

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

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

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

E assim andava
Nas andanças de seu leque,

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



HARMONIUM WALLACE STEVENS

Earthy Anecdote

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

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

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

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

Later, the firecat closed his bright eyes
And slept.

Invective Against Swans

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

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

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

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

Behold, already on the long parades



The crows anoint the statues with their dirt.

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

In the Carolinas

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

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

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

The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage

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

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

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

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



Of a later day

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

The Plot Against the Giant

First Girl

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

Second Girl

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

Third Girl

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

Infanta Marina

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

She made of the motions of her wrist
The grandiose gestures



Of her thought.

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

And thus she roamed
In the roamings of her fan,
Partaking of the sea,
And of the evening,
As they flowed around
And uttered their subsiding sound.

Biografia do autor

Wallace Stevens nasceu na cidade de Reading, Pensilvânia, em 1879. Estudou Direito em Harvard e na New York Law School, época na qual morou em Nova York e teve contato pessoal com artistas europeus que haviam fugido da Grande Guerra, como Marcel Duchamp e Francis Picabia. A maior parte de sua vida trabalhou como um executivo em uma seguradora na cidade de Hartford, Connecticut, onde chegou a ser vice-presidente. Teve uma vida pacata sem muitos incidentes, diferentemente de outros poetas modernos de sua geração. Seu primeiro livro de poemas, *Harmonium*, foi lançado em 1923, aos 44 anos de idade. Lançou outras seis coleções de poemas até sua morte, em 1955, além de uma coleção geral, os *Collected Poems*, laureado com um prêmio Pulitzer. Além dessa, recebeu outras premiações como a *Frost Medal* (1951) e dois *National Book Awards*, em 1951 e 1955.

Resumo da obra

Harmonium é o primeiro livro de poemas do poeta modernista Wallace Stevens, e inclui poemas escritos entre 1914 e 1923, o ano de seu lançamento. Foi relançado, com algumas adições e outras omissões, em 1931. Sua primeira edição possui 74 poemas, entre os quais encontram-se alguns dos mais famosos e



celebrados poemas do autor, como *Anecdote of the Jar*, *The Emperor of Ice-Cream*, *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* e *Sunday Morning*. Entre os temas abordados no livro estão: o fazer poético e o valor da poesia; a união/dualidade entre imaginação criativa e realidade objetiva; amor e sexo em relação ao envelhecimento; a relação da poesia e poetas modernos com poetas do passado; anticlericalismo e morte. Destes, o que parece por vezes se sobressair aos outros é a relação entre imaginação e realidade.

Os Poemas de Abertura de *Harmonium*, de Wallace Stevens

Wallace Stevens (1879 – 1955) é um dos poetas mais prolíficos do modernismo estadunidense e, apesar disso, sua obra é relativamente pouco explorada no Brasil. Um poeta de alta sofisticação técnica e formal, compõe poemas de não raro difícil interpretação, chegando a ser considerado por críticos da época como “complicado” e até “obscuro”. Ainda assim, o que parece se sobressair tanto nas críticas positivas quanto nas que menoscabam a dificuldade do autor são seu controle e maestria sobre a palavra, o som e o fazer poético. Marianne Moore, poeta e amiga de Wallace Stevens, destaca-lhe o virtuosismo formal, que, segundo ela, mostra total domínio sobre recursos poéticos, como assonância, metáfora, reiteração, paralelismo, e exalta seu potencial imaginativo, tudo resultando num “equilíbrio magistral” (DOYLE, 1997, p. 48-54). De modo semelhante, Harriet Monroe, editora da revista *Poetry* comentou, com relação ao livro *Harmonium*:

Jamais houve uma personalidade poética tão saborosamente original quanto o autor deste livro. Se o que o leitor busca é pura beleza de som, frase, ritmo, instilados em ideias multicoloridas e expressas por uma mente ao mesmo tempo sábia e surpreendente, deve-se abrir os olhos e ouvidos, aguçar a argúcia e ampliar as afinidades para incluir aspectos da vida raros e requintados, e então correr para adquirir este volume de poemas iridescentes. (MONROE, 1924)⁵⁷

⁵⁷ “There was never a more flavorously original poetic personality than the author of this book. If one seeks sheer beauty of sound, phrase, rhythm, packed with prismatically colored ideas by a mind at once wise and whimsical, one should open one's eyes and ears, sharpen one's wits, widen one's sympathies to include rare and exquisite aspects of life, and then run for this volume of iridescent poems.” In: MONROE, Harriet. Comment: A Cavalier of Beauty. *Poetry*, Chicago, Vol. XXIII, no. 6, mar. 1924, 322-7.



