DOI: https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.1946
v. 55, e1946, 2024

revista da anpoll
ISSN 1982-7830

ESTUDOS LITERÁRIOS

Wallace Stevens: duas anedotas

Wallace Stevens: Two anecdotes

André Cechinel*

Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, BR.
E-mail: andrececHinel@gmail.com

RESUMO: O presente ensaio propõe-se a discutir duas anedotas de Wallace Stevens, "Earthy Anecdote", de 1918, e "Anecdote of the Jar", de 1919, que integram a primeira obra do poeta, *Harmonium*, de 1923. O intuito da análise dos versos é apresentar três hipóteses interpretativas inter-relacionadas a respeito da obra poética do autor: para Stevens, 1) a política da poesia está relacionada a um embate entre as ideias de ordem e desordem, capaz de dobrar linhas e fronteiras, contornos e espaços; 2) o resultado disso que poderíamos chamar de uma política da interferência não pode ser operacionalizado, resistindo ao processo de interpretação ou atribuição de sentidos; 3) justamente por não se deixar capturar, o gesto criativo solicita o reenquadramento permanente dos mesmos dilemas a partir de variações no modo de concebê-lo ou encará-lo. Num momento em que a política da literatura é pensada fundamentalmente de modo operacional, o jogo das linhas em Stevens ganha uma atualidade inesperada.

PALAVRAS-CHAVE: Stevens; *Harmonium*; anedotas; ordem; desordem.

ABSTRACT: This essay aims to discuss two anecdotes by Wallace Stevens, "Earthy Anecdote" (1918), and "Anecdote of the Jar" (1919), which are part of the poet's first book, *Harmonium*, published in 1923. The purpose of analyzing these poems is to present three interrelated interpretative hypotheses regarding the author's poetic work: for Stevens, 1) the politics of poetry is related to a clash between the ideas of order and disorder, capable of bending lines and borders, contours and spaces ; 2) the result of what we could call a politics of interference cannot be operationalized, resisting the process of interpretation or attribution of meanings; 3) precisely because it does not allow itself to be captured, the creative gesture requests the permanent reframing of the same dilemmas based on variations in the way of conceiving or facing them. At a time when the politics of literature is fundamentally thought of in an operational way, the play of lines in Stevens gains an unexpected relevance.

KEYWORDS: Stevens; *Harmonium*; anecdotes; order; disorder.

*O autor é bolsista CNPq.

COMO CITAR

CECHINEL, André. Wallace Stevens: duas anedotas. *Revista da Anpoll,* v. 55, e1946, 2024. doi: https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.1946

Este trabalho está licenciados sob a *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional.

EDITORAS-CHEFE: Andréia Guerini | Mailce Mota

RECEBIDO: 09/02/2024; ACEITO: 25/04/2024

1 Introdução

Em carta enviada a Gilbert Seldes, editor da revista *The Dial*, datada de 05 de maio de 1922, Wallace Stevens (1996, p. 227) manifesta-se da seguinte maneira acerca da ordenação de um conjunto de poemas seus que viriam a ser em breve publicados no periódico: "Não tenho nenhum desejo de ser meticuloso quanto à organização do grupo, à exceção do intuito de estabelecer um bom começo e um bom fim". Ora, se é difícil compreender com precisão o princípio composicional que orientou a sequência não cronológica dos 74 poemas que integram a primeira edição do seu livro inaugural, *Harmonium* (1923) – lançado quando o poeta tinha 44 anos e já gozava de algum reconhecimento nos principais círculos literários e revistas do modernismo anglófono –, é certo que Stevens valeu-se ao menos da mesma regra geral para o seu volume de estreia: "um bom começo e um bom fim". Como resultado do delicado trabalho de seleção dos poemas que de fato participariam de *Harmonium*, uma operação que consistia, nas palavras do poeta, em "colher uma salada crocante do lixo do passado (Stevens, 1996, p. 232), Stevens optou por iniciar o livro com "Earthy Anecdote", de 1918, e concluí-lo com o brevíssimo "To the Roaring Wind" – "What syllable are you seeking, / Vocalissimus, / In the distances of sleep? / Speak it"[1] – de 1917, de tal modo que "terra" e "vento" são, respectivamente, as palavras ou elementos que abrem e fecham a obra.

