

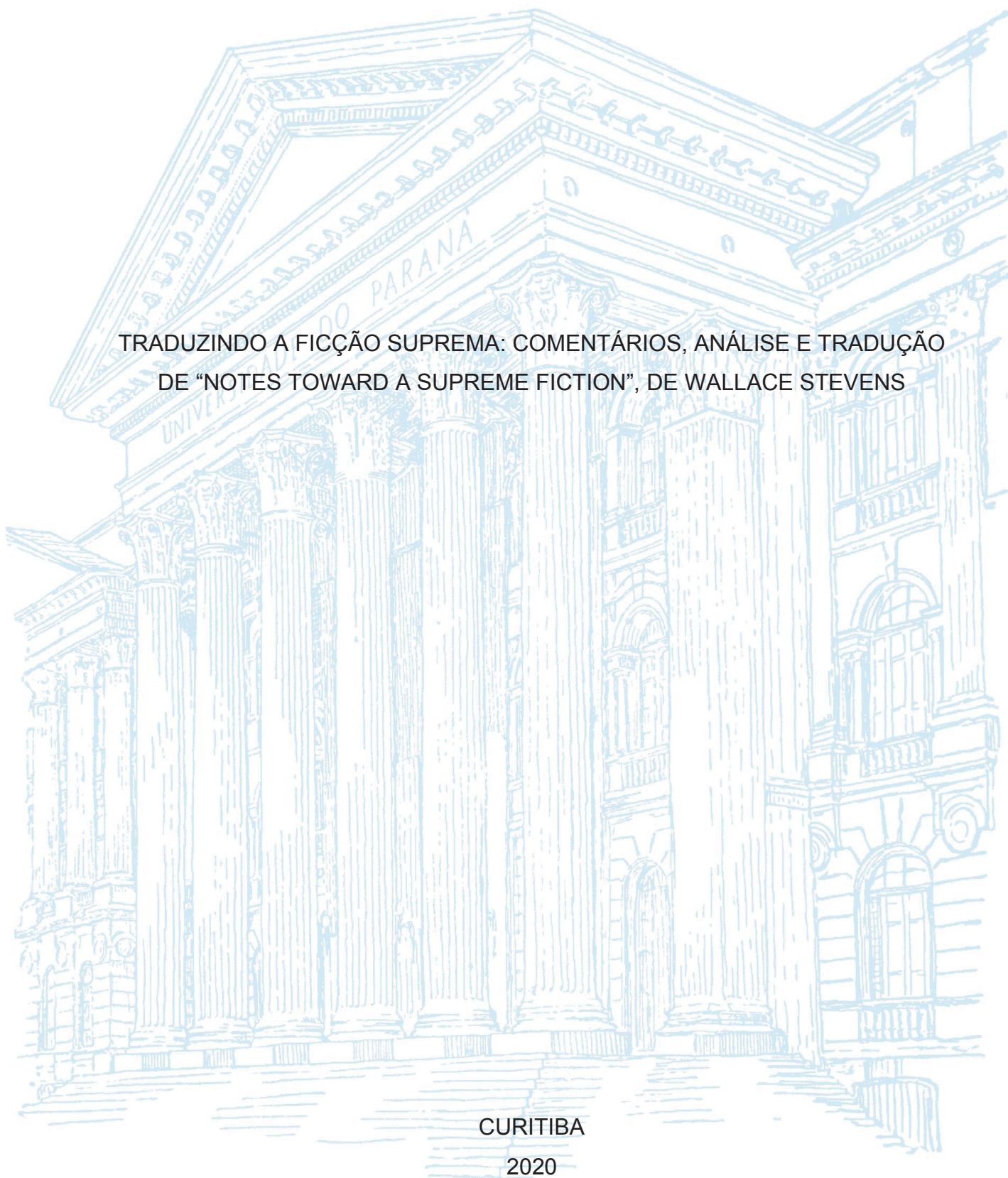
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JORGE RAFAEL KREBS RIBEIRO

TRADUZINDO A FICÇÃO SUPREMA: COMENTÁRIOS, ANÁLISE E TRADUÇÃO  
DE "NOTES TOWARD A SUPREME FICTION", DE WALLACE STEVENS

CURITIBA

2020



JORGE RAFAEL KREBS RIBEIRO

TRADUZINDO A FICÇÃO SUPREMA: COMENTÁRIOS, ANÁLISE E TRADUÇÃO  
DE “NOTES TOWARD A SUPREME FICTION”, DE WALLACE STEVENS

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Ribeiro, Jorge Rafael Krebs

Traduzindo a ficção suprema : comentários, análise e tradução de “*Notes toward a supreme fiction*”, de Wallace Stevens. / Jorge Rafael Krebs Ribeiro. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

1. Stevens, Wallace, 1879-1955 – Crítica e interpretação. 2. Poesia americana – História e crítica. 3. Tradução e interpretação. I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973-. II. Título.

CDD – 811.5

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e sete de março de dois mil e vinte às 14:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **JORGE RAFAEL KREBS RIBEIRO**, intitulada: **Traduzindo a ficção suprema: comentários, análise e tradução de "Notes Toward a Supreme Fiction", de Wallace Stevens**, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em LETRAS, foi constituída pelos seguintes Membros: CAETANO WALDRIGUES GALINDO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), GUILHERME GONTIJO FLORES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela **APROVAÇÃO**. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, CAETANO WALDRIGUES GALINDO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 27 de Março de 2020.



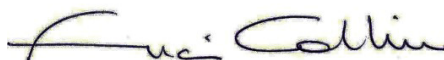
CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)




LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **JORGE RAFAEL KREBS RIBEIRO** intitulada: **Traduzindo a ficção suprema: comentários, análise e tradução de "Notes Toward a Supreme Fiction", de Wallace Stevens**, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento  das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Março de 2020.

CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma tradução comentada do poema “Notes Toward a Supreme Fiction”, de Wallace Stevens. Pretende-se também explorar o conceito de “ficção suprema” e analisar os fundamentos que constituem as três partes do “Notes...”: “*Deve ser abstrata*”; “*Deve mudar*”; “*Deve dar prazer*”. Para tal, antes de se abordar os pormenores da tradução, serão apontados aspectos da vida e da obra de Stevens em uma seção biográfica. Em seguida, cada canto (32, no total) que forma o poema será analisado, levando-se em conta forma, conteúdo e as justificativas para as escolhas tradutórias adotadas. Por fim, serão apresentadas duas versões de tradução: uma definitiva, em versão bilíngue (analisada na seção de comentários) e uma preliminar, estritamente semântica, que não leva em conta os aspectos formais do poema (que serviu como base para a tradução definitiva e que será apresentada como forma de cotejo).

Palavras-chave: Wallace Stevens. Notes Toward a Supreme Fiction. Tradução de Poesia. Ficção Suprema.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to present a commented translation of Wallace Stevens' "Notes Toward a Supreme Fiction". We Will also explore the concept of "supreme fiction" and analyze the fundamentals that constitute the three parts of "Notes ...": "*It must be abstract*"; "*It must change*"; "*It must give pleasure*." To this end, before addressing the details of the translation, aspects of Stevens's life and work will be pointed out in a biographical section. Then each canto (32 in all) that constitutes the poem will be analyzed, taking into account the semantic content and justifying the translation choices made. Finally, two versions of translation will be presented: a preliminary, strictly semantic one, which does not take into account the formal aspects of the poem; a definitive, bilingual version (reviewed in the comments section).

Keywords: Wallace Stevens. Notes Toward a Supreme Fiction. Supreme Fiction. Poetry Translation.

## LISTA DE SIGLAS

- L. **Letters of Wallace Stevens**, ed. Holly Stevens (New York: Alfred A. Knopf, 1972; paperback, Berkeley: University of California Press, 1996).
- NA. Wallace Stevens, **The Necessary Angel**: Essays on Reality and the Imagination (New York: Alfred A. Knopf, 1951).
- CPP. Wallace Stevens **Collected Poetry and Prose**. New York: Library of America, 1997.
- IS. Wallace Stevens. **O imperador do sorvete e outros poemas**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Edição do Kindle.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>BIOGRAFIA .....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>A FICÇÃO SUPREMA.....</b>	<b>20</b>
<b>4</b>	<b>ESTRUTURA DO POEMA E COMENTÁRIOS GERAIS SOBRE A TRADUÇÃO.....</b>	<b>26</b>
4.1	ESTRUTURA.....	26
4.2	COMENTÁRIOS GERAIS SOBRE A TRADUÇÃO.....	27
<b>5</b>	<b>COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DE NOTES TOWARD A SUPREME FICTION.....</b>	<b>33</b>
5.1	PRÓLOGO.....	33
5.2	“IT MUST BE ABSTRACT” .....	35
5.3	“IT MUST CHANGE” .....	54
5.4	“IT MUST GIVE PLEASURE” .....	67
<b>6</b>	<b>TRADUÇÃO DE NOTES TOWARD A SUPREME FICTION.....</b>	<b>83</b>
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>115</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>119</b>
	<b>APÊNDICE 1: TRADUÇÃO PRELIMINIAR DE NOTES TOWARD A SUPREME FICTION.....</b>	<b>121</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em seu perfil na *Poetry Magazine*, ainda hoje uma das mais renomadas publicações de poesia do mundo, Wallace Stevens é descrito como um dos mais respeitados poetas norte-americanos do século XX: “ele era um mestre do estilo, empregando um vocabulário extraordinário e uma precisão rigorosa na elaboração de seus poemas”<sup>1</sup>. No entanto, além desse trato peculiar com a linguagem, que torna sua poesia excêntrica pela profusão de imagens e personagens, outra faceta do poeta chama a atenção de críticos e leitores até hoje — o poeta cerebral, absorto em reflexões profundas sobre o papel da poesia, da imaginação e da realidade:

[...] ele também era um filósofo da estética, explorando com vigor a noção de poesia como a fusão suprema da imaginação criativa e da realidade objetiva. Devido à extrema complexidade técnica e temática de seu trabalho, Stevens às vezes era considerado um poeta difícil.<sup>2</sup>

A fama de poeta difícil existia até mesmo em seu círculo de amizades. William Carlos Williams (apud RAGG, 2010, p. 15) afirmou duvidar que o legado de Stevens fosse perdurar: “não creio que alguém vá ler os poemas de Wallace Stevens no futuro.”<sup>3</sup> Segundo Vendler (2013, n.p.), porém, isso não era um incômodo para Stevens: “quando um de seus colegas reclamou para Stevens que não entendia sua poesia, ele respondeu (se bem me lembro): ‘não importa; o que importa é se eu entendo’”<sup>4</sup>. Mesmo assim, na sua extensa correspondência, Stevens muitas vezes tirava dúvidas pontuais de seus amigos mais próximos, que ousavam, com certa frequência, pedir explicações detalhadas sobre seus poemas. Muito da fortuna crítica de Stevens — *A Reader’s Guide to Wallace Stevens* e *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, por exemplo — se deve a essas cartas. De maneira geral, Stevens não gostava, porém, de explicar seus poemas: para ele, a poesia era a ficção que vinha do sentimento e, portanto, deveria resistir à inteligência.

<sup>1</sup> He was a master stylist, employing an extraordinary vocabulary and a rigorous precision in crafting his poems. Poetry Foundation: Wallace Stevens 1879–1955. Disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poets/wallace-stevens>. Acesso em 15/01/20. Todas as traduções são minhas, exceto onde estiver registrado o contrário.

<sup>2</sup> He was also a philosopher of aesthetics, vigorously exploring the notion of poetry as the supreme fusion of the creative imagination and objective reality. Because of the extreme technical and thematic complexity of his work, Stevens was sometimes considered a difficult poet. Idem.

<sup>3</sup> I have no confidence that anyone will read the poems of Wallace Stevens tomorrow.

<sup>4</sup> When one of his colleagues complained to Stevens that he didn’t understand his poetry, Stevens answered (as I recall): “That doesn’t matter; what matters is whether I understand it.”

Por mais que Stevens não gostasse de elucidar os seus poemas, o modo mais usado, e sem dúvida o mais efetivo, de explicação de sua complexa obra (e da sua peculiar concepção de poesia, em geral) foi a própria poesia. Assim, a metapoesia é presente ou discutida em todas as publicações do poeta: nas suas coletâneas de poemas, em seus artigos acadêmicos, em suas cartas e aforismos — desde o início de sua carreira até os seus últimos trabalhos. O assunto do poema, escreveu Stevens em “O Homem do violão Azul”, é própria poesia.

Thimoty Donnely, poeta e professor da Columbia University, no ensaio intitulado “Quasi-unintelligibility (Part 4)”, escrito em 2013 para a *Poetry Magazine*, relata sua experiência ao ler os versos de abertura do poema “Jasmine’s Beautiful Thoughts Underneath the Willow”, ao abrir ao acaso o livro *Harmonium*, de Stevens, em uma livraria.