Edmund Wilson igualmente reconhece a beleza (e a dificuldade) da poesia de Stevens quando, tratando do poeta, disse: “Sr. Stevens é o mestre do estilo. Seu dom para combinar palavras é desconcertante e fantástico, mas claro: mesmo quando não se sabe o que ele está dizendo, sabe-se que o está fazendo bem”.⁵⁸ (DOYLE, 1997, 61-4). Na mesma toada, Paulo Henriques Britto, ao apresentar sua mais recente investida tradutória a poemas selecionados de toda a produção poética de Stevens, exalta a vivacidade de imagens e a musicalidade de seus versos e resume de modo notável a experiência de se ler seus poemas: “por mais impenetráveis que pareçam à primeira leitura, exercem sobre o leitor um efeito poderoso, fazendo-o sentir que, de algum modo não muito claramente exprimível, ele entendeu o que leu.” (BRITTO, 2017, p. 14)

A primeira edição de *Harmonium*, lançada em 1923 – época em que o poeta tinha 44 anos de idade – representa a coleção inaugural do autor e traz poemas escritos entre 1914 e 1923. Os poemas apresentados aqui são os seis primeiros do livro, ou seja, os poemas de abertura da obra. O livro, no entanto, não está ordenado cronologicamente. Segundo a crítica Eleanor Cook (1988), Stevens teria organizado seus poemas seguindo certos padrões de correspondência e oposição, tese e antítese, deslocamento e acolhimento; isso não apenas em termos de disposição sequencial ao longo do livro, mas também na elaboração de retóricas de abertura e fechamento da obra, com objetivos bem delineados.

Deste modo, para abrir esta coleção, aproximou dois poemas importantes, um escrito em 1916, “Domination of Black”, e outro em 1921, “The Snow Man”.⁵⁹ À frente desses poemas de primeira magnitude, Stevens posicionou outros seis, de relativo menor destaque. São os poemas apresentados aqui. Cook (1988) menciona inicialmente uma disposição a partir de contrastes, culminando no contraste mais abrupto citado acima. Menciona, igualmente, leituras temáticas, proposições como: novo contra velho, estadunidense-e-desejável contra europeu-e-indesejável, progressões como terra-céu-terra-mar ou mesmo baseadas nos elementos

⁵⁸ “Mr. Stevens is the master of style. His gift for combining words is baffling and fantastic, but sure: even when you do not know what he is saying, you know he is saying it well.”

⁵⁹ Preto perante branco, dia contra noite, fogo frente à neve, passado contra presente, primeira pessoa (“I”) e impessoalidade (“one”), dominação e a extrema ausência de dominação, invasão vertiginosa de cores contra monocromia estática, memória e momento; ainda assim, têm em comum as folhas, galhos, visão, lugares cheios de som.



ordenados em fogo-terra-ar-água. Propõe, ao final, que o que rege a escolha desses primeiros poemas é a característica de contraposição, contrariedade [*againstness*], não só entre poemas, mas intrapoemas, de modo que cada um é feito de opostos: “firecat” × “bucks”, “swans” × “ganders”, a dualidade de “aspic”, “antiga musa” × “nova musa”, “garotas” × “gigante”. Exceção é feita em “Infanta Marina”, sem dualidade interna, mas cujo silêncio derradeiro de seu “subsiding sound” é contraposto ao turbilhão tétrico de “Domination of Black”; move-se de fluência para um vórtice. Estes primeiros são poemas com agentes que inibem, dificultam ou bloqueiam um outro agente; eles deslocam os leitores, jogam com *topoi* literários e propõem obstáculos temáticos, de linguagem e à leitura. Sem eles, continua a autora, seria possível que os leitores adentrassem a obra a partir de uma leitura mimética, o que não é o caso. Portanto, encerra Cook (1988, p. 50), Stevens posicionou estes poemas desta maneira para que, a partir da leitura destes e do importante par subsequente, os leitores e leitoras já estivessem bem munidos das diferentes maneiras de lê-lo – como numa introdução à sua poética – ainda que sua ação seja a de deslocamento (ou melhor, *precisamente* por agirem assim).

A seguir, temos comentário individuais aos processos tradutórios de cada um dos poemas apresentados, em ordem.