Entre os principais críticos do poeta, há relativo consenso de que a escolha de "Earthy Anecdote" como o poema que inaugura *Harmonium* não só é profundamente autoconsciente e planejada, como assume contornos, por assim dizer, paradigmáticos, de manifesto poético: nas palavras de Milton J. Bates (1985, p. 152), "Um tipo de prefácio teórico"; já na formulação de Mervyn Nicholson (1998, p. 136), "uma espécie de paradigma para todos os demais poemas do livro". Embora recusando-se a esclarecer os versos e seu significado, o próprio Stevens parece estimular, em carta de 20 de fevereiro de 1918 enviada a Carl Zigrosser, editor da revista *Modern School*, uma leitura ampliada de seu poema, como se se tratasse de uma formulação eventualmente situada no campo da própria teorização estética: "Não há simbolismo algum em 'Earthy Anecdote'. Há, entretanto, muita teoria em torno do poema, mas as explicações estragam as coisas" (Stevens, 1996, p. 204). Estamos diante, em poucas palavras, de um poema cuja obliquidade ou instabilidade simbólica e referencial reserva, contudo, algum tipo de esclarecimento tácito sobre a concepção literária ou filosófica que lhe confere um sentido geral, mas que, se diretamente exposta, acaba por arruinar os próprios versos e seu efeito. Tal como assinala Alessandro P. Funari (2021, p. 142), tradutor do poema para o português, o enigma reside, ao menos em parte, no próprio significado deslizante da palavra "anedota" presente no título: "há de se lembrar que o uso da palavra *anecdote* para Stevens é tanto uma historieta quanto algo jamais dito, ainda não editado, 'an' + 'ekdotos'"). Uma historieta, por um lado, é algo de fácil apreensão do ponto de vista do que é contado; algo jamais dito ou ainda não editado, por outro, corre sempre o risco de tornar-se indisponível ao leitor.

O presente ensaio propõe-se a analisar duas das cinco "anedotas" – ou melhor, poemas que levam o título de anedotas – presentes em *Harmonium*: a primeira delas, justamente, "Earthy Anecdote", e a segunda, devido à aparente proximidade do problema que coloca e à volumosa história de sua recepção crítica, a célebre "Anecdote of the Jar", que data de 1919.

[1] "Ao vento ululante", na tradução de Augusto de Campos (2006): "Que sílaba procuras / vocalissimus / nas lonjuras do sono / soletra- a.".

Em linhas gerais, preservando a complexa relação entre o intenso labor teórico aludido por Stevens e o estatuto supostamente não simbólico dos versos, bem como a sugestão lateral de que "as explicações estragam as coisas", pretende-se aqui apresentar três princípios poéticos inter-relacionados a partir dos dois poemas em pauta, hipóteses interpretativas que podem repercutir posteriormente como possibilidade de recepção não decodificadora da obra do poeta como um todo: 1) para Stevens, a política da poesia reside numa espécie de jogo dinâmico de separação e aproximação, de atrito e contágio, capaz de reconfigurar linhas, fronteiras, contornos, espaços; 2) o resultado dessa política da interferência não pode ser operacionalizado, isto é, não há como controlá-lo nem transferi-lo para outros contextos num movimento voluntário de manipulação ou reiteração de eventuais efeitos seus; 3) justamente por produzir um contágio ou contaminação que não se deixa integrar ou pertencer em definitivo, o gesto criativo deve inaugurar o reenquadramento constante do mesmo jogo ou problema colocado, revisitando-o sob o signo de pequenos deslocamentos, rearranjos, reordenações. Resumidamente, a análise dos dois poemas nas seções que seguem busca precisamente detalhar o conteúdo desses três argumentos ou conclusões preliminares aqui antecipadas.

2 Arrastar traços, perturbar círculos

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.[2]

[2] "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" (Funari, 2021, p. 131).

Embora possa contribuir para alimentar as especulações em torno do significado de "Earthy Anecdote", nenhuma definição do conceito de "anedota" nos leva muito longe quanto à resolução dos problemas fundamentais do poema, ao menos não num sentido explicativo ou apaziguador do quebra-cabeça proposto por Stevens. Numa descrição mínima do termo, a ideia de anedota corresponde a uma "1 particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada; 2 *p. ext*. narrativa breve de um fato engraçado ou picante" (Houaiss, 2001, p. 211). A rigor, conforme Lionel Gossman (2003, p. 143) observa no artigo intitulado "Anecdote and History", "o termo 'anedota' entrou nas línguas europeias modernas recentemente e permanece até hoje mal definido", fato que, projetado contra o pano de fundo de versos que se notabilizam pela relação dinâmica entre singularização profunda dos fatos narrados e o caráter universal, porém abstrato, atribuído a esses mesmos fatos, contribui para aumentar a sensação de cortina de fumaça ou névoa que paira sobre o poema. Em outras palavras, talvez estejamos lidando com diferentes formas de indeterminação do sentido que vão se acumulando em torno de "Earthy Anecdote" e que produzem um efeito pelo menos curioso: o termo "anedota", como enigma, funciona como um título bastante preciso e certeiro para um poema que conta uma historieta cuja lição mais ampla por ela prometida não é fácil de ser prontamente desdobrada dos versos. Nesse sentido muito pontual – ou seja, de um termo "até hoje mal definido" que tanto volta a atenção para um evento particular ou à margem da oficialidade, mas digno de ser contado, quanto nos reserva uma "lição" resistente ao processo de sua incorporação reconciliada –, o título de Stevens prova ser bastante produtivo.