Eu parei. O tempo parou. Eu me senti como se estivesse à beira de algum tipo de ataque. Eu sentia a adrenalina, minha respiração acelerou, meus olhos se encheram de lágrimas. Quem sabe por que certos sons nos afetam desse jeito, se é a musicalidade deles ou se podemos intuir os fantasmas do significado que os assombram, mesmo à primeira vista. Só tenho certeza de que era totalmente incapaz de parafrasear esse relato na época, mas também sabia que o sentimento que o poema provocou em mim era quase certamente uma emoção — alegria, intensidade, surpresa diante de uma beleza surpreendente, uma elevação repentina da minha opinião sobre a vida, sobre o que é humano, e isso era tingido com certa tristeza que acabei reconhecendo como uma subespécie de gratidão.<sup>5</sup>

Essa experiência pode ilustrar o que Stevens quis dizer com “resistir à inteligência”: mesmo sem compreender ao certo o sentido dos versos, Donnely afirma que o poema foi capaz de despertar uma profusão de sentimentos que o fizeram perceber que estava diante de algo extraordinário. A ideia vem de um dos versos mais célebres de Stevens, que abre o poema “Homem Carregando Coisa”, do livro *Transport to Summer*, de 1947:

O poema tem que resistir à inteligência / Até quase conseguir. Exemplo: / Vulto pardo em tarde de inverno resiste / À identidade. O que ele carrega resiste / Ao sentido mais premente. Aceite-os, pois, / Como secundários (partes semipercebidas / Do todo óbvio, partículas incertas / Do sólido certo,

---

<sup>5</sup> I stopped. Time stopped. I felt like I was on the brink of some kind of seizure. I felt adrenalized, my breath quickened, my eyes welled up. Who knows why it is that certain sounds affect us the way they do, whether it’s their music alone or if we can intuit the ghosts of meaning haunting them even at first blush. All I know for sure that I was totally unable to paraphrase that statement at the time, but I also knew the feeling it provoked in me was almost certainly an emotion—joy, intense, surprising joy in the face of surprising beauty, a sudden heightening of my opinion of life, or of the human, and tinged with a kind of sadness I have come to recognize as subspecies of gratitude. Disponível em <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2013/04/quasi-unintelligibility-part-4>.

primário indubitável, / Coisas a flutuar como os cem primeiros flocos / Da nevasca que há que suportar a noite inteira, / De uma tormenta de coisas secundárias), / Horror de pensamentos súbito reais. / Temos que suportá-los a noite inteira, até / Que o claro óbvio se mostre, imóvel, no frio (IS, n.p.)<sup>6</sup>.

Segundo o poema, deve-se aceitar a falta de compreensão imediata inerente à poesia, até que os elementos presentes, as “partes semipercebidas”, se tornem, de alguma forma, óbvios: primeiro reconhecemos formas abstratas, um vulto que carrega um objeto desconhecido — vemos somente partes de um todo incompreensível, até que algo se revele. Assim, Stevens esboça sua ideia de poesia: tomando a realidade como fonte de criação, ela deve recriar, utilizando um léxico particularmente poético, o mundo tal qual o vemos. Ainda que abstrata, a poesia poderia, dessa forma, propiciar ao leitor uma experiência transformadora. Para Stevens (CPP, p. 908), “o grande poema é a libertação da (ou de uma) realidade”, e a metáfora poderia criar “uma nova realidade a partir da qual o original parece ser irreal”.

Essa visão poética de Stevens abarca uma concepção insólita de abstração, que será explorada ao longo desta pesquisa. Nela, a realidade e a imaginação fazem, por vezes, parte de um mesmo plano, formado por metáforas, pelas palavras e seus sons, por imagens poderosas e sublimes (por mais que pinçadas, na maioria das vezes, da banalidade do cotidiano) e, principalmente, pelas sensações que elas provocam, mesmo que não sejam inteligíveis ou facilmente interpretáveis em uma primeira leitura. Para o poeta (CPP, p. 902), a imagem vazia do real e a imagem como símbolo são contrastes: a imagem *sem* significado e a imagem *como* significado<sup>7</sup>. Quando uma imagem é usada para sugerir outra coisa, ela torna-se secundária. A poesia, por ser um produto da imaginação, é mais do que aquilo que se apresenta na superfície. O que vemos na mente é tão real quanto o que vemos com os olhos. Ainda, afirma Stevens (CPP, p. 902), na poesia, devemos amar as palavras, as idéias, as imagens e os ritmos com toda a capacidade que temos de

---

<sup>6</sup> The poem must resist the intelligence / Almost successfully. Illustration: / A brune figure in winter evening resists / Identity. The thing he carries resists / The most necessitous sense. Accept them, then, / As secondary (parts not quite perceived / Of the obvious whole, uncertain particles / Of the certain solid, the primary free from doubt, / Things floating like the first hundred flakes of snow / Out of a storm we must endure all night, / Out of a storm of secondary things), / A horror of thoughts that suddenly are real. / We must endure our thoughts all night, until / The bright obvious stands motionless in cold. Tradução de Paulo Henriques Britto.

<sup>7</sup> Grifo nosso.

amar qualquer outra coisa. Assim, o propósito da poesia seria o de ajudar as pessoas a serem mais felizes.

Desse modo, Stevens desenvolveu, desde os seus primeiros escritos, as ideias e fundamentos que culminariam em um dos poemas mais representativos de sua obra: “Notes toward a Supreme Fiction”. A poesia “deve ser abstrata”, “deve mudar” e “deve dar prazer”. Segundo Harold Bloom (1976, pág. 170), as origens de “Notes...” não podem ser determinadas, nem na fortuna crítica sobre Stevens, nem na própria obra do poeta.

De forma clara, ele estava escrevendo ‘Notes toward a Supreme Fiction’ em cada poema que tentou, desde o início, e a principal palavra do título é certamente “toward”, que significa não somente “na direção de”, mas também “um tempo anterior” ou “como um modo de se alcançar”. A função de “toward” é prospectiva [...]. (BLOOM, 1976, p. 171).<sup>8</sup>

É icônico, por exemplo, pensar que a aparição do termo “supreme fiction” ocorra logo na primeira coletânea de poemas de Stevens, *Harmonium*, publicada em 1923, 19 anos antes da primeira publicação de Notes, no primeiro verso do poema “A High Toned Old Christian Woman”: “Poesia é a ficção suprema, senhora”<sup>9</sup>.

Tendo em vista a importância de “Notes...” para a difusão da obra de Stevens, esta pesquisa vai apresentar uma proposta de tradução comentada do poema, além de apontar aspectos importantes da vida e da obra do poeta. Antes de se abordarem aspectos pontuais (formais e semânticos) de cada um dos 32 cantos que compõem “Notes...”, o conceito de ficção suprema será analisado. Também teceremos comentários gerais sobre as escolhas tradutórias e sobre a tradução integral do poema já existente Brasil (feita em 2017 por Paulo Henrique Britto). Antes de cada comentário pontual sobre forma, conteúdo e escolhas tradutórias dos poemas, para facilitar a análise e o cotejo, teremos a versão original de cada canto lado a lado com a nova tradução que propomos aqui. Ao final do trabalho, no apêndice 1, veremos uma versão preliminar da tradução, também feita por mim, estritamente semântica, que serviu de base para a tradução apresentada aqui (a versão analisada nos comentários, que também leva em conta os aspectos formais do poema).

---

<sup>8</sup> In some clear sense, he had been writing notes toward a supreme fiction in every poem he had attempted from the start, and the crucial word in his title is surely toward, which means ‘in the direction of’ but also ‘rather before in time’ and also ‘as a way of achieving’. The stance of toward is prospective.

<sup>9</sup> Poetry is the supreme fiction, madame. (CPP, p. 47).

## 2 BIOGRAFIA

Wallace Stevens nasceu em Reading, Pensilvânia, em 2 de outubro de 1879. Seus pais, Margaretha Catharine (Kate) Zeller e Garrett Barcalow Stevens, ambos nascidos em Reading, eram presbiterianos de origem germano-holandesa. Segundo filho do casal (Kate e Garrett tiveram ainda outros dois filhos e duas filhas), Stevens cresceu em uma família tradicional, religiosa e abastada. Em Reading, frequentou escolas presbiterianas e luteranas que incluíam latim, grego e literatura clássica em seus currículos.

Segundo Paul Mariani (2017, p. 7), Stevens começou a demonstrar sua aptidão para a literatura ainda na época de estudante. Suas primeiras incursões no mundo das letras acontecem entre 1893 e 1897: trabalhou na equipe editorial do jornal escolar *Dots and Dashes*, do Reading Boy's School; venceu um concurso de redação patrocinado pelo jornal local, o *Reading Eagle*; e foi o escolhido da sua turma para fazer o discurso de formatura do colegial, ao qual deu o título de *The Thessalians*.

Em 1897, Stevens ingressou em um programa especial de estudos em Harvard que lhe permitiria concluir a graduação em apenas três anos. Desde o início dos seus estudos universitários, seu pai o incentivava a buscar uma carreira sólida na área do direito (Garrett, além de empresário, era um próspero advogado). Ao mesmo tempo, porém, Stevens demonstrava uma forte inclinação para o que Mariani (2017, p. 12) chamou de “uma vida de imaginação”: o mundo das artes, da filosofia, o estudo de línguas e a poesia. Além das matérias do curso de direito, o currículo de Harvard contemplava estudos de retórica, composição, história da literatura inglesa, francês e alemão.

Em pouco tempo, Stevens começaria também a escrever contos, ensaios e peças (por vezes sob pseudônimos) para a *Harvard Advocate*, a revista de artes e literatura da Universidade de Harvard. À época, a poesia também começava a ser levada a sério por Stevens, e suas publicações em revistas escolares e universitárias tornavam-se cada vez mais frequentes. Seu primeiro poema publicado, “Autumn”, apareceu na revista *The Red and the Black*, do Reading Boy's School.

Em seguida, Stevens torna-se editor da *Harvard Advocate*, e suas publicações na revista se multiplicam. Grande parte dos poemas escritos por Stevens nesse período eram sonetos petrarquianos que ecoavam Percy Bysshe Shelley e John Keats – conforme aponta Mariani (2017, p. 15), algo comum na produção universitária de jovens poetas modernistas como William Carlos Williams, Ezra Pound e T. S. Eliot.

Em Harvard, Stevens conheceu o professor, filósofo, poeta e ensaísta hispano-americano George Santayana, no final dos anos 1890. O convívio com Santayana e a leitura de suas obras (em especial *Interpretations of Poetry and Religion*, publicado em 1900) exerceriam grande influência sobre a obra de Stevens. Segundo Mariani (2017, p. 21), para Santayana, que se auto-intitulava um “católico ateu” (ou, ainda, “católico da estética”) a universidade não existia somente para preparar alunos para um capitalismo selvagem — os líderes norte-americanos do futuro deveriam ser educados sob os valores da beleza e da razão, para elevar, passo a passo, os padrões culturais do país. Segundo Santayana, religião e poesia se aproximavam: assim como a poesia, o cristianismo (para o filósofo também uma forma de ficção) era belo porque podia transformar o “barro da natureza” em algo de ordem superior. Esses conceitos ajudariam a moldar a ideia de “ficção suprema” desenvolvida por Stevens, anos mais tarde.

Após a graduação em Harvard, em 1900, Stevens ainda ansiava por um futuro no meio literário. Mesmo sem a total aprovação de seu pai, chegou a trabalhar como freelancer para alguns jornais em Nova York, cidade onde passaria os anos de maior efervescência cultural da sua vida. Um de seus primeiros trabalhos como freelancer, para o *New York Tribune*, foi a cobertura do funeral do romancista e poeta Stephen Crane (autor dos clássicos *Maggie* e *The Red Badge of Courage*), que morrera prematuramente de tuberculose, aos 28 anos, na Alemanha. Nessa época, Stevens falou com seu pai sobre sua vontade de viver somente da literatura. Garrett Stevens rechaçou a ideia imediatamente, e no ano seguinte Wallace estava matriculado na New York Law School. Este caminho o levaria a entrar no ramo das companhias de seguro, profissão que exerceria até o fim da vida.

Em 1904 (CPP, p. 961), de volta a Reading para as férias de verão, Stevens conheceu a professora de piano Elsie Viola Kachel Moll, com quem se casaria cinco anos depois. Segundo Britto (IS, 2017, n.p.), Garrett Stevens era contra o casamento, julgando que a família de Elsie era “socialmente inferior aos Stevens”.

Dessa vez, porém, Stevens não acatou a decisão do pai (que, por sua vez, não compareceu à cerimônia de casamento do filho). Até o dia da morte de Garrett, em 1911, Stevens nunca mais teve contato com o pai.

Após o casamento, Stevens e Elsie começam a vida juntos em Nova York. Já trabalhando em uma companhia de seguros, Stevens seguia escrevendo poesia paralelamente. Desde que conhecera Elsie, havia dedicado duas coletâneas de poemas para a esposa: *A Book of Verses* e *The Little June Book*. Elsie, porém, não estava contente vivendo em Nova York, e tampouco se interessava pela poesia de Stevens. Segundo Mariani (2017, p.), ela afirmava gostar dos poemas, embora os achasse muito rebuscados. Por isso, Elsie retornava com uma frequência cada vez maior a Reading para visitar sua família.

Em 1914, Stevens foi nomeado vice-presidente da companhia de seguros para a qual trabalhava, em Nova York. Ao mesmo tempo, compunha os primeiros poemas que integrariam *Harmonium*, seu livro de estréia, que seria publicado somente nove anos mais tarde — entre eles, “Peter Quince at the Clavier”, “Disillusionment of Ten O’Clock” e “Sunday Morning”. Em seguida, passou a receber convites para publicar seus poemas nas inúmeras revistas literárias que surgiam em Nova York na época. Sua primeira publicação (CPP, p. 962), uma série de oito poemas intitulada “Carnet de Voyage”, ficou a cargo da revista *Trend*, editada por Pitt Sanborn, ex-colega de Stevens nos tempos de Harvard. Começando a ser notado como poeta, Stevens estava longe de ser o escritor recluso que se tornaria com o passar dos anos. Sua participação na cena artística de Nova York, que fervilhava no início dos anos 1900, era intensa. Walter Conrad Arensberg, poeta e colecionador de arte que havia estudado com Stevens em Harvard, foi o responsável por inseri-lo em um círculo seleto de escritores, artistas e músicos que incluía, entre outros nomes, William Carlos Williams, Donald Evans, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Edgard Varèse.