Aneidota Terrena

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

É interessante notar que além de ser um portal ao fazer poético de Stevens, seu posicionamento como primeiro poema tem a proposta de quebrar a expectativa dos leitores, ainda mais se contrastado com o final do livro. Para encerrar o volume,



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

Considerando ser um poema que apresenta forças contrapostas, resistindo-se umas às outras, não consterna que o próprio poema em si resista às mais variadas interpretações. Resiste a paráfrases, resiste a classificações generalistas, resiste a respostas unívocas acerca de seu tema, de modo que qualquer teoria levantada sobre seu significado parece plausível. Stevens, em manifestação críptica acerca do poema, defendeu que não há simbolismo em jogo, sendo sua intenção representar uma imagem bem concreta, ou seja, animais de verdade⁶⁰, o que levaria à questão, o que seria um “firecat”? Não há escassez de teorias, como aponta o próprio Stevens, e adiciona “explicações estragam as coisas”⁶¹. Pensou-se no “firecat” como representação de mito ameríndio sobre leões da montanha que trariam fogo ora de caráter destrutivo ora prestativo (COOK, 2007, p. 31); a luz dos relâmpagos sobre as pradarias norte-americanas; o “Tyger” de William Blake, “burning bright” (BLOOM, 1977, p. 128); um princípio de ordem, de ordenação; a força da poesia frente aos leitores; entre outras diversas proposições.

De início, temos o título, “Earthy Anecdote”. Trata-se de uma anedota sobre a terra ou que emana dela (há de se lembrar que o uso da palavra “anecdote” para Stevens é tanto uma historieta quanto algo jamais dito, ainda não editado, “an” +

⁶⁰ Stevens raramente comentava seus próprios poemas de maneira útil.

⁶¹ “There's a good deal of theory about it, however; but explanations spoil things.” (STEVENS, H., 1996)



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

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

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

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



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

A escolha por “corços” se deu por sua motivação sonora, que coaduna com o /k/ de “Oklahoma”, atentando para o masculino de sua designação em inglês. Foi mantida a preposição “sobre”, preservando o elemento de estranhamento (como seria possível andar “sobre” e não “em” Oklahoma, afinal? É importante que essa escolha seja apartada de uma linguagem corriqueira). Elegeu-se o verbo “atroar” para “clatter” por seu sentido sonoro e porque não é comumente usado para descrever a movimentação de animais. A tradução de “bristle” por “ericar” se deu pela convergência semântica e sonora.⁶²

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

- - - / | / - - / -

Num circular, súbito traço

O anapesto de “circular” como que voltado contra o dátilo de “súbito”, havendo outras sílabas não envolvidas no engenho (assim como a palavra “line” não participou da guinada semântica e rítmica). O efeito paronomástico deste verso foi, igualmente mantido: se “swift” e “circular” ressoavam em seus /s/, o mesmo ocorre em “circular” e “súbito” (o /s/, no poema em inglês, também pode ser visto no verso

⁶² Seria impreciso, ademais, não admitir que a presença das cedilhas não afetou a escolha das palavras utilizadas, adicionando ao poema um elemento visual: pernas correndo (assim como Stevens emprega elementos visuais, por exemplo, na sexta parte de “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”).



anterior, em “swerved”; em português, perdeu-se essa posição tônica, mas algum eco foi mantido na partícula “se”). Já o /l/ de “circular” e “line” foi substituído pelo mais ríspido /t/ presente em “súbito” e “traço”, esta última ainda ecoando a sibilante das outras duas palavras em questão.

A tradução também traz uma agramaticalidade não presente no poema em inglês. Trata-se do primeiro e segundo versos da segunda estrofe. De modo a repetir a palavra “went”, optou-se por traduzir “Wherever they went” por “Onde quer que iam”, ao invés de “fossem”. Inicialmente, a opção era apenas motivada pela repetição: o significado fica já claro apesar da conjugação, diríamos, incorreta. Ainda assim, se pensarmos na característica de deslocamento deste poema, como já apontado, essa agramaticalidade poderia se prestar à mesma finalidade, ou seja, deslocar (perante a regra culta) ainda que mantendo o entendimento imediato.

Invectiva Contra os Cisnes

Nessa invectiva contra os cisnes, esse animal está curiosamente ausente, havendo apenas a invocação a gansos. Novamente Stevens age para desarticular e deslocar em seus poemas de abertura. Numa sequência de imagens poéticas que mostram o antiquado e o desgastado, Cook (2007, p. 31) defende que a premissa do poema é exatamente a de que “todos seus cisnes são gansos”, ou seja, os garbosos cisnes exaltados nessa poesia velha e infértil, recheada de sensibilidade barata, na verdade são desengonçados gansos. Nessa invectiva contra os modos antigos, codificam-se e rompem-se os próprios modos antigos. Assim, Stevens se aproxima e se afasta continuamente de lugares comuns do fazer poético: faz uso dos clássicos pentâmetros jâmbicos ao mesmo tempo em que explora pequenas modulações, – ainda que não incomuns em poéticas anglófonas (BRITTO, 2006) – ou adiciona todo um jambo ao sexto verso, configurando um hexâmetro jâmbico; emprega dísticos em *blank verse*, mas adiciona ocasionais rimas. Assim, o primeiro verso do primeiro dístico rima com o primeiro verso do segundo (“parks” e “marks”), o quarto verso rima com o sexto (“endures” e “caricatures”), seguem-se versos não rimados e Stevens culmina o poema com, agora sim, um dístico rimado, de uso mais comum. O autor também lança mão de imagens poéticas clássicas, mas agora já desgastadas