Formulado de modo sucinto, "Earthy Anecdote" descreve uma espécie de caçada, ou melhor, o intenso movimento de fuga, retirada ou desvio que a presença de um *firecat* – ou, na tradução de Funari, um "gato de fogo" – gera em um grupo de *bucks* ou "corços". Os dois primeiros versos, inevitavelmente unidos do ponto de vista do seu conteúdo, parecem divergir quanto ao alcance do episódio, graças a um *enjambement* que estimula uma mistura tensionada entre geral e particular. Em outras palavras, o verso inicial, que anuncia o teor supostamente universal da curiosa narrativa, "Sempre que os corços troavam", é subitamente capturado por uma especificação geográfica que determina o lugar de validade do evento, desativando ou subtraindo a aparente reiteratividade anedótica inicial do relato – "Sobre Oklahoma", "Em Oklahoma". Para complicar ainda mais a relação já suficientemente problemática entre abrangência imaginativa e particularização espacial, os corços batem em retirada devido à presença de um animal bastante específico, um *firecat*, um "gato de fogo" que, por simplesmente não existir, assume um caráter cósmico, criativo ou mesmo "sagrado" (uma "sacralidade" sensível, imaginativa, e não transcendente, diga-se de passagem), responsável por fazer com que o aspecto material do evento narrado ceda lugar ou conviva novamente com a possibilidade de extrapolação do escopo de sua validade. É nesse sentido que devemos compreender o depoimento do próprio Stevens (1996, p. 209) em carta endereçada uma vez mais a Carl Zigrosser, na qual o poeta declara que "tinha em mente algo bastante concreto: animais de verdade, não um tipo de caos original".

O certo é que estamos lidando com a mesma dinâmica de mútua afetação entre imaginação e realidade que foi devidamente apontada por Stevens, entre outros, no conhecido ensaio "The Noble Rider and the Sound of Words", de 1942. Segundo o poeta, o que lhe interessa em particular, na "natureza" da poesia, "é a relação de interdependência entre imaginação e

realidade como iguais. [...] Não é só que a imaginação adere à realidade, mas, também, que a realidade adere à imaginação e que essa interdependência é fundamental" (Stevens, 1997, p. 663). Menos que pares opositivos, imaginação e realidade contaminam-se mutuamente a ponto de apagar, ao menos por um instante, qualquer fronteira absoluta entre uma e outra. No caso específico de "Earthy Anecdote", a presença do *firecat* aciona um movimento frenético num grupo de corços que agora bate em retirada, "num circular, súbito traço / À direita, / Por causa do gato de fogo", e, a seguir, "num circular, súbito traço / À esquerda, / Por causa do gato de fogo". Da mesma forma, por que exatamente o *firecat* "se eriçava [*bristled*] no caminho"? Ora, são os corços que despertam no gato de fogo o impulso que o faz eriçar-se e que, por sua vez, produz um deslocamento circular, aparentemente ordenado, à direita e à esquerda, na manada. Essa relação dinâmica e, ao mesmo tempo, relativamente estável de causa e efeito, desafio e resposta, parece interromper-se tão somente quando "o gato de fogo" demonstra estar enfim saciado ou cansado, o que põe fim ao movimento do próprio poema: "Mais tarde, o gato de fogo fechou seus olhos rútilos. / E dormiu". Tal como J. Hillis-Miller (1965, p. 234) encerra a questão, "enquanto as duas forças se confrontam, a atividade que compõe o poema permanece atuando". Encerrado o enfrentamento entre *firecat* e *bucks*, os versos concluem também a sua operação.