Nos anos seguintes, as publicações em revistas literárias seguiram um ritmo constante: *Others*, *Rogue*, *Soil*, *The Little Review* e, finalmente, a famosa *Poetry: A Magazine of Verse*. Editada por Harriet Monroe, a *Poetry* tornou-se célebre por ter lançado grandes nomes da poesia moderna norte-americana, como Ezra Pound, H. D. (Hilda Doolittle), T. S. Eliot, William Carlos Williams, Carl Sandburg e o próprio Stevens. Segundo Mariani (2017, p. 86), em 1914, com a guerra irrompendo na Europa, a *Poetry* preparava um número especial sobre a “nova poesia de guerra”



escrita nos Estados Unidos. Stevens, ainda um completo desconhecido para Monroe, enviou uma série de onze poemas (todos tratavam da paisagem europeia devastada pela guerra) chamada *Phases*, sob o curioso pseudônimo de Peter Parasol. Dos onze poemas, Monroe publicou quatro: e começava assim uma longa relação de amizade e de trabalho entre eles. No ano seguinte, Monroe publicou um dos poemas mais célebres de Stevens, “Sunday Morning”, em versão reduzida, na *Poetry*. Segundo Joan Richardson (apud Britto. IS, 2017, n.p.), Monroe afirmou que as seções excluídas traziam de modo explícito “um questionamento direto da visão cristã da vida”. Britto aponta ainda que o poema

Desenvolve uma argumentação poderosa, rejeitando o transcendentalismo cristão em favor de uma religiosidade radiante da matéria, através de uma profusão de imagens deliciosas, impregnadas de uma atmosfera inebriante de lazer e luxo”. (IS, 2017, n.p.)

Em 1916, Stevens deixa Nova York para assumir um cargo na Hartford Accident and Indemnity Company, companhia de seguros para a qual trabalharia pelo resto da vida. As viagens pelos Estados Unidos eram constantes (Chicago, Atlanta, Jacksonville, Miami), mas Stevens continuava compondo poemas e escrevendo cartas regularmente para Elsie. À época, chegou a experimentar escrever para o teatro. Uma de suas peças, *Three Travelers Watch a Sunrise*, também enviada para a *Poetry*, rendeu-lhe um prêmio ofertado pela revista (\$ 100 dólares<sup>10</sup>, além da garantia de publicação). No mesmo ano, Elsie se mudou definitivamente para Hartford.

Os anos seguintes foram de produção intensa. Stevens escreveu poemas que se tornariam célebres, como “Thirteen Ways to Look at a Mockingbird” e “From the Journal of Crispin” (a primeira versão do extenso e complexo “The Comedian as Letter C”) e “The Emperor of Ice Cream”. Com uma produção considerável, críticas favoráveis e reconhecimento no meio literário, começava a surgir a ideia de lançar sua primeira coletânea de poemas. Para Stevens, porém, como ressalta Mariani (2017, p. 106), uma coletânea de poemas era um “assunto extremamente sério”. Stevens criticava, por exemplo, o caráter de “miscelânea” presente nos livros de seu amigo William Carlos Williams.

---

<sup>10</sup> Com a inflação do intervalo, o valor equivale a quase 2.500 dólares de hoje.

Essa era uma abordagem que desagradava o próprio Stevens e a razão pela qual ele ainda não havia se preocupado em publicar um livro próprio. Para Stevens, era necessário se ater a uma idéia, se alguém tinha alguma esperança de transmitir essa idéia ao leitor. ‘Dado um ponto de vista fixo’, explicou ele, realista ou imagético, tudo acaba ‘se ajustando a esse ponto de vista’. Mas continuar brincando com pontos de vista, como Williams fazia, levava ‘sempre a novos começos e incessantes novos começos levam à esterilidade.’ (MARIANI, 2017, p. 106)<sup>11</sup>

Finalmente, em 1922, Stevens é apresentado ao editor Alfred A. Knopf e decide reunir seus poemas em um livro. Não por acaso, o primeiro título sugerido por Stevens foi *The Grand Poem: Preliminary Minutae*. A ideia de uma obra que representasse um senso de completude já existia. Tempos depois, Stevens e Knopf decidem mudar o nome do livro para *Harmonium*. No ano seguinte, então, aos 44 anos, sua primeira (e tardia) coletânea de poemas é publicada.

Em 1924 (CPP, p. 964), nasce Holly Bright Stevens, filha única de Elsie e Stevens. No mesmo ano, começam a surgir resenhas (muitas delas elogiosas) de *Harmonium*. A mais célebre, talvez, tenha sido a de Marianne Moore, para o *Dial*. Segundo Britto

Tendo destacado a prodigiosa imaginação de Stevens, Moore chama a atenção para seu virtuosismo formal, numa época em que ainda era necessário defender uma poesia que não utilizasse os recursos de versificação tradicionais. Enquanto seus contemporâneos Eliot e Pound valiam-se de formas de verso livre radicalmente diversas das convencionais — em retrospecto, Pound chegaria a afirmar que ‘romper com o pentâmetro’ fora ‘o primeiro esforço’ —, Stevens, ao longo de toda a carreira, utilizava sobretudo o blank verse (o pentâmetro jâmbico não rimado, forma que remonta ao século XVI) ou então variedades de verso livre que tendem a permanecer próximas de um ou outro padrão métrico regular. Como Moore observa, o domínio do poeta sobre seus recursos é absoluto: assonância, reiteração, paralelismo, metáforas, tudo aponta para um ‘equilíbrio magistral’ (IS, 2017, n.p.).

Britto ressalta ainda que, por mais que os poemas de *Harmonium* pareçam “impenetráveis” à primeira leitura, de algum modo, mesmo que “não muito claramente exprimível”, o leitor acaba por experimentar um efeito poderoso que o faz sentir que “entendeu o que leu”.

---

<sup>11</sup> That was an approach Stevens himself disliked, and the reason he had not yet bothered to publish a book of his own. For Stevens it was necessary to stick with an idea if one had any hope of conveying that idea to a reader. “Given a fixed point of view,” he explained, whether realistic or imagistic, everything eventually “adjusted itself to that point of view.” But to keep playing with points of view, as Williams did, led “always to new beginnings and incessant new beginnings lead to sterility.

Quem melhor resumiu esse efeito foi o próprio Stevens, no poema “Man Carrying Thing” (“Homem carregando coisa”), que começa com a seguinte afirmação: “O poema tem que resistir à inteligência / Até quase conseguir”. (IS, 2017, n.p.).

Nos anos seguintes, a vida de pai de família e executivo na companhia de seguros afastaram Stevens do universo literário. Depois de um longo hiato, somente em 1931 seriam publicados novos poemas — não em um novo livro, no entanto, mas em uma nova edição de *Harmonium*, que contava com quatorze poemas inéditos.

*Ideas of Order*, sua próxima coletânea, seria publicada apenas em outubro de 1936. Meses antes, em Key West, Flórida, seu refúgio paradisíaco predileto, Stevens havia entrado em uma luta corporal com Ernest Hemingway. O resultado foi um punho quebrado e um nocaute que o lançou numa poça de lama. Nesse ano, apesar do episódio fatídico, várias resenhas favoráveis (CPP, p. 965) o reconheciam como um grande poeta. Segundo Britto, os livros posteriores a *Harmonium* iniciam a fase mais “filosofante” da carreira de Stevens.

[...] As imagens são exploradas por todos os ângulos, e o significado integral do poema decorre de todo um processo de raciocínio — ainda que não linear, e não tão lógico quanto pode parecer à primeira vista. É como se, num primeiro momento, o poeta delimitasse seu campo de ação, condensasse os problemas que o interessam, para posteriormente desenvolvê-los, extrair deles todo o seu potencial imagístico e semântico. (IS, 2017, n.p.).

Em *The Man with the Blue Guitar*, publicado em 1937, esse aspecto filosófico da obra de Stevens fica ainda mais evidente, e começa a se delinear de modo mais claro um estilo que alcançaria seu ápice cinco anos mais tarde, com a publicação de “Notes Toward a Supreme Fiction”: a relação entre a realidade e a imaginação seria a base para a construção de uma poética que intentava suprir a falência e o esvaziamento da religiosidade cristã em um mundo secularizado. Britto aponta que, para Stevens,

A imaginação é a função básica da consciência, e a realidade é, ao menos em grande parte, um produto dela. Não há motivo, portanto, para valorizar o mundo das ‘coisas como são’ em detrimento de outros produtos da imaginação. Também a consciência é real e produto da imaginação, e nenhum outro objeto de conhecimento lhe oferece tanta resistência quanto ela própria; do mesmo modo, para a palavra, instrumento da consciência, nada mais impenetrável que a própria palavra. Por isso, Stevens afirma na

seção XXII de 'Blue Guitar': 'A poesia é o assunto do poema'. (IS, 2017, n.p.).

Em 1939, Stevens conhece Henry Church, um abastado patrono das artes, escritor e editor da revista de língua francesa *Mesures*. Church apresenta Stevens a um novo círculo de intelectuais, e os dois acabam se tornando grandes amigos. A correspondência entre eles se torna constante. Nessas cartas, chegam a discutir a criação de uma cátedra de poesia em Harvard. Tempos depois, Stevens autoriza a tradução e a publicação de seus poemas (algumas feitas pelo célebre romancista e poeta francês Raymond Queneau, fundador do movimento OuLiPo) na *Mesures*.

*Parts of a World*, lançado em 1942, estabelece a fase madura do poeta. A metapoesia e o status da ficção como um substituto válido para a religião são temas recorrentes em poemas como "The Poems of Our Climate" e "Of Modern Poetry". Em "Asides on the Oboe", o poeta afirma (CPP, p. 226) que "Os prólogos acabaram. É uma questão, agora, / De crença final. Então, digamos que a crença final / Seja em um ficção. É hora de escolher."<sup>12</sup>

No mesmo ano, "Notes toward a Supreme Fiction" é lançado em edição limitada, e acaba sendo integrado, anos mais tarde, em 1947, à coletânea *Transport to Summer*. "Notes..." é sem dúvida um dos poemas mais ousados de Stevens. Ele apresenta, em uma longa sequência de cantos, os rumos para a possível "teoria da poesia" que Stevens vinha esboçando desde o início de sua carreira. Segundo Britto,

[...] a poesia seria a transcendência possível num tempo em que o mito cristão já não está em vigor. Aqui, ao longo de 31 seções, Stevens desenvolve, com abundância de metáforas ora transparentes, ora obscuras, todo um programa estético: a criação artística, como visão da realidade, é ao mesmo tempo ela própria uma realidade e uma projeção do desejo humano; como tal, deve ser abstrata para ser universal; deve ser mutável para captar todas as nuances da 'ideia primeira'; e deve proporcionar prazer para saciar o desejo de transcendência que a religião não é mais capaz de satisfazer. (IS, 2017, n.p.).

Nessa fase, Stevens fazia diversas palestras em universidades<sup>13</sup> — Harvard, Columbia, Yale —, recebia prêmios e resenhas favoráveis que o alçariam ao patamar de poeta renomado. Em 1950, recebe o Bollingen Prize, e meses depois

<sup>12</sup> "The prologues are over. It is a question, now, / Of final belief. So, say that final belief. / Must be in a fiction. It is time to choose."

<sup>13</sup> Palestras que seriam publicadas em 1951, na coletânea de ensaios *The Necessary Angel*.

publica sua última coletânea de poemas, *The Auroras of Autumn*. O poema homônimo é considerado por Harold Bloom (1976, p.253), ao lado de “Notes...” e “An Ordinary Evening in New Haven”, o melhor poema de Stevens. O livro rendeu ao poeta, no ano seguinte, o National Book Award.

*Select Poems* (1953) e *Collected Poems* (1954), que incluía uma seção de poemas inéditos intitulada *The Rock*, coroaram o legado poético de Stevens. Aos 75 anos e com problemas de saúde que se agravam, recebeu ainda o National Book Award pela segunda vez e, por fim, o Pulitzer Prize (CPP, p. 969). Foi convidado a lecionar poesia em Harvard, mas declinou a proposta — não estava disposto a abandonar seu cargo de vice-presidente na companhia de seguros em Hartford.

Em abril de 1955, após ser diagnosticado com câncer de estômago em estágio avançado, Stevens foi operado. Em sua temporada no hospital, tentou manter o bom humor. Segundo Mariani (2017, p. 395), um padre chamado Arthur Hanley, que tinha como missão visitar pacientes (principalmente os católicos) no hospital St. Francis, onde Stevens estava internado, passou a fazer visitas frequentes e a travar longas conversas com o poeta.

Não demorou muito para Hanley perceber que algo estava perturbando o espírito de Stevens. Ele queria conversar, lembrou Hanley, e ele queria falar sobre Deus. Sempre que Stevens ia a Nova York, dizia a Hanley, passava algumas horas na Catedral de St. Patrick, meditando em silêncio, porque encontrava paz e prazer ao fazer isso. ‘Ele tinha uma idéia maravilhosa do que Deus era’, lembrou Hanley: que Deus era uma espécie de idéia absoluta. Tudo havia sido criado, exceto esse conceito original não criado, e isso era Deus. (MARIANI, 2017, p. 396)<sup>14</sup>

Stevens chegou a receber alta ao apresentar melhora e boa recuperação após a cirurgia, mas acabou voltando ao hospital St. Francis pouco tempo depois. Dessa vez, aceitou que o padre Hanley o batizasse e recebeu a comunhão. Stevens faleceu cerca de 10 dias depois, na manhã do dia 2 de agosto de 1955.

### 3 A FICÇÃO SUPREMA

---

<sup>14</sup> It didn’t take Hanley long to sense that something was troubling Stevens’s spirit. He wanted to talk, Hanley recalled, and he wanted to talk about God. Whenever Stevens went to New York, he told Hanley, he used to spend a couple of hours in St. Patrick’s Cathedral, quietly meditating, because he found peace and enjoyment from doing that. “He had such a marvelous idea of what God was,” Hanley recalled: that God was this absolute idea. Everything had been created, except for this one original uncreated concept, and that was God.