por seu uso excessivo. Um bom exemplo é a “bronze rain” do terceiro verso, que remete à fecundação de Dânae por Zeus, que, enamorado pela moça, transmutou-se numa chuva de ouro para poder penetrar pelas frestas do quarto em que a princesa estava enclausurada e, caindo sobre seu colo, engravidou-a. No caso de Stevens, no entanto, este ouro já perdeu seu valor e sua cor, sendo agora bronze (como se o tempo perdurasse sobre a “gold snow [that] Jove rained on Rhodes” de Browning) (COOK, 1988, 32). Assim, a potência das velhas convenções perde sua força, fazendo parte agora do outono da potência criativa da poesia (afinal, estamos na “morte do verão”/“death of summer”).

A caracterização de “Paphian” remete a Afrodite, uma vez que se acreditava que a deusa teria nascido na cidade de Pafos, localizada no Chipre. Eleanor Cook (2007, p. 31) advoga que este uso está relacionado ao fato de que os cisnes, assim como os pombos, são animais-símbolo da divindade; há, no entanto, uma possibilidade de um divertido jogo de palavras em que a atuação caricata da deusa do amor e do sexo seja uma referência ao sexo ilegítimo (como o era o do casado Zeus pela mortal Dânae) uma vez que consideramos que “gander-mooner” se trata do homem durante o período do último mês de gestação e parto de sua esposa. Durante a “gander-moon” não seria incomum – e seria até tolerado – se o homem traísse sua esposa, segundo o *Thesaurus of Traditional English Metaphors* (WILKINSON, 2002). Há, no poema, os dois elementos: o “gander”, deixando claro que se trata do ganso macho, e a “moon”.

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

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



Lendo esse dístico final, Cook foca sua atenção no uso de uma palavra que, segundo a autora, nunca mais será usada por Stevens em toda sua poética: “soul”⁶³. Para ela (Cook, 1988, p. 32), trata-se do que a alma sempre foi em termos de lendas e mitos: Psiquê, objeto da inveja de Afrodite e amada por Eros, levada aos céus em uma apoteose, aqui com a função de um eu-poético feito uma nova Vênus (veja, por exemplo, “The Paltry Nude Starts on a Spring Voyage”). Assim, a conclusão do poema seria também o triunfo de Psiquê sobre a antiga Vênus, cujos cisnes levavam sua “chilly chariot”. A imagem vem de Camões, lido por Stevens: “Mas já no verde prado o carro leve / Punham os brancos cisnes mansamente”, no inglês traduzido por “The snowy swans of love’s celestial queen / Now land her chariot on the shore of green” (em tradução de William Mickle, de 1907).

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

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

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

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

⁶³ Ainda assim, apesar deste apontamento de Cook, é possível encontrar a palavra “soul” em outros três poemas de *Harmonium*: “Anecdote of Men by the Thousand” (“The soul, he said...”), “Cortège for Rosenbloom” (“And they bury him there, / Body and soul”) e “Sunday Morning” (“These are the measures destined for her soul”).



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

Nas Carolinas

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

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

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

A outra palavra, o adjetivo “aspic”, é central ao poema e é o ponto de inflexão sobre o qual recai sua interpretação. Palavra relativamente incomum, carrega duas acepções. Por um lado, “aspic” denota uma musse gelatinosa de carne, bastante



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

Ecoa aqui – nessa mãe de seios de áspide – Cleópatra, notadamente em sua aparição em “Welcome joy, and welcome sorrow”, de Keats. Nesse poema, o poeta inglês escreve “Cleopatra regal-drest / With aspics at her breast”, mas Keats, romântico, celebra tanto “joy” quanto “sorrow”, canta as “*pin*es, and lime-trees full in bloom” (grifos meus) enquanto se senta sobre uma “low grass tomb”: vida e morte como lados da mesma moeda, em perfeito equilíbrio. No entanto, a dualidade da natureza aparece neste poema de Stevens mais como ameaçadora que amena; ele não celebra as potências criadoras e destrutivas das forças naturais como também Whitman o faz, em seu famoso poema em que lilases igualmente figuram proeminentes, “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d”. Whitman consegue transformar a morte e o amargor da vida em canção, a própria força do poeta retorna em música, em celebração (“I float this carol with joy, with joy to thee O death”).