A presença de um elemento estranho, tanto do ponto de vista material quanto "simbólico", um *firecat* diante de uma manada de corços, dispara todo um jogo de intercâmbio ou dispêndio de energias criativas até então adormecidas, em estado de potência. A ativação desse campo antes latente perturba a cena previamente apaziguada, arrastando linhas, contornos ou demarcações para um lado e para o outro, para a direita e depois para a esquerda, sempre "por causa do gato de fogo", como o verso final da segunda e da terceira estrofe não nos deixa esquecer. "Earthy Anecdote" pode ser lido como um acontecimento súbito, um estrondo [a palavra *clattering* ocorre três vezes no breve poema] essencial ou fundador, que libera forças criativas capazes de reenquadrar todo o cenário prévio, reajustando ou reordenando posições – a ideia de um "circular, súbito traço" à direita e à esquerda desfaz a imagem de uma interferência simplesmente anárquica ou caótica, estabelecendo certos princípios responsivos que podem ser inclusive testados, averiguados, revisitados em seu deslocamento – que mais tarde descansam, já alteradas, no mesmo repouso inicial. As frequentes comparações entre o *firecat* de Stevens e o *Tyger* de Blake – "Parece provável [...] que o texto que está por trás de 'Earthy Anecdote', ou um deles, seja 'The Tyger', de Blake" (Nicholson, 1998, p. 138) – são pouco úteis e servem mais para demonstrar a profunda distância entre um e outro, entre a anedota definitivamente física do primeiro e a reflexão, por assim dizer, "criacionista" do segundo.

A quinta estrofe é particularmente importante para a compreensão da singularidade de "Earthy Anecdote", uma vez que, ao recapitular os pontos centrais da anedota numa espécie de autoparáfrase ou resumo internalizado pelo próprio poema – "Os corços troavam. / O gato saía saltando / À direita, à esquerda, / E / Se eriçava no caminho." –, os versos não só revelam uma enorme autoconsciência de sua própria "objetualidade" ou do que lhes é de fato decisivo, como parecem sublinhar os seus principais achados, levando o leitor a aderir a uma factualidade concisa, incontornável e supostamente objetiva, resultado de relações de causa e efeito. Se Yvor Winters (1959, p. 23) considera "Earthy Anecdote" um "disparate voluntário" [*willful nonsense*], isso se deve à dificuldade de se reconciliar com o intervalo entre o que o poema descreve e o desejo, por ele mesmo impulsionado e interrompido, de transferir suas

operações como teoria para outros contextos ou objetos. Há um impulso de autoinscrição ou separação do poema e de seus eventos e efeitos que precisa ser devidamente enfatizado como um traço fundamental de sua rebeldia autonomista: a anedota irrompe como se do nada, investe em instantes muito particulares da caçada, resume seus principais pontos num momento de autoconsciência artefatual, e acaba num sono de cansaço ou saciedade que recebe tratamento destacado num verso sumário a ele reservado: "E dormiu". Ora, mas e se for exatamente isso? E se o poema tiver de dar-se por satisfeito quando as linhas por ele dobradas assumem contornos finais após sua atuação?

3 Pousar jarros, realinhar contornos

Uma das afirmações mais consensuais e recorrentes dirigidas ao trabalho criativo de Wallace Stevens é a de que estamos diante de um "poeta filosófico" [*a philosophical poet*] (cf., entre tantos outros exemplos, Critchley, 2005). São duas as posturas críticas habituais resultantes dessa constatação inicial: de um lado, há as leituras que buscam desvendar justamente em que consiste a filosofia por trás dos versos de Stevens, ou seja, o sistema de ideias que alimenta a produção literária do autor; de outro lado, pode-se falar também em uma perspectiva mais diretamente aplicada, em que a obra do poeta é lida a partir de problemas filosóficos específicos ou então de certos nomes e conceitos vinculados ao campo da filosofia. Conforme Han (2019, p. 141) assinala, há toda uma série de perspectivas que tem se acumulado em torno da obra do autor: há um Stevens fenomenológico, um Stevens pragmatista, um Stevens desconstrucionista, assim como há leituras heideggerianas (Tan, 2022), nietzscheanas (Leggett, 1992), deleuzianas (Jarraway, 2015), e como em breve certamente haverá – se já não o há – um Stevens decolonial e crítico do antropoceno. Ora, que todo e qualquer autor possa ser submetido a esse mesmo esquema interpretativo não é nenhum mistério; a bem da verdade, a chamada Teoria, com "T" maiúsculo (cf. Durão, 2011, 2019) e sem complemento, constitui precisamente um gênero acadêmico responsável por gerar tecnologias teóricas ou conceitos que, no campo da literatura, podem ser confortavelmente alocados na obra ou matéria prima de diferentes autores. O caso de Stevens e da máquina acadêmica que dele se alimenta não constitui nenhuma exceção ou caso emblemático nesse sentido.