À Cummington Press - 14 de maio de 1942

[...] Espero poder enviar o manuscrito do meu livro dentro de um mês: possivelmente um pouco mais cedo, mas possivelmente não. Talvez queiram saber como ele será, para que possam pensar em seu formato: haverá 30 poemas, cada um com sete estrofes, cada estrofe com três versos. Em suma, serão 21 versos de poesia por página. Esses trinta poemas são divididos em três seções, e cada uma delas constitui um grupo de dez. Haverá um título para os grupos, mas os poemas separados não terão títulos separados; então, será preciso ter uma página ou duas entre cada um dos grupos. O título do livro será NOTAS PARA UMA FICÇÃO SUPREMA. (L. p. 407).<sup>15</sup>

O longo poema “Notes...” foi publicado pela primeira vez em 1942, avulso, em um pequeno volume de edição limitada, pela editora Cummington Press. A edição seguia uma série de pedidos detalhados de Stevens, que tinha em mente a ideia exata de cada pormenor do livro que seria confeccionado: a cor da capa (deveria ser clara), a disposição dos poemas (deveria conter apenas um poema por página), a posição exata da dedicatória e, por fim, a impressão de um trecho do epílogo na última capa. Anos depois, “Notes...” seria incluído na coletânea *Transport to Summer*, de 1947, e se tornaria o poema de maior destaque do livro. Hoje em dia, “Notes...” é reconhecido como um poema seminal para a obra de Stevens, e quase sempre é listado como uma das principais obras de toda a carreira do poeta.

A obra é composta por trinta e dois poemas, organizados em três tópicos (ou notas), que representam os requisitos necessários para aquilo que Stevens chama de “ficção suprema” — “Deve ser abstrata”; “Deve mudar”; “Deve dar prazer”. “Notes...” não seria, portanto, uma definição, mas uma exploração dos princípios que definiriam esse tipo de ficção imaginada por Stevens. O autor não se denomina o porta-voz de uma “ficção suprema” — ao contrário: Stevens apresenta uma profunda reflexão sobre o fazer poético, sobre os elementos necessários para que se tente alcançar uma forma de ficção tão poderosa quanto a ideia de Deus para um cristão, por exemplo — uma espécie de redenção alcançada com a poesia.

---

<sup>15</sup> To The Cummington Press - May 14, 1942. Todas as traduções de notas são minhas.

[...] I expect to be able to send you the manuscript of my own book within a month: possibly a bit sooner, but possibly not. You might like to know of what it will consist, so that you can be thinking about its form: There will be 30 poems, each of seven verses, each verse of three lines. In short, there will be 21 lines of poetry on each page. These thirty poems are divided into three sections, each of which constitutes a group of ten. There will be a group title, but the separate poems will not have separate titles; thus, there will have to be a page or two between each of the groups. The title of the book will be NOTES TOWARD A SUPREME FICTION. (L. pág. 407)

Ao comparar a ficção suprema com a ideia de Deus, equiparando o efeito da poesia ao da religião, Stevens claramente reverbera a voz de seu mentor e amigo em tempos de Harvard, o filósofo humanista de origem espanhola George Santayana. Conforme lembra Bates (2007, p. 49), para Santayana, tanto a poesia quanto a religião são criações do homem, e serviriam para expressar e satisfazer nosso anseio por algo ideal:

Religião é poesia em que acreditamos, geralmente sem saber que é poesia; portanto, ela afeta nosso comportamento. Santayana afirma que a poesia mais elevada é idêntica à religião. Ao nos permitir vislumbrar o ideal, também dá direção e significado às nossas vidas. Como muitos dos princípios da religião tradicional — a danação eterna, por exemplo — se tornaram desagradáveis e não satisfazem mais a imaginação, afirma Santayana, a poesia deve dar um passo à frente para nos fornecer uma nova mitologia. (BATES, 2007, p. 49).<sup>16</sup>

Em carta a Henry Church, em outubro de 1940, dois anos antes da publicação de “Notes...”, portanto, Stevens já esboçava a ideia de uma poética tão poderosa quanto a ideia de Deus:

A principal ideia poética do mundo é e sempre foi a ideia de Deus. Um dos movimentos visíveis da imaginação moderna é o afastamento da ideia de Deus. A poesia que criou a ideia de Deus irá adaptá-la à nossa inteligência diferente, ou criará um substituto para ela, ou a tornará desnecessária. Essas alternativas provavelmente significam a mesma coisa, mas a intenção não é promover um culto. O conhecimento da poesia é uma parte da filosofia e uma parte da ciência; o que diz respeito à poesia diz respeito ao espírito. As figuras dos poetas essenciais devem ser figuras espirituais. A comédia da vida ou a tragédia da vida como material de uma arte e o molde da vida como objeto de sua criação são contemplados. (L, p. 376).<sup>17</sup>

Os poemas são direcionados, em um tom didático, a um “efebo” (nome dado aos adolescentes na Grécia Antiga que eram educados pelo estado até que

---

<sup>16</sup> Religion is poetry in which we believe, usually without knowing it to be poetry; hence it affects our behavior. Santayana contends that the highest poetry is identical with religion. By allowing us a glimpse of the ideal, it likewise gives direction and meaning to our lives. Because many of the tenets of traditional religion – eternal damnation, for example – have become distasteful and no longer satisfy the imagination, Santayana maintains, poetry must step forward to provide us with a new mythology.

<sup>17</sup> The major poetic idea in the world is and always has been the idea of God. One of the visible movements of the modern imagination is the movement away from the idea of God. The poetry that created the idea of God will either adapt it to our different intelligence, or create a substitute for it, or make it unnecessary. These alternatives probably mean the same thing, but the intention is not to foster a cult. The knowledge of poetry is a part of philosophy, and a part of science; the import of poetry is the import of the spirit. The figures of the essential poets should be spiritual figures. The comedy of life or the tragedy of life as the material of an art, and the mold of life as the object of its creation are contemplated.

estivessem prontos para se tornarem cidadãos). Como poeta aprendiz, o efebo deve entender o mundo ao seu redor, e as ideias e conceitos da ficção suprema.

A primeira nota, “It must be abstract”, traz a ideia de que a ficção suprema deve, acima de tudo, estar livre de qualquer conceito pré-estabelecido. Logo no primeiro poema dessa seção, existe o chamado a um retorno à ignorância, para que tudo possa ser visto livre de qualquer forma que tenha tomado ao longo do tempo — o sol, por exemplo, não deve ter nome, deve ser desprendido de qualquer mitologia prévia, deve ser visto simplesmente na ideia de sol. O efebo recebe, então, a missão do pensador da ficção suprema: voltar à “ideia prima”.

Segundo Leggett (2017, pos. 484), a ideia de abstração na poesia de Stevens é algo peculiar. Aparentemente, o poeta entende o conceito de abstração como o poder que o homem tem de se separar da realidade. Alocar a realidade no plano da imaginação, porém, não significaria transformá-la em uma ficção mental irreal:

Isso significa que o poeta deve abstrair-se das camadas de interpretação acumuladas ao longo dos anos sobre objetos do mundo externo. Ele deve jogar fora, por exemplo, o que a ciência, a mitologia, a teologia e a filosofia dizem sobre o sol e vê-lo como um disco de ouro em chamas no céu. O sol em si é “inconcebível”. Não pode ser transcrito em concepções mentais, mas pode ser percebido, e isso é suficiente. (LEGGETT, 2007, n.p.).<sup>18</sup>

A abstração seria então um caminho para uma realidade pura. Essa ideia, que se apoia na relação direta e intrínseca entre o imaginado e o real, é um conceito crucial para o entendimento da obra de Stevens. No ensaio “The Noble Rider and the Sound of Words”, o poeta explora a interdependência desses dois planos:

A Imaginação perde vitalidade quando deixa de aderir ao que é real. Quando adere ao irreal e intensifica o que é irreal, mesmo que o seu primeiro efeito possa ser extraordinário, esse É o efeito máximo que poderá alcançar. (NA, p. 6).<sup>19</sup>

O mundo real será então a matéria prima para a construção de uma ficção suprema. A realidade tal qual ela existe, porém, será desmantelada, e o pensador da

---

<sup>18</sup> This means that the poet should abstract himself from the layers of interpretation which have piled up over the years on objects of the external world. He must throw out, for example, what science, mythology, theology, and philosophy tell him about the sun and see the sun as a blazing gold disk in the sky. The sun in itself is “inconceivable.” It cannot be transcribed into mental conceptions, but it can be perceived, and this is enough.

<sup>19</sup> The Imagination loses vitality as it ceases to adhere to what is real. When it adheres to the unreal and intensifies what is unreal, while its first effect may be extraordinary, that effect IS the maximum effect that it will ever have.



“ideia prima” terá a tarefa de re-imaginar tudo que o cerca. Vista livre de conceitos, a noção de sol teria a limpeza de algo lavado na pureza mais remota de um paraíso. Assim, Stevens afirma (L, p. 431) que o primeiro passo em direção a uma ficção suprema seria se livrar de todas as ficções existentes.

O trabalho do efebo não seria apenas o de ver tudo reduzido às suas origens mais cruas, mas o de construir um novo conjunto de ideias e valores. O canto II de “It must be abstract”, por exemplo, aborda justamente esse recomeço após o apagamento de noções e conceitos previamente estabelecidos: “não ter é o início do desejo”. Segundo Longenbach (1991, p. 259), o conceito de abstração na primeira parte de “Notes...” aborda algo irrepresentável e universal, mas algo que, acima de tudo, é meramente humano, comum — é um estado ou um local onde todos os seres humanos podem se reconhecer, pois ele tem como base a realidade.

A ideia de um apagamento de conceitos pré-estabelecidos para a construção de uma nova concepção da realidade foi amplamente discutida no início do século XX, em uma nova proposta de metafísica desenvolvida pelo filósofo francês Henri Bergson. Os conceitos de tempo, mudança, realidade e abstração, abordados por Stevens, por exemplo, encontram semelhança com as reflexões do filósofo. Segundo Bergson

Decerto, os conceitos são-lhe [à metafísica] indispensáveis, pois todas as outras ciências trabalham normalmente com conceitos e a metafísica não poderia passar-se das outras ciências. Mas ela só é propriamente ela mesma quando ultrapassa o conceito, ou pelo menos quando se liberta de conceitos rígidos e já prontos para criar conceitos bem diferentes daqueles que normalmente manejamos, quero dizer, para criar representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem pelas formas fugidias da intuição. (BERGSON, 2006, p. 195).

A visão metafísica bergsoniana, assim como a visão de Stevens em “Notes...”, visa transcender conceitos pré-existentes para chegar à realidade. E a forma sugerida pelo filósofo para se alcançar essa transcendência viria da própria linguagem — em específico, das comparações e das metáforas. Segundo Bergson (1979, p. 124), “comparações e metáforas sugerirão o que não poderemos chegar a exprimir”; isso, forçosamente, resultará em um retorno ao conceito, “ajuntando-lhe uma imagem”. Assim, para que isso se concretize, é preciso que “ela (a intuição) alargue o conceito, que ela o torne flexível, que ela anuncie, pela franja colorida com que o rodeará, que ali não está contida toda a experiência”. Essa ideia cíclica, como

veremos a seguir, pode ser vista como uma interpretação possível para o conceito de ficção suprema de Stevens.

A segunda parte, “It must change”, representa a ideia de que a poesia, a ficção suprema, sendo abstrata e não provida de uma forma específica, deve ter aspecto mutável. A noção de mudança é representada por coisas de naturezas constantes em um universo de inconstância. Para Stevens, ver as coisas simplesmente como elas são, nas suas ideias, sem premissas, nomes ou conceitos, seria a missão do pensador da ficção suprema (Longenbach, 1991, pag. 256). Com isso, as próprias ideias de abstração e mudança tornam-se mais palpáveis e até conectadas. Na ficção suprema, pode-se entender que mesmo que algo tenha um valor definitivo, deve-se sempre repensar e frequentemente substituir tais conceitos por representações diversas. Stevens afirma:

Não tenho ideia da forma que uma ficção suprema tomaria. “Notes...” começa com a ideia de que não assumiria forma alguma: que seria abstrata. É claro que, em longo prazo, a poesia seria a ficção suprema; a essência da poesia é a mudança e a essência da mudança é dar prazer. (L, p. 430,).<sup>20</sup>

Em “The Noble Rider...” (NA, p.. 25), Stevens cita uma passagem de Bergson, que ressalta o caráter instantaneamente mutável das coisas: um objeto permanecerá o mesmo se for olhado por alguém de um mesmo lado, do mesmo ângulo, sob a mesma luz; contudo, a visão do agora, do momento, jamais seria a mesma visão do instante passado, mesmo que o único aspecto que tenha mudado seja o instante de contemplação. Ainda em “The Noble Rider...”, Stevens fala sobre a influência da realidade no processo de mudança e da sua relação com a criação de uma “nova imaginação:

Uma das peculiaridades da imaginação é que ela está sempre no final de uma era. O que acontece é que ela está sempre se ligando a uma nova realidade, e aderindo a ela. Não é que exista uma nova imaginação, mas que exista uma nova realidade. A pressão da realidade pode, é claro, [...] existir para os indivíduos de acordo com as circunstâncias de suas vidas ou de acordo com as características de suas mentes. (NA, p. 22).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> I have no idea of the form that a supreme fiction would take. The NOTES start out with the idea that it would not take any form: that it would be abstract. Of course, in the long run, poetry would be the supreme fiction; the essence of poetry is change and the essence of change is that it gives pleasure

<sup>21</sup> It is one of the peculiarities of the imagination that it is always at the end of an era. What happens is that it is always attaching itself to a new reality, and adhering to it. It is not that there is a new imagination but that there is a new reality. The pressure of reality may, of course, [...] exists for

Nos tropos representados na segunda parte de “Notes...”, a mudança é exposta de diversas maneiras: há estátuas de homens e de anjos, animais, insetos, há o clima, há o homem e a natureza. Para Bates (2007, p. 53), nada pode ser mais mutável que uma geração de flores, pombas, abelhas e garotas italianas que passam diante dos olhos fixos da estátua de um serafim. Até a estátua do serafim, que perde sua cor dourada, contudo, é sensível a esse ciclo de mudanças.