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



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

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

Original

- / - / - - - \ - / -

The lilacs wither in the Carolinas.

- / - - / - - / - - / - / -

Already the butterflies flutter above the cabins.

Tradução

- / - - / - - \ - / -

Lilases engelham nas Carolinas.

- / - - / - - / - / - - / -

E já borboletas volitam sobre as cabanas.

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

Quanto a “**aspic nipples**”, não se conseguiu alcançar uma palavra que designasse, simultaneamente, “**nutrição**” e “**veneno**”. A saída, portanto, se deu na escolha de uma das acepções, mas com uma forte presença aliterativa: “**almas** **mamas**”, “**almas**” com o significado de nutritivas, alimentícias. A confusão que essa escolha pode acarretar no leitor – ler a palavra como seu substantivo homófono – é intencional e serve a dois propósitos: um é o efeito de deslocamento que Stevens



engendra, especialmente em seus poemas de abertura (ou seja, os oito primeiros poemas) (COOK, 1988, p. 51); o outro se baseia numa frase do próprio Stevens quando, com relação a uma tradução de sua obra, comentou: “Pessoalmente gosto que as palavras soem errado”⁶⁴.

A ideia de peçonha foi, portanto, perdida neste verso. A intenção foi recuperá-la em outra posição: precisamente da palavra “vent”, já demonstrada como sendo um importante verbo para o modo de significar desse poema. Partindo-se do fato que este é o único verbo que designa a ação das “almas mamas”, escolheu-se “inocular”, que de imediato leva à mente duas ideias, opostas: inocula-se vacina e inocula-se veneno⁶⁵. Assim, a única ação descrita para os seios dessa Natureza é inocular (e se agora “inocula-se mel”, o que teria inoculado antes?) Conquanto menos direta, a ideia de veneno ainda ressoa, ainda há um perigo que ronda esses seios que inoculam. Com isso, é possível manter o eco na mente de quem lê da imagem de Cleópatra – não pelos versos de Keats, mas pela história de sua morte – e, no Brasil, outro processo alusivo é criado: o de Ci, a Mãe do Mato, que amamentou seu filho com o mesmo seio do qual a Cobra Preta se alimentou, levando-o a uma morte por envenenamento, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

O Reles Nu Parte em Viagem Primavera

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

A Vênus de Stevens é nova, não oriunda da (aqui desnecessária) concha para se deslocar pelo mar, ainda que também apresente o vento, o lenço, o mar, o dourado

⁶⁴ “Personally I like words to sound wrong”. Tradução nossa. (COOK, 1988, p. 3)

⁶⁵ O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa traz claramente essas duas acepções: o de introdução de agente com finalidade preventiva ou curativa e o de agente que causa malefícios, como vírus e veneno (p. 1086)



e traga o olhar taciturno e um tanto cabisbaixo da representação de Botticelli (“she too is discontent”). Ainda assim, o poema se inicia abertamente com uma negativa, com uma adversativa: “*But not on...*”, ou seja, o quadro serve como modelo em negativo. É curioso notar como, neste poema, o título age como primeiro verso, levando a um jogo de palavras com as proposições “on” (COOK, 1988, p. 36).

Stevens apresenta-a como “paltry”, de certo modo adentrando um modo discursivo da modéstia (e o título é realmente mais “modesto”, menos elevado que imperioso “O Nascimento de Vênus”), mas defende que essa arte ainda será vista como mais brilhante, com um fulgor mais dourado (possivelmente ajudada por sua própria poesia). Harold Bloom (1977, p. 25-26), ao tratar deste poema, já destaca sua relação com a primeira estrofe de “Le Monocle de mon Oncle”, escrita anos antes, em que o falante apresenta uma visão irônica de sua amada a partir também do quadro de Botticelli (relação traçada, diz o autor, por Walton A. Litz): “the sea spuming thought foists up again. / The radiant bubble that she was”. Ao mesmo tempo, traz a leitura de Robert Buttel, para quem Stevens teria tecido uma relação parodística com os poemas imagistas de mesma temática escritos por Amy Lowell e H. D. Ainda assim, Bloom defende que o verdadeiro precursor deste poema seja Walter Pater, em seu ensaio/poema em prosa *Sandro Botticelli*⁶⁶, onde se expõe seu rosto triste (assim como o “discontent” de Stevens) e o poder da deusa sobre a vida dos homens. Já o “paltry nude” de Stevens visaria rebaixar essa Decadência Elevada da Vênus de Pater. Para Bloom, a Vênus americana é a Vênus de Ralph Waldo Emerson e alcançaria o Sublime Americano mesmo sendo ela mesma “the compass of that sea”, retomando outro poema de *Harmonium*, “Tea at the Palaz of Hoon” (em ambos surge o púrpura como cor da realeza: “in purple I descended” e aqui a “purple stuff upon her arms”⁶⁷). Assim, Bloom defende que da mesma maneira que haverá um deus do sol americano “not as a god, but as a god might be” (“Sunday Morning”), haverá também uma Vênus americana maior e visionária – agora apenas incipiente