Mas se a crítica está correta em dizer que estamos diante de um "poeta filosófico", e esse parece ser claramente o caso, cabe averiguar em que consiste, então, a dimensão filosófica do autor. Aliás, diferentemente de Eliot e Pound, por exemplo, são infrequentes, nos versos de Stevens, citações diretas ou indiretas de outros nomes e obras, sejam eles do campo da filosofia ou da literatura, que indiquem filiações teórico-conceituais evidentes. Se outras referências estão ali presentes, elas aparecem muito mais num processo de interiorização profunda, como se habitassem o próprio DNA dos poemas, do que como parte do mesmo tipo de aparato citacional ou intertextual que caracterizou a poética de diferentes nomes do modernismo de língua inglesa. Nesse sentido, há que se insistir na questão: qual é o traço composicional que particulariza Stevens como um "poeta filosófico"? Em vez de recorrer a novas tentativas de ler a sua obra sob a ótica de um novo filósofo, conceito ou problema geral qualquer, vale a pena verificar aquilo que os seus poemas revelam de postura filosófica em suas operações temático-formais, ou melhor, como expressão do laço que mais interessa ao autor – a saber, a relação entre imaginação e realidade – encarado como um dilema também da forma literária.

O que singulariza Stevens como um "poeta filosófico", nesse caso, então, não é determinada ideia sua transferida para o campo criativo, mas sim certa postura ativa de rebeldia analítico-interpretativa que jamais se deixa reconciliar em definitivo com qualquer chave geral de leitura supostamente válida para todos os contextos. No trabalho de criação do autor, parece que estamos sempre começando de novo, a partir de variações nas maneiras de olhar ou reenquadrar os mesmos episódios, cenas, objetos, linhas, acontecimentos.

ANECDOTE OF THE JAR

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.
The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.[3]

A célebre "Anedota do jarro" é, sem sombra de dúvidas, um dos poemas mais estudados de Wallace Stevens. Trata-se de um caso de recepção crítica muito bem-sucedido, principalmente por fundar uma espécie de comunidade interpretativa que não só mantém um longo e produtivo diálogo interno que já se arrasta há décadas, como acumula leituras tão díspares e minuciosas que parecem instaurar um mundo como que particular a partir do poema. Ao constatar esse fato, é curioso perceber como a rica história de análises e interpretações que pairam em torno da "anedota" não deixa de reencenar ou mimetizar o mesmíssimo efeito descrito nos próprios versos de Stevens. Em linhas gerais, "Anedota do jarro" fala de um jarro "pousado" [*placed*] por alguém num "monte" [*hill*] qualquer do Tennessee, em um ambiente descrito, no terceiro verso da primeira estrofe, como uma "selva desalinhada" [*slovenly wilderness*], ou, na tradução de Paulo Henriques Britto, um "mato amorfo" (Stevens, 2017). Como resultado do jarro ali pousado, essa selva primeiramente desalinhada ou amorfa inicia uma imediata atividade de recomposição ou reordenação de si mesma, passando a "cercar o monte" [*Surround that hill*], já "não mais selvagem" [*no longer wild*]. Assim como a selva não mais

[3] "Anedota do jarro", na tradução de Alessandro Palermo Funari (2019, p. 116-117): "No Tennessee pousei um jarro, / Arredondado, sobre um monte. / E fez a selva desalinhada / Cercar o monte. // A selva se elevou em seu entorno / E se espalhou, não mais selvagem. / O jarro era redondo sobre o campo, / Era alto e de um porte em ar. // E dominou todo o lugar. / O jarro era cinza e vulgar. / Ele não dava ave ou árvore. / Como nada mais no Tennessee".

selvagem cerca o monte que abriga o jarro, a crítica tem se reunido ao redor de "Anedota do jarro" a fim de compreender o significado tanto da sugestiva agramaticalidade de algumas de suas operações formais quanto do ato criativo a que os versos aludem, porém sendo sempre parcialmente derrotada pelo modo como o poema mostra-se inclinado a de uma só vez incentivar e opor-se ao processo de predicação ou atribuição de sentidos. O jarro sempre se impõe, e a ele nos voltamos, uma vez mais.