A terceira parte de “Notes...”, “It must give pleasure”, defende a ideia de que o leitor deve apreciar as imagens, os ritmos e os sons do poema, de modo que isso proporcione prazer aos sentidos — ainda que de forma ilógica (já que tal ficção é abstrata e mutável). Segundo Bloom (1976, p. 200), a terceira parte de “Notes...” pode ser definida, assim como a obra de Stevens, em geral, com um sucedâneo válido para a religião, visto que o cristianismo, uma ficção imutável, que parou de nos dar prazer, também parou de nos dar poesia. Em suma, sentimos “aversão a essa cena seca /Pois ela não mudou o bastante”. Assim, Stevens conecta a ideia de mudança à ideia de prazer para fechar o poema.

Em conclusão, é possível enxergar a ideia de ficção suprema como um ciclo: se algo é reduzido à sua simplicidade, à sua “ideia prima”, a tendência é que o próximo passo seja pensar adiante e avançar para algo gradativamente mais complexo, e assim sucessivamente, até que aconteça o retorno à simplicidade. Para Stevens, o único “perigo” seria enxergar apenas uma representação de uma ideia, e não a ideia em sua totalidade. As ideias de condição de abstração e características mutáveis tornariam a ficção “suprema” justamente por tornarem-la alcançável para qualquer pessoa, em qualquer tempo e em qualquer lugar, visto que, assim, ela passaria por todos os níveis de interpretação e seria algo palpável tanto para o erudito quanto para o ignorante.

## **4 ESTRUTURA DO POEMA E COMENTÁRIOS GERAIS SOBRE A TRADUÇÃO**

### **4.1 ESTRUTURA**

---

individuals according to the circumstances of their lives or according to the characteristics of their minds.

“Notes...” é um poema longo, dividido em três partes (cada uma com dez cantos), que conta ainda com um prólogo e um epílogo. O prólogo é o único poema que apresenta estrutura diferente — é composto por uma única estrofe de oito versos. Os demais são formados por sete tercetos, totalizando vinte e um versos por canto. Vendler (1969, p. 328) afirma que “Notes...” foi o poema responsável pelo estabelecimento dessa estrutura que, posteriormente, se tornaria o principal recurso poético utilizado por Stevens: a forma triádica e suas variações — as sete tríades de “Notes...”, as oito tríades de “The Auroras of Autumn”, ou as seis tríades de “An Ordinary Evening in New Haven”, por exemplo. Tal estrutura, combinada com o uso dos pentâmetros iâmbicos (ainda que irregulares) representa um modelo aparentemente confortável para Stevens expandir suas necessidades discursivas. Vendler aponta ainda uma peculiaridade:

É significativo que, apesar de Stevens ter pensado em adicionar uma quarta seção a “Notes...”, que seria chamada de ‘Deve ser humana’, ele nunca o tenha feito: sua necessidade de transcender suas tríades e seu isolamento não podia ser decretada. (VENDLER, 1969, p. 329).<sup>22</sup>

Na tradução, a estrutura permaneceu a mesma. Na grande maioria dos casos, a ordem de aparição de cada verso também foi mantida, visto que Stevens utiliza uma cadeia de representações e argumentos onde cada elemento parece ser colocado de maneira precisa, em uma posição que possibilite uma ilustração exata dos elementos de sua “ficção suprema”. Essa cadeia de suposições e o léxico peculiar de Stevens são identificados por Vendler como uma argumentação que beira o discurso filosófico, com características retóricas e sintáticas muito bem demarcadas: as suposições, caracterizadas pelo uso constante de modais como *may*, *might*, *should*, ou *must*; a fórmula “not X or Y or Z, but A (como em “not to console / Nor sanctify, but plainly to propound”); ou ainda o uso frequente dos artigos indefinidos para marcar a diferença entre representações gerais e particulares, por exemplo.

## 4.2 COMENTÁRIOS GERAIS SOBRE A TRADUÇÃO DE NOTES

---

<sup>22</sup> It is significant that though Stevens thought of adding a fourth section to Notes, to be called “It Must Be Human”, He never did so: his need to transcend his triads and his isolation both could not be enacted

“Notes...” foi traduzido integralmente no Brasil em 2017, por Paulo Henriques Britto, para a coletânea *O imperador do sorvete e outros poemas*, publicada pela editora Companhia das Letras. Alguns poemas isolados também foram traduzidos por outros nomes de grande importância, como Augusto de Campos, por exemplo<sup>23</sup>, mas Britto é, sem dúvida, o maior responsável pela divulgação da obra stevensiana no Brasil. Sua primeira tradução de Stevens data de 1985, para uma coletânea intitulada *Poemas*, também publicada pela Companhia das Letras, mas que não incluía o texto integral de “Notes...”. Desde então, Britto utiliza com frequência a poesia de Stevens para ilustrar seus rigorosos e criteriosos estudos de tradução poética, que demonstram precisão e domínio notáveis no manejo da forma e do conteúdo dos poemas analisados e traduzidos.

“Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”, artigo publicado por Britto em 2011, pode ser citado como exemplo. Nele, Britto parte da noção de “verso livre” ou “verso liberto”, popularizada por T. S. Eliot em 1917, para estabelecer sua categorização. Conforme aponta Britto, Eliot entende que o verso livre (*vers libre*) é construído basicamente de duas maneiras: ou adotando uma forma poética (como o pentâmetro iâmbico) e se afastando dela, ou partindo de uma ausência de forma para então se aproximar de uma forma poética estabelecida. Para ilustrar o tipo de verso livre que parte do verso tradicional inglês, por exemplo, medido em pés e amplamente utilizado por poetas modernistas como Eliot e o próprio Stevens, Britto analisa o icônico poema “The emperor of ice-cream”. Em seguida, propõe um modelo detalhado de escansão e de investigação dos aspectos formais do poema:

Call the roller of big cigars,  
The muscular one, and bid him whip  
In kitchen cups concupiscent curds.  
Let the wenches dawdle in such dress  
As they are used to wear, and let the boys  
Bring flowers in last month's newspapers.  
Let be be finale of seem.  
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Take from the dresser of deal,  
Lacking the three glass knobs, that sheet  
On which she embroidered fantails once  
And spread it so as to cover her face.  
If her horny feet protrude, they come

---

<sup>23</sup> Campos traduziu alguns poemas de Stevens para a coletânea *Poesia da Recusa*, publicado pela editora Perspectiva, em 2006.

To show how cold she is, and dumb.  
 Let the lamp affix its beam.  
 The only emperor is the emperor of ice-cream.

/-   /-   -/   -/	4	8
-/   -/     -/   -/	4	9
-/   -/   -/   -/	4	9
/-   /-   /-   \ /	4	9
-/   -/   -/     -/   -/	5	10
//   -/   //   \ -	4	9
//   -/   -/	3	8
-/ -/ -/     -/ -/ -/ \		14
/- -   /- -   /	3	7
/- -   //     -/	4	8
-/   -/   -/   \ /	4	9
-/   -/   -/   -/	4	10
-/   -/   -/     -/	4	9
-/   -/   -/     -/	4	8
\ -   /-   /-   /	4	7
-/ -/ -/     -/ -/ -/ \		14

Para seu modelo de escansão, Britto dará as seguintes diretrizes (e, logo em seguida, um balanço final):

Observe-se que o último verso de cada estrofe não foi dividido em pés por ser fortemente irregular, prosaico, mesmo – o que, aliás, tem o efeito de reforçar o significado das palavras, que é a afirmação do triunfo do real mais grosseiro e corriqueiro (“o imperador do sorvete”) sobre as ilusões. Ignorando-se, pois, essa espécie de estribilho, temos nos sete versos restantes de cada estrofe um padrão de quatro pés por verso; há apenas dois versos de três pés e um de cinco. Quanto aos pés, de um total de 41, nada menos que 26 (cerca de 63%) são jâmbicos. Podemos dizer, pois, que o tetrâmetro jâmbico é o “metro fantasma” por trás do poema, para empregar o termo proposto por Eliot. (BRITTO, 2011, p. 131-132)

Esse modelo de análise pode servir para estabelecer, da mesma forma, um modelo de verso livre, ou “metro fantasma”, para “Notes...”. No original, temos um padrão que se aproxima muito do pentâmetro iâmbico, mas é possível notar, na maioria dos versos, uma variação significativa. Milton Bates (2007, p.. 50) considera “Notes...” um poema em versos livres: “[...] — cada canto é composto de vinte e um versos brancos, dispostos em sete tercetos — o tom e a forma retórica variam consideravelmente.”<sup>24</sup> Bates utiliza, porém, o termo *blank verse* para caracterizar os

<sup>24</sup> [...] each canto is composed of twenty-one lines of blank verse, arranged in seven tercets – the tone and rhetorical form vary considerably.

versos livres de “Notes...”. O *blank verse*, no entanto, apresenta, em geral, uma métrica muito mais sólida do que a encontrada em “Notes...”: trata-se, em suma, de um pentâmetro iâmbico não rimado. Na própria obra de Stevens, porém, é possível encontrar poemas compostos em formas fixas que se aproximam muito mais da definição de *blank verse*. “Sunday Morning” pode ser um desses exemplos: segundo Britto, o poema é composto por “estrofes de quinze versos, pentâmetros iâmbicos, em que o metro é mantido com um rigor clássico”. Vejamos um trecho da estrofe IV:

There is not any haunt of prophecy,  
Nor any old chimera of the grave,  
Neither the golden underground, nor isle  
Melodious, where spirits gat them home,  
Nor visionary south, nor cloudy palm  
Remote on heaven’s hill, that has endured  
As April’s green endures; or will endure  
Like her remembrance of awakened birds,  
Or her desire for June and evening, tipped  
By the consummation of the swallow’s wings. (CPP, p. 54)

Na tradução para o português, Britto adota o decassílabo “predominante heroico” (IS, n.p.):

Não há nenhuma negra profecia,  
Não há quimera sepulcral tampouco,  
Nem ilha melodiosa, habitada  
Por espíritos, nem doce eldorado  
No sul, nem palmeira em longínqua névoa  
De outeiro no céu que perdure mais  
Do que o verdor da primavera, mais  
Que a lembrança de uma manhã com pássaros,  
Ou um desejo de tarde de verão  
Consumada nas asas da andorinha.

Já em “Notes...”, a variação ocorre não só ritmo, mas também no metro. Apesar dessa variação, porém, a proximidade com o pentâmetro é notável; houve, então, a tentativa de manter na tradução um padrão que fosse utilizado como base, mas que não fosse fixo. Assim, os versos em português ficaram entre o decassílabo e o dodecassílabo (por vezes, esse limite se estende até treze ou quatorze sílabas - o mesmo limite usado por Stevens no poema original).

O título foi traduzido como “Notas para uma ficção suprema”. A solução adotada por Britto, por sua vez, foi “Apontamentos para uma ficção suprema”. A dificuldade maior da tradução do título é, sem dúvida, a palavra “toward”, que

significa, literalmente, “em direção a”, “na direção de”. “Apontamentos”, aparentemente, resolve a questão semântica de “notas”, além de dar a conotação de “em direção a”. Para apresentar uma versão alternativa, porém, a decisão foi traduzir “toward” como “para”, simplesmente, que também dá o sentido de “direção”, de “ir para” (outras soluções, como “notas rumo a”, “notas até”, “notas na direção de”, ou “direcionamentos”, pareceram pouco satisfatórias). Além disso, a palavra “apontamentos” já havia sido utilizada por Britto na sua tradução parcial (apenas três cantos) de “Notes...” para a coletânea *Poemas*, publicada pela Companhia das Letras em 1987. Tendo em vista que a opção de traduzir “notes toward” para “apontamentos” é nitidamente particular e tornou-se característica das versões de Britto para “Notes...” ao longo dos anos, a ideia foi apresentar uma solução diferente. “Notas para”, no entanto, também parece ser a versão mais utilizada por tradutores de Stevens ao redor do mundo: na versão espanhola (Editorial Pre-textos, de 1996), Javier Marías optou por *Notas para una ficción suprema*; na versão francesa, traduzida por Alexandre Prieux (editora Nous, ainda no prelo, a ser lançada em fevereiro de 2020), a opção será a mesma: “Notes pour une fiction suprême” (o título completo do livro é *Transport vers l'été: suivi de Notes pour une fiction suprême*); na edição portuguesa, publicada em 2007 pela editora Relógio D’água, Maria Andresen e Alexis Levitin também adotaram o título *Notas para uma ficção suprema*.

Ao longo do poema, na maioria dos casos, a palavra “you” foi vertida para “você”, ao invés de “tu”. A opção é mais trabalhosa por questões de métrica, mas a ideia foi buscar o afastamento de um tom algo arcaizante suscitado pelo “tu” em português, visto que o poema em inglês parece não apresentar, da mesma forma, um tom arcaico. Britto, por sua vez, optou pelo uso do “tu”. Podemos perceber essa diferença usando como exemplo o poema II, da primeira parte de “Notes...”, “It must be abstract”:

You must become an ignorant man again  
And see the sun again with an ignorant eye  
And see it clearly in the idea of it.

Never suppose an inventing mind as source  
Of this idea nor for that mind compose  
A voluminous master folded in his fire. (CPP, p. 329)

Na tradução de Britto (2017, n.p.), vemos a seguinte solução:



Tens de voltar a ser ignorante  
E ver com olho ignorante o sol  
E vê-lo com clareza em sua ideia.

Jamais suponhas uma mente inventiva  
Como fonte da ideia, nem cries pra ela  
Um senhor volumoso envolto em fogo.