⁶⁶ “Men go forth to their labours until the evening; but she is awake before them, and you might think that the sorrow in her face was at the thought of the whole long day of love yet to come... What is unmistakable is the sadness with which he has conceived the goddess of pleasure, as a depositary of a great power over the lives of men.”

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

⁶⁷ A palavra “stuff” em seu sentido de “tecido” foi-me muito corretamente apontada por Paulo Henriques Britto.



–, mais elevada que esse “paltry nude”, cujos movimentos se apresentarão, no futuro, como um “goldener nude”. A deusa de Pater é um tanto sadomasoquista, pois sofre por algum sentimento oriundo de seu próprio atraso. A deusa-porvir de Stevens manifestará “an intensener calm” pois terá emulado o programa de Emerson de se unir a seu próprio destino e, sendo dos Estados Unidos, exigirá alcançar a Vitória, “the centre of sea-green pomp”. O preço é que ela será uma criada do destino, no que Cook (1988, p. 36) chamaria de “Vênus como deusa e como Cinderella”, criando a dúvida de se ela limpará o caminho para o destino ou se se limpará para ele: se ela alterará o porvir ou se ela deve se alterar para ele. Retornando a Bloom, o autor ainda chama atenção ao uso de “spick” por Stevens, uma palavra de origem holandesa (assim como o próprio autor) que significa algo como “limpo, arrumado, fresco, novo” e defende o “nude” de Stevens como o perfeito emblema para a poética do próprio Stevens. Ao fim, o que se sobressai aqui é essa relação que o autor propõe entre Stevens e Emerson (e Whitman) em uma poética verdadeiramente estadunidense.

Cook (1988) avança nessas referências originárias do texto quando advoga que Stevens não responde somente a Pater e sua Vênus, mas principalmente a Henry Adams, quando escreveu que “na América, nem Vênus ou Virgem jamais apresentaram valor como potência – no máximo como sentimento. Nenhum estadunidense jamais verdadeiramente temeu nenhuma delas”⁶⁸. Mais que isso, Cook aponta que o próprio Stevens sabia o que era temer Vênus, exatamente por já ter escrito “Le Monocle”, e seu nu era uma potência pela virtude de estar nua, pelo menos quando embasado em Adams – “quando ela era uma real potência, desconhecia as folhas de figueira” – e seu arremate: “uma Vênus americana não ousaria existir”⁶⁹. Deste modo, Stevens estaria respondendo à provocação de Adams do mesmo modo como Whitman o fez para o anseio de Emerson, que expôs seu desejo de ver uma verdadeira voz da poesia estadunidense no ensaio “The Poet”, de 1844, e foi logo respondido pelas *Leaves of Grass* em 1855, enviado a ele pelo poeta.

⁶⁸ “In America neither Venus nor Virgin ever had value as force – as most as sentiment. No American had ever been truly afraid of either” em *The Education of Henry Adams*, capítulo 25.

⁶⁹ “When she was a true firce she was ignorant of fig-leaves” e “No American Venus would never dare exist”.



Por fim, Cook traça outra fonte alusiva para o poema. A “pomp” de Stevens adviria de Champion: “What faire **pompe** have I **spide** of **glittering** Ladies”.

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

O poema caminha alternadamente de alto a baixo, tanto em termos de dicção quanto em paisagem, e seus versos livres apresentam rimas curiosamente posicionadas, quase imperceptíveis. As últimas palavras das estrofes 1, 4 e 5 terminam com “wave”, “day” e “way”; as outras duas estrofes terminam com a mesma palavra: “sea”. A tradução manteve esse aspecto e tentou, de algum modo, manter algum estranhamento vocabular (“voga os lumes” para “scuds the glitters” ou “em folha” para “spick”) e certos arranjos rítmicos, como deixar as tônicas mais espaçadas quando o poema em inglês assim o faz ou aproximá-las – dentro das possibilidades – como em “mais rasa alga” (de esquema acentual / / - / -) para os três acentos fortes consecutivos de “first-found weed”. Tudo visando manter, de alguma forma, o que Cook (2007, p. 32) definiu como habilidade virtuose de dicção.