Um dos elementos que cabe de saída destacar é a literalidade do título: como diferentes críticos já observaram, trata-se de uma anedota, não "sobre" o jarro, mas "do" [*of the*] jarro, que a ele pertence. A consequência disso é que o elemento humano responsável por pousar o jarro no monte simplesmente desaparece de cena já no primeiro verso, cedendo lugar a efeitos criativos que parecem ultrapassar qualquer intencionalidade ou controle da vontade humana que lhe dá ensejo. É como se estivéssemos acompanhando, segundo a formulação de Frank Lentricchia (1988, p. 7), "um fragmento da biografia do jarro [...], como se o poema fosse de fato sobre uma história que o jarro pudesse contar a respeito de si mesmo". A passagem do "Eu" que abre a primeira estrofe para a centralidade da ação do jarro em si confere um senso de "objetualidade" autoconsciente para os versos de Stevens, como se o discurso do jarro a respeito de si mesmo só pudesse ser produzido às custas de uma completa "desantropologização" ou limpeza da cena. Em poucas palavras, perceber a atividade do jarro é silenciar a interferência humana e deixar que a voz do objeto se faça ouvir em sua "artefatualidade"; como Lentricchia (1988, p. 8) mais uma vez indica, "o jarro assume, de alguma forma, uma vida intencional própria: 'Eu pousei' [o jarro], mas 'ele fez' [*it made*], 'ele dominou' [*it took dominion*] e 'ele não dava' [*it did not give*]. É o jarro que faz tudo isso". Como em tantos outros poemas de Stevens, a imaginação humana é, paradoxalmente, tanto a nossa única via de acesso à realidade quanto, ao mesmo tempo, em seu processo de constante projeção de si nas coisas, aquilo que fecha essa mesma realidade à nossa compreensão. Tanto a ignorância, que pode olhar para as coisas com novo frescor, quanto a faculdade imaginativa, capaz de conferir colorações imprevistas ao cenário, são afetos que devem ser testados pela poesia.

O jarro "dominou todo o lugar" [*It took dominion everywhere*], porém o gesto de reordenação da realidade por ele iniciado não é, por assim dizer, espontâneo ou "natural"; trata-se, pelo contrário, de uma ordem heteronomamente imposta por um ente que, a princípio, não se deixar tocar pela selva não mais selvagem que agora o cerca. Estaria Stevens apontando para certa esterilidade criativa de qualquer artefato que não se permite contaminar pelo contexto em que se vê introduzido, contrariando os críticos iniciais que por vezes o acusaram de um esteticismo inconsequente, apolítico e não contextual? Seja como for, dois pontos chamam aqui a atenção. Em primeiro lugar, como Funari (2019, p. 110) observa, a metrificação relativamente regular e ordenada dos versos, compostos predominantemente de tetrâmetros jâmbicos, é interrompida pela primeira vez no exato ponto em que o poema anuncia uma "selva desalinhada" [*slovenly wilderness*]. Em outras palavras, a desorganização rítmica dos versos coincide com a chegada de uma natureza desordenada, provando que, de fato, estamos lidando com um poema profundamente interessado nas dinâmicas de ordem e desordem e na força interventiva oriunda da introdução de um elemento estranho – um artefato estético – à cena. Em segundo lugar, "Anecdote of the Jar" preserva intocada a oposição espacial entre, de um lado, a elevação do jarro – uma posição distintiva ("um porte em ar" [*a port in air*]) que, contudo, mantém o jarro em sua condição "cinza e vulgar" [*The jar was gray and bare*]

–, e, de outro, a movimentação terrena que faz a selva espalhar-se obedientemente ao redor do jarro. Separação e contágio, elevação e movimento, são termos decisivos aqui, responsáveis por mobilizar linhas, formas e espaços – "arredondado" [*round*, 2x], "cercar" [*surround*], "entorno" [*around*], "se elevou" [*rose up*], "campo" [*ground*], "alto" [*tall*], "porte em ar" [*port in air*], "todo o lugar" [*everywhere*] – antes estanques. Se não sabemos ao certo qual o significado último da anedota contada pelo jarro, sabemos ao menos do seu profundo interesse por linhas curvas e por curvar linhas.

Apesar de Stevens em diferentes momentos revelar-se muito mais interessado na reangulação das cenas por ele compostas do que na coerência interna de seus respectivos "conteúdos", não são poucas as investidas críticas no sentido de acomodar também "Anecdote of the Jar" numa narrativa teórica sintética ou em outra chave explicativa qualquer. Helen Vendler (1984, p. 45) refere-se ao dilema [*predicament*] do poeta estadunidense, "que, diferentemente de Keats, não pode se sentir um possuidor convicto da tradição cultural do ocidente";[4] Han (2019, p. 126) destaca o aspecto colonial do poema: "o jarro pousado no Tennessee conduz à supremacia da forma estrangeira sobre o contexto local"; Glen Macleod (1993) compara o jarro de Stevens aos *readymade* de Marcel Duchamp; Lentricchia (1988, p. 16) sugere o exercício de contextualização histórica do poema, enfatizando que o ano de publicação e a especificação geográfica dos versos resistem a entradas estritamente formalistas. De modo geral, todas essas leituras, embora em muitos casos claramente rivalizem entre si, são acolhidas pelo poema, que, no entanto, parece também ultrapassá-las ou imunizar-se a elas graças aos seus instantes de curto-circuito interno e voluntário.