Na minha tradução, temos a solução sem o uso do “tu” para a tradução do “you”:

É seu dever voltar a ser ignorante  
E ver de volta o sol com olho ignorante  
E vê-lo com clareza em sua ideia.

Não creia em uma mente fértil como  
Fonte dessa ideia nem para essa mente  
Crie um mestre vultoso envolto em fogo.

Quando há o uso do imperativo, esse tom mais arcaizante suscitado pelo “tu” parece ficar ainda mais aparente (por vezes, Britto chega a utilizar o pronome “vós”). Como exemplo, veremos um trecho do poema VIII, da segunda parte de “Notes...”, “It must change”:

Speak to me that, which spoken, will array me  
In its own only precious ornament.  
Set on me the spirit’s diamond coronal.

Clothe me entire in the final filament,  
So that I tremble with such love so known  
And myself am precious for your perfecting. (CPP, p. 342)

A tradução de Britto (2017, n.p.) apresenta o uso do “vós”, apesar de não haver qualquer indício de plural no original:

Dizei-me aquilo que, dito, me cingirá  
Com seu único e precioso ornamento.  
Cingi-me com o diadema do espírito.

Vesti-me toda do filamento último,  
Que eu trema desse amor sabido e torne-me  
Preciosa por me aperfeiçoardes.

A minha sugestão de tradução:

Diga-me aquilo que, dito, irá vestir-me  
Em seu próprio e único ornamento raro.

Ponha em mim o diamante coronal da alma.

Cubra-me inteira do filamento final,  
Para que eu trema com esse amor e torne-me  
Preciosa pelo seu aperfeiçoamento.

Na seção seguinte, cada poema foi comentado, abordando conteúdo, forma e os principais problemas encontrados durante a tradução. Considerando a extensão desse trabalho, optei por não escandir cada um dos seiscentos e cinquenta e nove versos do poema, mas houve a tentativa de abordar as questões consideradas mais significativas (concernentes ao ritmo e à métrica) no processo tradutório.

## 5 COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DE NOTES TOWARD A SUPREME FICTION

### 5.1 PRÓLOGO

Notes toward a Supreme Fiction

Notas para uma ficção suprema

To Henry Church

Para Henry Church

And for what, except for you, do I feel love?  
Do I press the extremest book of the wisest man  
Close to me, hidden in me day and night?  
In the uncertain light of single, certain truth,  
Equal in living changingness to the light  
In which I meet you, in which we sit at rest,  
For a moment in the central of our being,  
The vivid transparence that you bring is peace.

E pelo quê, senão você, eu sinto amor?  
Aperto contra mim o mais extremo livro  
Do homem mais sábio, oculto em mim dia e noite?  
Na luz incerta de verdade certa e só,  
Igual em viva mudança à luz onde  
Encontro você, onde descansamos, por um  
Tempo na central do nosso ser, a vívida  
Transparência que você traz é paz.

O prólogo é o único poema de “Notes...” que apresenta estrutura diferente do demais - é composto por uma única oitava. A métrica e o ritmo, porém, seguem o mesmo padrão: o pentâmero iâmbico irregular, característico dos poemas da fase madura de Stevens. Escandindo o poema, esse ritmo inconstante é visível desde os primeiros versos:

- - / - / - / - / / /  
And for what, except for you, do I feel love?

- / / - - / - / - - / - /  
 Do I press the extremest book of the wisest man  
 / - / / - - / / - /  
 Close to me, hidden in me day and night?

O iambo, então, não será um ritmo fixo durante o poema. É possível notar, por exemplo, o anapesto presente em “And for what” logo no primeiro verso da primeira estrofe. A métrica, da mesma forma, é irregular. Os versos variam entre o decassílabo e o bárbaro, tendo como limite, no prólogo, as treze sílabas do segundo verso. Na tradução, o mesmo padrão foi adotado, mas o limite das treze sílabas foi alcançado, por sua vez, no terceiro verso:

- / - - / - - / - / / - /  
 Do homem mais sábio, oculto em mim dia e noite?

Na tradução, procurou-se manter a sequência de aliterações em “uncertain, single” e “certain” — elas aparecem somente em “certa e só”.

O prólogo é um poema emblemático de “Notes...”, pois apresenta uma incógnita que há tempos divide a opinião dos críticos de Stevens: quem, ou o quê, afinal, seria o destinatário, ou o objeto, a quem o poema se dirige? Por mais que se apresente claramente uma dedicatória, “To Henry Church”, há elementos indicando que o “you” do poema não seria Church, que não seria uma pessoa, na verdade, mas a própria ficção suprema, a poesia, ou uma “interior paramour”, como aponta Harold Bloom:

As oito linhas que abrem “Notes...” não são mais dirigidas à musa ou amante interior do que a Henry Church. Não que eu proponha outro candidato para o “você”, porque evidentemente o próprio Stevens nunca encontrou esse candidato (BLOOM, 1976, p. 167).<sup>25</sup>

Bloom aponta ainda que o “you” representa, possivelmente, uma sinédoque que inclui todas as paixões familiares, mas que ainda assim as transcende. Assim, conclui que a transcendência, que culmina em “the central”, “the vivid transparence” e “peace”, é o significado maior do poema.

<sup>25</sup> The eight lines that stand at the start of Notes are no more addressed to the muse or interior paramour than they are to Henry Church. Not that I am going to propose any other candidate for the “you”, because evidently Stevens himself never encountered such a candidate.

Para Helen Vendler (1969, p.. 328), o prólogo representa a aceitação final de Stevens, sem remorsos, de seu isolamento do mundo humano.<sup>26</sup> Assim, o único objeto do amor proposto no poema seria o “livro extremo do homem mais sábio”, e não uma pessoa qualquer. Para Vendler, porém, ao não abordar uma poética das relações humanas, Stevens acaba tornando-se, paradoxalmente, mais humano.

A questão é esclarecida, porém, por Stevens, em uma carta enviada em novembro de 1946 a Herbert Weinstock, o responsável pela edição de *Transport to Summer*, que seria publicado em 1947. Nela, Stevens dá instruções detalhadas sobre a dedicatória, com o intuito claro de evitar uma associação direta do poema a Henry Church:

Eu preferiria ter o título de ‘Notes...’ em uma página separada com a dedicatória a Mr. Church logo acima, à direita, em itálico. [...] Se o designer não puder visualizar isso, explique a ele que os oito primeiros versos não têm nada a ver com Mr. Church: eles são uma introdução ao poema. A verdade é que eu e meu estenógrafo lutamos com esse problema antes que eu enviasse o manuscrito. A questão é como usar os oito versos, mas ao mesmo tempo dissociá-los de Mr. Church. [...] O nome de Mr. Church não deve seguir o título, pois assim irá se aproximar desses versos. Deve estar em itálico, acima do título. Além disso, como esse poema é a coisa mais importante do livro, acho que uma página separada nesse caso ajudaria a indicar isso. (L, p. 538).<sup>27</sup>

O fato de Stevens ter usado “for what” reforça a ideia de que esse sujeito seja, então, algo, e não uma pessoa. Na tradução, a solução encontrada foi “E pelo quê, senão você, eu sinto amor?”.

## 5.2 “IT MUST BE ABSTRACT”

i.i

---

<sup>26</sup> Na seção biográfica deste trabalho, também vamos explorar a questão do isolamento de Stevens, que foi amplamente criticado, principalmente durante o período da Segunda Guerra Mundial, por ser alheio à realidade social e política da época.

<sup>27</sup> I should prefer to have the title to Notes on a separate page with the inscription to Mr. Church just above it to the right in italics. [...] If the designer just can't see this, please explain to him that the first eight lines have nothing to do with Mr. Church: they are by way of an introduction to the poem. The truth is that my stenographer and I wrestled with this problem before I sent in the manuscript. The question is how to use the eight lines but at the same time dissociate them from Mr. Church. [...] Mr. Church's name should not follow the title because it will then come next to these lines. It should be in italics above the title. Moreover, as this poem is the most important thing in the book, I think that a separate page in this single instance would help to signify that.

It Must Be Abstract

Deve ser abstrata

I

I

Begin, epebe, by perceiving the idea  
Of this invention, this invented world,  
The inconceivable idea of the sun.

Começe, efebo, percebendo a ideia  
Desse invento, desse mundo inventado,  
A inconcebível ideia do sol.

You must become an ignorant man again  
And see the sun again with an ignorant eye  
And see it clearly in the idea of it.

É seu dever voltar a ser ignorante  
E ver de volta o sol com olho ignorante  
E vê-lo com clareza em sua ideia.

Never suppose an inventing mind as source  
Of this idea nor for that mind compose  
A voluminous master folded in his fire.

Não creia em uma mente fértil como  
Fonte dessa ideia nem para essa mente  
Crie um mestre vultoso envolto em fogo.

How clean the sun when seen in its idea,  
Washed in the remotest cleanliness of a heaven  
That has expelled us and our images . . .

Quão limpo o sol se visto em sua ideia,  
Banhado na pureza remota de um paraíso  
Que baniu a nós e nossas imagens...

The death of one god is the death of all.  
Let purple Phoebus lie in umber harvest,  
Let Phoebus slumber and die in autumn umber,

A morte de um deus é a morte de todos.  
Que o púrpuro Febo deite na ceifa umbrosa,  
Que Febo durma e morra no umbroso outono.

Phoebus is dead, epebe. But Phoebus was  
A name for something that never could be named.  
There was a project for the sun and is.

Febo morreu, efebo. Mas Febo era nome  
Para algo que nunca se pôde nomear.  
Houve um projeto para o sol e há.

There is a project for the sun. The sun  
Must bear no name, gold flourisher, but be  
In the difficulty of what it is to be.

Há um projeto para o sol. O sol  
Não deve ter nome, áureo esplendor, deve  
Ser na dificuldade do que seja ser.

O canto que abre a primeira parte de “Notes...” apresenta a ideia da gênese de uma suposta ficção suprema. É direcionado a um efebo, um aprendiz, em tom didático e imperativo. As lições do poeta sugerem o apagamento de qualquer conceito já formado, o retorno à ignorância, o esboço daquilo que Stevens chamará ao longo do poema de “first idea”. Essa nova visão, desprovida de qualquer teoria, defende que o efebo não nomeie o sol, representado no poema pelo deus Febo, e que tudo seja lavado, banhado na pureza do mais remoto paraíso. Eleanor Cook (2007, p.. 215) aponta que o primeiro título escolhido por Stevens para este canto (mas que em seguida foi abandonado) foi “*Refacimento*”, termo que apresentava a

ideia de um remodelamento das ficções existentes. Cook ressalta ainda o caráter solene, bíblico, da primeira palavra do poema: “Begin”, que ecoa o “In the beginning” do Gênesis. Harold Bloom (1976, p. 177), por sua vez, destaca a genialidade do poema quando o mestre / poeta propõe que o aprendiz, o efebo, continue a nomear o sol, que reduza o Febo Apolo a um projeto, e que o nomeie de acordo com sua própria ficção suprema. A passagem citada se refere ao paradoxo do verso “There is a project for the Sun. The sun / Must bear no name, gold flourisher”.

No que concerne à estrutura, a forma triádica, como classifica Vendler, é adotada nesse primeiro canto e segue até o último, incluindo o epílogo. Metro e ritmo permanecem com os mesmos padrões, variando entre decassílabos e bárbaros, com limite de quatorze sílabas poéticas. Esse mesmo padrão foi adotado na tradução.

O segundo terceto do canto I apresenta um problema tradutório relevante: o verso “And see it clearly in the idea of it” refere-se, evidentemente, devido ao uso do pronome “it”, à ideia do sol; em português, porém, uma ambiguidade indesejada surgiu no verso “E vê-lo com clareza em sua ideia”, visto que “em sua ideia” pode ser interpretado, também, como referência à “ideia do efebo”. A ambiguidade também aparece na versão de Britto, que adotou a mesma solução. Ainda no segundo terceto, a aliteração alcançada com o som do /s/ em “see the sun again” foi mantida em “ver de volta o sol”, aqui com o som do /v/.

O problema da ambiguidade aparece novamente na terceira estrofe, no verso “A voluminous master folded in his fire”; neste caso, porém, o obstáculo foi contornado: a opção adotada foi “um mestre vultoso envolto em fogo”, ao invés de “envolto em seu fogo”, evitando-se assim a possível ambivalência. A palavra “voluminous”, um latinismo aparente, foi vertida para “vultoso”, palavra menos recorrente que “volumoso” em português. Também na terceira estrofe, uma alteração mais radical foi feita na tradução de “suppose” e “compose”, respectivamente, para “creia” e “crie”. O verbo “supor” também carrega o sentido de “imaginar”, “presumir”, “crer”; “compor” e “criar”, da mesma forma, podem ser correspondentes semânticos. Assim, economizamos algumas sílabas poéticas evitando vertê-las por “suponha” e “componha”; além disso, criou-se uma sonoridade igualmente interessante em português com “creia” e “crie”.

No último terceto, o termo “gold flourisher”, associado ao sol, é também um ponto problemático para a tradução. “Flourish”, em inglês, além de “florir”, “brilhar”, é

também um verbo utilizado para representar um gesto extravagante, feito para atrair a atenção. “Flourisher”, portanto, pode ser uma referência ao portador de algo que é mostrado, que é ostentado, ou pode se referir ao brilho, ao resplendor do sol. Por isso, a solução adotada na tradução foi “O sol / não deve ter nome, áureo esplendor”. Britto, por sua vez, optou por “Não pede o sol, / Que ostenta ouro, um nome”.

I.ii

II

It is the celestial ennui of apartments  
That sends us back to the first idea, the quick  
Of this invention; and yet so poisonous

Are the ravishments of truth, so fatal to  
The truth itself, the first idea becomes  
The hermit in a poet's metaphors,

Who comes and goes and comes and goes all day  
May there be an ennui of the first idea?  
What else, prodigious scholar, should there be?