A partir da leitura da bibliografia acerca deste poema, um possível aspecto, ausente na crítica, me ocorreu. Se Stevens propõe uma nova musa-Vênus para a arte dos Estados Unidos, ele não estaria incluindo nessa proposição todas as artes (e não somente a poesia)? Claro, as Artes para Stevens não seriam exatamente as “Sete



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

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

Artes”, ideia proposta em 1923 por Ricciotto Canudo em seu *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte* (ou seja, quatro anos após esse poema ser escrito). Mas não é difícil encontrar indicações delas nesse poema: “noislessly” referenciaria à Música; “interiors”, à Arquitetura; “stuff upon her arms”, à Escultura; a Pintura estaria na menção à Botticelli; e Stevens, com seu poema, entraria com a Poesia. Além desses, há margem igualmente para perceber a Dança em “touches the clouds, where she goes” e o Teatro em “play” (Stevens também chegou a escrever peças, como *Three Travelers Watch a Sunrise*, datada de 1916).

A Trama Contra o Gigante

Escrito em 1917, este poema mostra três garotas – três Graças? – que usam arte e beleza para deter um gigante numa narrativa com leves traços eróticos. Como costuma acontecer com os poemas de Stevens, muito se teorizou sobre seu significado. Sukenick (1967, p. 225) resumiu-o como “realidade bruta desfeita pela beleza da arte”⁷⁰, o que coaduna perfeitamente com temáticas amplamente exploradas por Stevens; a partir de um viés biográfico, o “Giant” seria o próprio

⁷⁰ “Brute reality undone by the beauty of art”



Stevens, conhecido por tal alcunha na época em que estudou em Harvard; pode ser lido como a contraposição entre o gracioso feminino e o rude masculino; a formação civilizatória do gigante a partir da fala, as garotas fazendo com que o discurso do gigante passe de sua posição barbárica, quasímoda, gutural, para um discurso totalmente civilizado, labial – trata-se, ao mesmo tempo, de uma oposição e um progresso rumo à fala civilizada (BORROFF, 1981 *apud* COOK, 1988, p. 37). São, de qualquer forma, forças opositivas em ação, assim como no encontro entre os “bucks” e o “firecat” em “Earthy Anecdote”.

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

É como se Stevens dissesse: se Whitman fosse apenas esse gigante bárbaro, eu conseguiria detê-lo, desconcertá-lo e desfazê-lo utilizando suas próprias palavras. Mas mesmo ao usar essas palavras, sei que Whitman não é um gigante de fala incerta. Ainda assim, esta (...) é uma possível trama contra o gigante.⁷¹

Isso se põe quando consideramos as palavras utilizadas como sendo as palavras de Stevens. Se considerarmos que essas palavras são ainda as palavras de Whitman, o jogo se inverteria, o gigante se transformaria numa persona de Stevens e é Whitman quem diz “I stop somewhere waiting for you”, como no final de sua “Song of Myself” (WHITMAN, 2004), ecoando as garotas.

É curioso notar que tanto Stevens quanto Ezra Pound, em seu *Lustra* (1916) – imediatamente anterior a este poema, portanto –, transformam Whitman em algo como um lenhador primevo. O primeiro retrata-o “Whetting his hacker” e o segundo,

⁷¹ “It is as if Stevens were saying: if Whitman were merely this barbaric giant, I could check, abash, and undo him by reusing some of his own language. But even as I use that language, I know Whitman is no maundering giant. Still, this is (...) one possible plot against the giant.” Tradução nossa.



ao propor um pacto poético-reconciliatório com Whitman, diz: “It was you that broke new wood”. É-nos incerto se Stevens conhecia este poema de Pound.

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

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

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

O segundo e terceiros versos da segunda estrofe, a saber, “besprinkled with colors / As small as fish-eggs” foram lidos por Buttell (1967) – acertadamente,



parece-nos – como um aceno ao Pontilhismo⁷². Por este motivo, de modo a destacar essa provável referência, traduziu-se com uma forte aliteração em /p/ e com uma cadência pendendo para o anfíbraco, ou seja, uma tônica bem pontuada entre duas sílabas fracas (- / -).