Há uma resistência à interpretação em "Anecdote of the Jar" que deveria ser igualmente pensada como um aspecto central do "conteúdo" – inclusive político – do poema. Como encaixar numa paráfrase explicativa dos versos ou numa poética geral de Stevens a dissolução do mesmo "eu" responsável por pousar um jarro no Tennessee? O que fazer da "estranha gramática" [*odd grammar*] do poema (cf. Cook, 2007, p. 67), de escolhas incomuns como "pousei um jarro" [*placed a jar*] e "um porte no ar" [*a port in air*]? Aliás, como parafrasear os dois versos finais – "Ele não dava ave ou árvore. / Como nada mais no Tennessee" – sem destacar o modo como eles recusam a paráfrase e a especificação do seu significado? As análises que se propõem a desvendar "Anecdote of the Jar" sem reconhecer a sua configuração centrífuga e sem indicar a sua paixão por linhas e curvas demonstram muito mais uma obediência ao poema, dobrando-se, como dito, à mesma ação ordenadora que o jarro impõe à selva, do que uma postura analítica que permite ver a autoconsciência artefatual dos versos de Stevens e a política particular que disso resulta.

4 Considerações finais

O exercício de confrontar "Earthy Anecdote" e "Anecdote of the Jar", em que pese o ponto de partida comum indicado em seus títulos e a aparente semelhança do problema que colocam, depara-se com o claro desafio de produzir uma síntese mínima comum para poemas

[4] A autora refere-se ao poema "Ode on a Grecian Urn", de John Keats, com o qual "Anectode of the Jar" é frequentemente comparado, como se constituísse uma espécie de resposta estadunidense atualizada à urna inglesa e seu poeta romântico.

que exercitam a negação ou abstratificação voluntária de seus próprios "conteúdos". Em vez, então, de determinar em que consiste esse "conteúdo" supostamente partilhado, como tem sido a prática habitual da crítica, caberia realizar um recuo analítico no sentido de averiguar a matéria-prima e os procedimentos composicionais reunidos por Stevens como aquilo que de fato traduz a posição estético-política e o sentido de seus versos. O presente ensaio abriu apresentando três hipóteses interpretativas gerais que pretendem fazer exatamente isso, ou seja, tomar o procedimento como sentido e solicitação dos objetos. Vale a pena agora, após a análise dos poemas, retomá-las uma a uma.

1. Uma política do contágio. Tanto "Earthy Anecdote" quanto "Anecdote of the Jar" voltam-se para cenários em que a introdução de determinado elemento a princípio exterior à paisagem – um *firecat*, no primeiro caso, e um "jarro", no segundo – inaugura uma série de deslocamentos físicos que produzem o efeito de arrastar linhas e contornos antes apaziguados, reconfigurando as delimitações ou fronteiras espaciais. A redução dos poemas a uma discursividade coerente ou a um sentido fechado costuma perder de vista o que há de imprevisível nesse dobrar das linhas, fato sinalizado, entre outros, pelas frequentes torções gramaticais dos versos e pela indeterminação bastante voluntária de seus "conteúdos". Afinal de contas, o que é uma anedota? Que animal é esse, um *firecat*? Por que Oklahoma? Que jarro é esse, e por que ele foi pousado no Tennessee? Por que pousar justamente um jarro cinza e vulgar? O que significa dizer que o jarro não dava ave ou árvore, como nada mais no Tennessee? Responder em definitivo a essas questões significa ser tragado pela maquinaria do poema, ampliando o seu alcance. Em suma, as pequenas historietas contadas pelos versos de Stevens produzem tão somente uma coerência interna vazada, que convida o leitor a continuamente projetar sentidos complementares a fim de chegar a uma delimitação predicativa de suas operações.

2. Uma interferência não operacionalizável. O resultado da perturbação das linhas produzida por esse elemento qualquer colocado ou surgido num contexto estranho não é sempre o mesmo, nem pode ser voluntariamente antecipado ou controlado. Se, por um lado, o *firecat* dorme, cansado ou fatigado, após eriçar-se no caminho dos mesmos corços que se deslocam, num circular, súbito traço, à direita e à esquerda, o jarro pousado sobre um monte no Tennessee, por outro, parece preservar-se simplesmente intocado, sem se deixar afetar pelo intenso movimento que acontece a seu redor e que decorre de sua presença. São vários os deslocamentos simulados ou testados na obra de Stevens. A bem da verdade, se os traços arrastados em seus poemas apresentassem algum tipo de regularidade ou reiterabilidade, poderíamos então deles desdobrar uma teoria poética geral válida para a poesia do autor como um todo. No entanto, tendo em vista a irregularidade dessas dobras e a impossibilidade de transportá-las para outros contextos ou poemas, como se se tratassem de contornos estáveis, o próprio dobrar de linhas converte-se em operação incontornável e de primeiro plano, para a qual o crítico deve voltar o seu olhar antes de lançar hipóteses interpretativas mais abrangentes.