The monastic man is an artist. The philosopher  
Appoints man's place in music, say, today.  
But the priest desires. The philosopher desires.

And not to have is the beginning of desire.  
To have what is not is its ancient cycle.  
It is desire at the end of winter, when

It observes the effortless weather turning blue  
And sees the myosotis on its bush.  
Being virile, it hears the calendar hymn.

It knows that what it has is what is not  
And throws it away like a thing of another time,  
As morning throws off stale moonlight and shabby  
sleep]

II

É o tédio celeste dos apartamentos que  
Nos leva à ideia prima, o cerne desse  
Invento; mas tão venenosos são os

Arroubos da verdade, tão fatais  
À própria verdade, que a ideia prima vira  
O eremita das metáforas do poeta,

Que sempre vem e vai e vem e vai.  
Pode haver um tédio da ideia prima?  
Que mais, ilustre douto, haveria?

O monástico é artista. O filósofo aponta  
O lugar do homem na música, digamos, hoje.  
Mas o sacerdote e o filósofo desejam.

E não ter é o começo do desejo.  
Ter o que não é, é seu ciclo ancestral.  
É desejo no fim do inverno, quando

Nota o clima tornar-se azul tão fácil  
E vê o miosótis em seu ramo.  
Viril, ouve o hino do calendário.

Sabe que o que tem é o que não é e  
Livra-se disso como algo antigo, como o  
Dia descarta luar rançoso e sono roto.

No poema, vemos o termo “first idea” pela primeira vez. Existe a ideia de um retorno ao cerne de um mundo inventado, um retorno que seria suscitado por um certo “tédio celeste dos apartamentos”. Bloom (1976, p. 179) faz uma aposta interessante ao apontar um trecho do ensaio “The Noble Rider...”, de Stevens, como inspiração para o tropo que abre o canto II de “Notes...”. No ensaio, Stevens diz que

A maneira como vivemos e a maneira como trabalhamos nos expulsa da realidade. Se cinquenta casas particulares fossem construídas em Nova York este ano, seria um fenômeno. Não vivemos mais em casas, mas em projetos habitacionais... Não é apenas o fato de que há mais de nós e que estamos realmente próximos. Estamos juntos em todos os sentidos. (NA, p. 18).<sup>28</sup>

Assim, Bloom atribui esse tédio a uma intimidade indesejada gerada pela vida social do morador de um apartamento. Seria, portanto, essa insatisfação social induzida (que representaria um afastamento de uma suposta “nobreza do espírito”) que levaria Stevens a pensar em uma redução derradeira ao “cerne desse invento”, à “ideia prima”. Esse retorno a um início, desprovido de nomes, imagens, teorias ou reflexões prévias, traria também a noção do “início do desejo”, do querer que viria da falta: “E não ter é o início do desejo / Ter o que não é, é seu ciclo ancestral”.

Stevens também pontua esse canto com passagens sarcásticas: na terceira estrofe, por exemplo, o efebo é chamado de “prodigious scholar”. Na tradução, a opção escolhida foi “ilustre douto”, termo que mantém esse sarcasmo (ao chamar um aprendiz de erudito) usando uma linguagem empolada. Na penúltima estrofe, quando Stevens descreve o início do desejo, que brotaria da falta, do “ter o que não é”, de um apagamento de conceitos preestabelecidos – de um esquecimento, portanto – o tropo utilizado é o miosótis, flor também conhecida como “não-me-esqueças”.

I.iii

---

<sup>28</sup> The way we live and the way we work alike cast us out on reality. If fifty private houses were to be built in New York this year, it would be a phenomenon. We no longer live in homes but in housing projects ... It is not only that there are more of us and that we are actually close together. We are close together in every way.



III

The poem refreshes life so that we share,  
For a moment, the first idea . . . It satisfies  
Belief in an immaculate beginning

And sends us, winged by an unconscious will,  
To an immaculate end. We move between these points:  
From that ever-early candor to its late plural

And the candor of them is the strong exhilaration  
Of what we feel from what we think, of thought  
Beating in the heart, as if blood newly came,

An elixir, an excitation, a pure power.  
The poem, through candor, brings back a power again  
That gives a candid kind to everything.

We say: At night an Arabian in my room,  
With his damned hoobla-hoobla-hoobla-how,  
Inscribes a primitive astronomy

Across the unscrawled fores the future casts  
And throws his stars around the floor. By day  
The wood-dove used to chant his hoobla-hoo

And still the grossest iridescence of ocean  
Howls hoo and rises and howls hoo and falls.  
Life's nonsense pierces us with strange relation.

III

O poema renova a vida e dividimos,  
Por um tempo, a ideia prima... cumpre a  
Crença num começo imaculado e nos

Manda, alados por vontade inconsciente  
A um fim imaculado. Seguimos assim:  
Do candor inicial ao seu plural tardio

E seu candor é o êxtase forte do que  
Sentimos do que pensamos, do pensamento  
Pulsando no peito, feito sangue novo,

Um elixir, excitação, poder puro.  
O poema, pelo candor, traz de volta  
Um poder que traz candura a tudo.

Dizemos: à noite, uma árabe em meu  
Quarto, com seu detestável ruubla-ruubla,  
Inscreve uma astronomia primitiva

Pelos riscos não riscados do futuro  
E joga suas estrelas pelo chão.  
De dia a pomba canta ruubla-ruu

E a densa iridescência do mar urra ruu,  
Ergue-se, urra ruu e cai. O absurdo  
Da vida perfura-nos com estranha relação.

O poema fala da pureza imaculada dos versos, da ficção suprema que viria para renovar a vida por meio da candura – “that ever-early candor”, termo que pode trazer ao mesmo tempo o sentido de “franqueza”, de “sinceridade”, e também o de “limpeza”, de algo “imaculado”, como um poder puro ou um sangue renovado. Para Bloom (1976, p.. 182), o termo “ever-early candor” representa a redução de algo à sua ideia prima, enquanto seu antagonista, “its late plural”, carrega os sentidos da ideia prima e o de sua re-imaginação, o novo conceito atribuído pelo pensador da ideia prima.

Por outro lado, o poema conta também com um lado sombrio, ilustrado pela “densa iridescência” e pelo o absurdo da vida que “perfura” o homem com “estranha

relação”. Segundo Vendler (1969, p.. 188), essa alegoria mais sombria é representada pela árabe (para Vendler, descrita de modo “maníaco”), pela pomba (descrita como “nostálgica”) e pelo oceano (descrito como “prosaico, grotesco e primitivo”). A estranha relação entre esses elementos é representada por meio de um recurso que será muito explorado ao longo do poema: a onomatopeia. Assim, vemos tal relação entre a ladainha de uma árabe que invade o quarto do poeta com seu “hoobla-hoobla-hoobla-how”, o canto de uma pomba em “hoobla-hoo”, e, por fim, a “grossa iridescência do mar” em “hoo”.

Na tradução, a ideia foi manter a sonoridade do inglês e verter “hoobla-hoo” para “ruubla-ruu”, e ainda assim preservar o aspecto decrescente desses sons: primeiro “ruubla-ruubla”, depois “ruubla-ruu”, e por fim somente “ruu”. Na versão de Britto, o aspecto decrescente também é mantido, mas as onomatopéias sofrem uma mudança mais radical: “blá-blu-blá; blu-blá; e, por fim, “uu”.

Stevens também decifra o enigma presente em “an arabian in my room” em uma carta — dessa vez a Hi Simons, em janeiro de 1943: “A árabe é a lua; a imprecisão indecifrável do luar são os riscos não riscados: a caligrafia não formada”.<sup>29</sup> Robert Buttel (2015, p.. 61), nos chama a atenção para um manuscrito de 1909, publicado no livro *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*, (uma compilação de 30 manuscritos que datam de 1900 a 1915 — poemas anteriores, portanto, à publicação de *Harmonium*) onde Stevens já utilizava o tropo da “lua árabe”:

Resound in quiet night,  
To an Arab moon above,  
Easing the dark senses need,  
Once more, in songs of love.

Por isso, o verso “We say: At night an Arabian in my room” foi traduzido como “Dizemos: à noite, uma árabe em meu / quarto”, com o uso do artigo feminino. Britto preferiu empregar o artigo masculino, referindo-se, provavelmente, à metáfora de um “luar árabe”.

I.iv

---

<sup>29</sup> The Arabian is the moon; the undecipherable vagueness of the moonlight is the unscrawled fores: the unformed handwriting (L, pág. 433).

## IV

The first idea was not our own. Adam  
In Eden was the father of Descartes  
And Eve made air the mirror of herself,

Of her sons and of her daughters. They found themselves  
In heaven as in a glass; a second earth;  
And in the earth itself they found a green—

The inhabitants of a very varnished green.  
But the first idea was not to shape the clouds  
In imitation. The clouds preceded us.

There was a muddy centre before we breathed.  
There was a myth before the myth began,  
Venerable and articulate and complete.

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

We are the mimics. Clouds are pedagogues.  
The air is not a mirror but bare board,  
Coulisse bright-dark, tragic chiaroscuro

And comic color of the rose, in which  
Abysmal instruments make sounds like pips  
Of the sweeping meanings that we add to them.

## IV

A ideia prima não foi nossa. Adão  
No Éden foi o pai de Descartes e  
Eva fez do ar espelho dela mesma,

De seus filhos e suas filhas. Viram-se nos  
Céus como em um reflexo; segunda terra;  
E na própria terra acharam um verde -

Os habitantes de um verde envernizado.  
Mas a ideia prima não foi dar forma  
Às nuvens. As nuvens nos precedem.

Houve um centro lodoso antes do sopro.  
Houve um mito antes de o mito começar,  
Venerável e articulado e completo.

Eis o berço do verso: vivemos num lugar  
Que não é nosso e, mais, não é nós  
E é árduo mesmo em dias blasonados.

Somos mímicos. Nuvens são pedagogos.  
O ar não é espelho, é lousa limpa,  
Coxia luz-sombra, chiaroscuro trágico

E cômica cor da rosa, em que  
Instrumentos abismais soam com pios  
Dos vastos sentidos que somamos a eles.

Novamente encontramos a ideia de gênese, da criação de um mundo novo depois do retorno à ideia prima. Elementos bíblicos são incorporados, com a presença das figuras de Adão e Eva, em contraste com a razão, representada por Descartes<sup>30</sup>. É possível perceber que Stevens, nessa ideia de criação, ou de recriação, dá prioridade para a terra e seus elementos, que viriam antes da concepção do homem: “As nuvens nos precedem. / Houve um centro lodoso antes do sopro”. Esse mito que precede a criação seria o berço do poema: “Eis o berço do verso: vivemos num lugar / Que não é nosso e, mais, não é nós”. A ideia de

<sup>30</sup> A formulação é feita por Stevens, na mesma carta a Hi Simons mencionada anteriormente: “Descartes is used as a symbol of the reason. But we live in a place that is not our own; we do not live in a land of Descartes; we have imposed the reason; Adam imposed it even in Eden”. (L, pág. 435).

“instrumentos abismais”, que soam como “pios”, pode ser interpretada como o começo da fala, as primeiras palavras, ainda sem sentido, emitidas pelo homem.

“From this the poem springs” foi traduzido como “Eis o berço do verso” - uma alteração radical, mas que ainda sustenta a ideia de “nascimento do poema”, e que confere uma sonoridade interessante ao verso. Perde-se, porém, a referência mais direta ao objeto, à palavra “poema”. Esta opção, além disso, é parte de uma escolha tradutória mais ampla: é a primeira vez que o termo “This is” é vertido para “Eis”, o que será uma constante durante toda a tradução. A ideia foi adotar esse tom solene, quase bíblico, para passagens como essa, que trazem, em geral, uma potência peculiar, uma definição ou uma declaração que acaba se tornando emblemática para o poema como um todo.

O termo “blasoned days”, que segundo Bloom (1976, p. 183) representa os dias “proclamados e adornados, que anunciam nosso Poder e não nosso Destino” foi mantido em português como “dias blasonados” – adjetivo relativamente raro, mas que carrega o sentido de “vangloriado”, “estadeado”, “ostentado”. Britto traduziu o verso como “E é duro, dias d’ouro não obstante”.

I.v

v

The lion roars at the enraging desert,  
Reddens the sand with his red-colored noise,  
Defies red emptiness to evolve his match,

Master by foot and jaws and by the mane,  
Most supple challenger. The elephant  
Breaches the darkness of Ceylon with blares,

The glitter-goes on surfaces of tanks,  
Shattering velvetest far-away. The bear,  
The ponderous cinnamon, snarls in his mountain

At summer thunder and sleeps through winter snow.  
But you, epebe, look from your attic window,  
Your mansard with a rented piano. You lie

In silence upon your bed. You clutch the corner  
Of the pillow in your hand. You writhe and press

v

O leão ruge no deserto de fúria,  
Avermelha a areia com seu ruído rubro,  
Desafia o vácuo a conceber seu par,

Mestre pelas garras e presas e juba,  
Rival mais maleável. O elefante rompe  
A escuridão do Ceilão, retumbante,

Luzes deslizam à tona dos tanques,  
Quebrando o tão-distante aveludado. O urso,  
O ponderoso canela, rosna em sua montanha

Ao trovão de verão e dorme na neve invernal.  
Mas você, efebo, olha do seu ático,  
Sua mansarda com piano alugado.

Deita quieto na cama. Agarra o canto  
Do travesseiro. Contorce-se e arranca

A bitter utterance from your writhing, dumb,	Uma frase acre da sua torção, mudo,
Yet voluble of dumb violence. You look	Mas fluente de fúria muda. Você olha
Across the roofs as sigil and as ward	Pelos telhados como símbolo e vigia
And in your centre mark them and are cowed . . .	E em seu centro os assinala e sente medo. . .
These are the heroic children whom time breeds	Eis os bravos filhos que o tempo cria
Against the first idea—to lash the lion,	Contra a ideia prima - para açoitar o leão,
Caparison elephants, teach bears to juggle.	Engalanar elefantes, amestrar ursos.