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

Infanta Marina

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

A repetição de “of the” e “of her” ajuda também a compor, nos âmbitos sonoro e rítmico, as idas e vindas de sons e tônicas – nessa composição de versos livres – de modo a emular o oscilar do oceano e a movimentação da também marítima personagem-título, constituindo assim uma harmonia entre gramática e

⁷² A relação entre Stevens e a arte pictórica foi até tema de uma exposição, em 1995, intitulada “Painting in Poetry/Poetry in Painting: Wallace Stevens and Modern Art”, organizada por Sandra Kraskin e Glen MacLeod no Baruch College, em Nova York; Stevens, ademais, dava palestras sobre arte pictórica e sua relação com a poesia.



retórica característica do que Cook (1988, p. 39) chamou de poemas de fluência [*fluency poems*]. Nesses poemas, Stevens joga com o movimento e a fluidez de sons, linguagem e ritmo para imitar o movimento de águas. Neste caso, os versos são compostos por duas ou três tônicas, exceção feita ao curto quinto verso, com apenas uma. Os jogos sonoros acompanham este tipo de fluência, pois é possível observar que as diversas paronomásias, aliteraões e assonâncias do poema (“**m**ade” e “**m**otions”, “**g**randiose **g**estures”, “**c**reature” e “**e**vening”, “**s**leights of **s**ails” etc.) são normalmente adotadas em pares. Além disso, consta, ao final do poema, um dístico rimado.

É comum o uso de vocabulário raro, elevado ou arcaico em Stevens, mas ele não costuma fazê-lo em seus poemas de fluência: e este primeiro caso em *Harmonium* não é diferente. As palavras simples empregadas pelo autor condizem com o andar fluido do poema; o que há é o uso de uma curiosa expressão: “sleights of sails”. Oriunda de “sleights of hand”, que é a destreza manual de um mágico ao fazer um truque, enganando seu público, seu uso aqui cria um jogo de palavras que age como efeito verbal e visual das velas dos barcos vistas a distância, reais e irreais, como espectros; cria também algum nível de dificuldade de leitura e estranheza em quem lê.

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

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



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

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

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

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. Wallace Stevens: the Poems of our Climate. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. Vol. 10, em Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

BUELENS, Gert; EECKHOUT, Bart. “Always a Potent and an Impotent Romantic: Stylistic Enactments of Desire In: Henry James’s The Ambassadors and Wallace Stevens’ ‘Anecdote of the Jar’”. Wallace Stevens Journal Primavera 2010 (34:1), pp. 37-63.

BUTTEL, Robert. Wallace Stevens: The Making of Harmonium. Princeton: Princeton University Press, 1967.



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

COOK, Eleanor. Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens. Princeton: Princeton University Press, 1988.

COSTELLO, Bonnie. Effects of an Analogy: Wallace Stevens and Painting, In: GELPI, Albert. Wallace Stevens: The Poetics of Modernism. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 1985.

DOYLE, Charles. Wallace Stevens: The Critical Heritage. Edição: Charles Doyle. Londres: Routledge, 1997.

ECKHOUT, Bart. "Wallace Stevens' 'Earthy Anecdote'; or, How Poetry Must Resist Ecocriticism Almost Successfully." Comparative American Studies (University of Antwerp) 7, nº 2 (junho 2009).

MONROE, Harriet. "Comment: A Cavalier of Beauty." Poetry 6 (março 1924): 322-7.
STEVENS, Holly. Letters of Wallace Stevens. Edição: Holly Stevens. Los Angeles: University of California Press, 1996.

STEVENS, Wallace. Harmónio. Tradução: Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

STEVENS, Wallace. Harmonium. Londres: Faber and Faber, 2001.

STEVENS, Wallace. O imperador do sorvete e outros poemas. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STEVENS, Wallace. Opus Posthumous. Nova York: Alfred A. Knopf, 1957.

STEVENS, Wallace. Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose by Wallace Stevens. Edição: Milton J. Bates. Nova York: Alfred A. Knopf, 1989.

STEVENS, Wallace. Poemas. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEVENS, Wallace. The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination. Nova York: Alfred A. Knopf, 1951.

SUKENICK, Robert. Wallace Stevens: Musing the Obscure. Nova York: New York University Press, 1967.

VENDLER, Helen. Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984.

WILKINSON, Peter R. Thesaurus of Traditional English Metaphors, Londres: Routledge, 2002.



Biografia do tradutor

Alessandro Palermo Funari nasceu em Campinas (SP) e atualmente é morador da capital do mesmo estado. É formado em História pela USP, mas não é historiador; é tradutor de poesia, mas não é poeta. Com esparsas publicações nas revistas digitais *intranslation* (com traduções de Ricardo Reis para o inglês) e *escamandro* (traduzindo Edith Sitwell, Wallace Stevens, Seiichi Niikuni e poetas chineses da Dinastia Tang), sua pesquisa atual, em nível de doutoramento (USP), é a tradução completa do livro de estreia do poeta modernista Wallace Stevens, intitulado *Harmonium* (1923), para o português.