3. Uma poética das linhas. Justamente por não poder ser operacionalizada, por não permitir a integração definitiva de efeitos previsíveis, a atuação das linhas em Stevens precisa ser sempre averiguada em diferentes figurações e a partir da introdução de novos elementos. A relação dinâmica e de mútua afetação entre ordem e desordem na obra do poeta não assume uma formulação definitiva ou um caráter geral estável, mas é sempre verificada a partir de sua contingência fundamental, como algo que está sempre mudando e que, exatamente por isso, permite a renovação dos ciclos e da própria existência. Como o próprio poeta (Stevens, 1996, p. 294) declara em carta endereçada a Ronald Lane Latimer, editor da revista *Modern Poetry*, datada de 05 de novembro de 1905, "A ideia de a minha poesia se converter em uma defesa de qualquer coisa em particular que seja é algo odioso. [...] Eu tenho uma grande antipatia por explicações. [...] Assim que as pessoas se tornam certas a respeito do significado de um poema, [...] este perde a potência que antes tinha". A ideia de ordem em Stevens está diretamente vinculada tanto a uma resistência ativa ao processo de predicação ou recepção apaziguada dos versos quanto ao reenquadramento permanente de episódios ou cenas por vezes semelhantes, mas que produzem diferentes desdobramentos ou "novas ficções", para utilizar aqui uma ideia bastante cara ao poeta.

Num instante em que a relevância pública da literatura volta a ser reduzida à sua dimensão temática mais transparente e à esfera biográfico-identitária que a constitui, o caráter abstrato e instável da prática política de dobrar linhas, tão cara a Wallace Stevens, ganha contornos dramáticos e um caráter de urgência e atualidade imprevistos.

REFERÊNCIAS

BATES, Milton. *Wallace Stevens:* A Mythology of Self. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1985.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Poesia da recusa*. Coleção signos 42. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CRITCHLEY, Simon. *Things Merely Are:* Phhilosophy in the Poetry of Wallace Stevens. London; New York: Routledge, 2005.

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

DURÃO, Fabio A. *Do Texto à Obra e Outros Ensaios*. Curitiba: Appris, 2019.

DURÃO, Fabio A. *Teoria (Literária) Americana:* Uma Introdução Crítica. Campinas: Autores Associados, 2011.

FUNARI, Alessandro P. "Traduções do *Harmonium*". *Caleidoscópio: Literatura e Tradução*, v. 5, n. 1, p. 131-162, jun./dez. 2021.

FUNARI, Alessandro P. "Traduzir 'Anecdote of the Jar', de Wallace Stevens. *TradTerm*, São Paulo, v. 34, p. 106-120, nov. 2019.

GOSSMAN, Lionel. "Anecdote and History". *History and Theory*, v. 42, p. 143-168, may 2003.

HAN, Gül Bilge. *Wallace Stevens and the poetics of modernist autonomy*. New York: Cambridge University Press, 2019.

HILLIS-MILLER, J. *Poets of Reality:* Six Twentieth-Century Writers. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1965.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JARRAWAY, David R. *Wallace Stevens among Others Diva-Dames, Deleuze, and American Culture.* Montreal; Kingston: McGill-Queen's University Press, 2015.

LEGGETT, B. J. *Early Stevens: The Nietzschean Intertext.* Durham; London: Duke University Press, 1992.

LENTRICCHIA, Frank. *Ariel and the Police*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

MACLEOD, Glen. *Wallace Stevens and Modern Art:* From the Armory Show to Abstract Expressionism. New Haven: Yale University Press, 1993.

NICHOLSON, Mervyn. "The Riddle of the Firecat". *The Wallace Stevens Journal*, v. 22, n. 2, p. 133-148, 1998.

STEVENS, Wallace. *Collected Poetry & Prose*. New York: The Library of America, 1997.

STEVENS, Wallace. *Letters of Wallace Stevens.* Selected and Edited by Holly Stevens. Los Angeles: University of California Press, 1996.

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

TAN, Ian. *Wallace Stevens and Martin Heidegger:* Poetry as Appropriative Proximity. Singapore: Palgrave Macmillan, 2022.

VENDLER, Helen. *Wallace Stevens:* Words Chosen out of Desire. Cambridge; London: Harvard University Press, 1984.

WINTERS, Yvor. *On Modern Poets*. New York: Meridian Books, Inc., 1959.