Aqui, as figuras poderosas do leão, do elefante e do urso, todas elas marcadas como representações do poder da voz, são contrastadas com a imagem frágil do efebo, que, deitado em silêncio em seu quarto, atormentado, também tenta imprimir a “frase acre da sua torção”, mas por meio de uma violência e de um poder que se mostra “mudo”. Da janela de seu quarto, o efebo representa uma espécie de “senhor dos telhados”, alguém que enxerga através dos tetos, que os “assinala” e que “sente medo”. No terceto final, que pode ser interpretado como uma passagem de tom sarcástico, o mestre / poeta de “Notes...” aponta que esse tipo frágil de “herói”, o homem comum, é gerado pelo tempo contra a ideia prima para tentar domesticar esses animais poderosos, como uma figura circense e patética: “Eis os bravos filhos que o tempo cria / Contra a ideia prima — para açoitar o leão, / Engalanar elefantes, amestrar ursos”.

Há várias passagens obscuras que representam um desafio grande para o tradutor, mas que mais uma vez foram elucidadas por Stevens em suas cartas explanatórias. Neste poema, em específico, há uma sequência considerável de respostas para esses enigmas na carta a Hi Simons, mencionada acima:

[...] No Ceilão, um tanque é um reservatório, mas é diferente de um reservatório americano; é uma bacia que pode ter sido uma banheira antiga ou a escavação de um antigo edifício. A palavra *glitter-goes* é uma paráfrase de “vibrações da luz”; as palavras *velvetest far-away* são uma paráfrase de “uma distância muito remota”. [...] O que quero dizer com as palavras *sigil and ward* é que a pessoa referida olha através dos telhados como uma parte deles: ou seja, como um ser dos telhados, uma criatura dos telhados, uma imagem deles e um guardião de seus segredos. (L, p. 434).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> [...] In Ceylon a tank is a reservoir, but not an American reservoir; it is a basin which may have been an ancient bath or the excavation for an ancient building. The word *glitter-goes* is a paraphrase for ‘vibrancies of light’; the words ‘*velvetest far-away*’ are a paraphrase for very remote distance. [...] What I mean by the words “*sigil and ward*” is that the person referred to looks across the roofs like a part of them: that is to say, like a being of the roofs, a creature of the roofs, an image of them and a keeper of their secrets.

Seguindo essa ideia, temos as seguintes escolhas para a tradução: “The glitter-goes on surfaces of tanks, / Shattering velvetest far-away” foi vertido para “Luzes deslizam à tona dos tanques, / Quebrando o tão-distante aveludado”; “Yet voluble of dumb violence” vou traduzido como “Mas fluente de fúria muda”. A ideia foi atribuir à palavra “voluble” o possível sentido de “fluente”, “loquaz”. A palavra “caparison”, um tanto incomum na língua inglesa e que significa “enfeitar”, “adornar”, foi traduzida como “engalanar”. Assim, foi possível manter uma palavra igualmente rara em português e recuperar a aliteração perdida no verso anterior, em “lash the Lion”, termo vertido, por sua vez, para “açoitar o leão”.

I.vi

VI

Not to be realized because not to  
Be seen, not to be loved nor hated because  
Not to be realized. Weather by Franz Hals,

Brushed up by brushy winds in brushy clouds,  
Wetted by blue, colder for white. Not to  
Be spoken to, without a roof, without

First fruits, without the virginal of birds,  
The dark-blown ceinture loosened, not relinquished.  
Gay is, gay was, the gay forsythia

And yellow, yellow thins the Northern blue.  
Without a name and nothing to be desired,  
If only imagined but imagined well.

My house has changed a little in the sun.  
The fragrance of the magnolias comes close,  
False flick, false form, but falseness close to kin.

It must be visible or invisible,  
Invisible or visible or both:  
A seeing and unseeing in the eye.

The weather and the giant of the weather,  
Say the weather, the mere weather, the mere air:  
An abstraction blooded, as a man by thought.

VI

Não ser percebido por não ser visto,  
Não ser amado nem odiado por não ser  
Percebido. Franz Hals retrata o clima,

Nas cerdas do pincel vento e neblina,  
Molhado de azul, mais frio pelo branco.  
Para não ser abordado, sem um teto, sem

Primícias, sem o virginal dos pássaros,  
O escuro cinturão solto, não esquecido.  
Alegre é, era, forsythia alegre e

Amarela, cor que solve o azul do Norte.  
Sem um nome e nada a desejar, se  
Só imaginado, mas bem imaginado.

Minha casa mudou um pouco ao sol.  
O odor das magnólias chega perto, traço  
Falso, forma falsa, mas um falso similar.

Deve ser visível ou invisível,  
Invisível ou visível ou ambos:  
Um ver e não ver no olhar. O clima

E o titã do clima, talvez o clima,  
O mero clima, o mero ar. Abstração  
Encarnada, como homem pelo pensamento

O mundo real torna-se uma pintura de Franz Hals, e a pintura parece assumir a realidade do mundo: “Molhado de azul, mais frio pelo branco”. O curioso é que Hals não foi um pintor de paisagens: “Hals não pintou paisagens; provavelmente 'clima' no sentido metafórico usual de Stevens de 'clima' particular no mundo pessoal de alguém<sup>32</sup>” (COOK, 2007, p. 218). Já nos primeiros versos, porém, o poeta fala de algo que “não ser percebido por não ser visto, / Não ser amado nem odiado por não ser /Percebido”. Pode ser significativo que a abertura do poema traga essa reflexão justo antes de descrever a suposta pintura de uma paisagem feita por Franz Hals.

O poema em inglês tem uma sonoridade notável em passagens como “Weather by Franz Hals, / Brushed up by brushy winds in brushy clouds”, e “Gay is, gay was, the gay forsythia / And yellow, yellow thins the Northern blue”, por exemplo, marcadas por aliterações, rimas indiretas e repetições. Na tradução, houve uma perda nessa sequência de aliterações em /b/ presente em “Weather by Franz Hals, / Brushed up by brushy winds in brushy in brushy clouds” (em uma leitura dita mais “literal”, algo como “O clima por Franz Hals, pintado por ventos cerdosos em nuvens cerdas”), mas houve a preocupação em recuperar a rima indireta presente em “Hals” e “clouds” com “clima” e “neblina”; a tradução apresenta, então, o verso “Franz Hals retrata o clima, / Nas cerdas do pincel vento e neblina”. A tradução de Britto, por sua vez, recupera no verso uma sequência de aliterações (em /p/), mas não a rima interna: “Clima de Franz Hals,/ Pincelado por pincel de vento e/ Nuvem”.

Sobre o tropo do clima, amplamente utilizado em “Notes...” e outros poemas, Stevens indica se tratar de uma representação da inacessibilidade do abstrato: o clima é ao mesmo tempo inacessível e não abstrato:

O abstrato não existe, mas certamente é de tal maneira imanente: ou seja, o abstrato fictício é tão imanente na mente do poeta quanto a idéia de Deus é imanente na mente do teólogo. O poema é uma luta com a inacessibilidade do abstrato. Primeiro eu faço o esforço; depois me viro para o clima, porque isso não é inacessível e não é abstrato. O clima descrito é o clima que estava sobre mim quando escrevi isso. Há uma referência constante do abstrato ao real, de um lado para o outro. (L, p. 434).<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Hals did not paint landscapes; probably ‘weather’ in Stevens’s usual metaphorical sense of one’s private ‘weather’ in one’s personal world.

<sup>33</sup> The abstract does not exist, but it is certainly as immanent: that is to say, the fictive abstract is as immanent in the mind of the poet, as the idea of God is immanent in the mind of the theologian. The poem is a struggle with the inaccessibility of the abstract. First I make the effort; then I turn to the weather because that is not inaccessible and is not abstract. The weather as described is the weather that was about me when I wrote this. There is a constant reference from the abstract to the real, to and fro.

Assim, Bloom (1976, p. 186) ressalta que Stevens aborda a ideia do clima da mesma forma que um homem religioso aborda a ideia de Deus — algo que pode ser “visível ou invisível, / Invisível ou visível ou ambos: / Um ver e não ver no olhar”.

É interessante notar também a figura do “giant”, que pode apresentar relação com o “voluminous master” do poema I.i, e que aparecerá ainda em outros poemas ao longo dessa primeira parte. Devido à métrica, “giant” foi vertido, aqui e nos demais poemas, para “titã”, ao invés de “gigante”.

O último verso traz também um grande desafio para a tradução: a ideia extremamente condensada de “An abstraction blooded, as a man by thought”. Podemos interpretar o verso como a ideia de uma abstração que ganha vida, corpo, sangue, da mesma forma que um homem toma forma, ganha corpo e sangue por meio do pensamento. A solução adotada ainda respeita a barreira das quatorze sílabas poéticas, porém com a utilização do *enjambement*: “Abstração / Encarnada, como homem pelo pensamento”.

## I.vii

VII

It feels good as it is without the giant,  
A thinker of the first idea. Perhaps  
The truth depends on a walk around a lake,

A composing as the body tires, a stop  
To see hepatica, a stop to watch  
A definition growing certain and

A wait within that certainty, a rest  
In the swags of pine-trees bordering the lake.  
Perhaps there are times of inherent excellence,

As when the cock crows on the left and all  
Is well, incalculable balances,  
At which a kind of Swiss perfection comes

And a familiar music of the machine  
Sets up its Schwärmerei, not balances  
That we achieve but balances that happen,

VII

É bom assim sem o titã, um pensador  
Da ideia prima. Talvez a verdade  
Dependa de um passeio pelo lago,

Compondo enquanto o corpo cansa, de uma  
Pausa para ver hepáticas, para olhar  
Uma definição crescendo certa e uma

Espera nessa certeza, de um descanso  
Entre as coroas de pinhos às margens do lago.  
Talvez haja momentos de excelência inerente,

Como quando o galo canta à esquerda e  
Tudo está bem, equilíbrios incontáveis,  
Onde um tipo de perfeição suíça surge

E uma música conhecida da máquina  
Firma sua Schwärmerei, não equilíbrios  
Alcançados, equilíbrios que acontecem,



As a man and woman meet and love forthwith.  
Perhaps there are moments of awakening,  
Extreme, fortuitous, personal, in which

Como um casal que se ama no ato.  
Talvez haja momentos de vigília,  
Extremos, fortuitos, pessoais, nos quais

We more than awaken, sit on the edge of sleep,  
As on an elevation, and behold  
The academies like structures in a mist.

Mais que despertos, sentamos à beira do sono,  
Como em um elevado, e contemplamos  
As academias como estruturas na névoa.

Apresenta a ideia de completude, de realização, mesmo sem uma reflexão profunda sobre a noção de ideia prima. Aqui, o equilíbrio é algo que se alcança de forma involuntária, que acontece como uma espécie de amor à primeira vista entre um homem e uma mulher. A noção de equilíbrio vem reforçada por uma imagética de perfeição, que lembra um relógio suíço: “(...) Onde um tipo de perfeição suíça surge / E uma música conhecida da máquina / Firma sua Schwärmerei”, e culmina em uma espécie de entusiasmo, uma emoção excessiva, com o uso do termo alemão “Schwärmerei” (Na tradução, “Schwärmerei” permaneceu como no original, para que não se criasse uma disparidade com o termo específico escolhido por Stevens).

Nesses momentos de êxtase, de “Schwärmerei”, nesse equilíbrio incalculável, a erudição e a razão, representadas aqui pela imagem das “academias”, seriam elementos secundários. Eleanor Cook corrobora essa leitura:

Há momentos de realização sem consciência da ficção suprema. Três sentenças que começam com ‘Talvez’ dão três exemplos: um passeio durante o qual algo é composto e coalesce; momentos em que simplesmente ocorrem equilíbrios perfeitos, como quando um homem e uma mulher se apaixonam; momentos extraordinários de despertar mental. (2007, p. 218/219).<sup>34</sup>

Cook faz uma leitura extremamente assertiva de elementos importantes presentes no canto vii: o “pensador da ideia prima”, por exemplo, seria alguém que enxerga o mundo sem o verniz e a sujeira das gerações passadas; já o verso “compondo enquanto corpo cansa” remete, por sua vez, ao hábito de Stevens de compor seus poemas em suas caminhadas diárias de casa até o trabalho;

---

<sup>34</sup> There are times of fulfillment without consciousness of the supreme fiction. Three sentences starting with “Perhaps” give three examples: a walk during which something is composed and coalesces; times when perfect balances simply happen, as when a man and a woman fall in love; extraordinary moments of mental awakening.

## I.viii

## VIII

Can we compose a castle-fortress-home,  
Even with the help of Viollet-le-Duc,  
And set the MacCullough there as major man?

The first idea is an imagined thing.  
The pensive giant prone in violet space  
May be the MacCullough, an expedient,

Logos and logic, crystal hypothesis,  
Incipit and a form to speak the word  
And every latent double in the word,

Beau linguist. But the MacCullough is MacCullough.  
It does not follow that major man is man.  
If MacCullough himself lay lounging by the sea,

Drowned in its washes, reading in the sound,  
About the thinker of the first idea,  
He might take habit, whether from wave or phrase,

Or power of the wave, or deepened speech,  
Or a leaner being, moving in on him,  
Of greater aptitude and apprehension,

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

## VIII

Podemos criar um castelo-forte-lar  
Mesmo com a mão de Viollet-le-Duc,  
E pôr o MacCullough lá como homem mor?

A ideia prima é uma coisa imaginada.  
O titã absorto em espaço violeta  
Pode ser o MacCullough, um interino,

Logos e lógica, hipótese cristal,  
Incipit e forma de falar a palavra  
E cada duplo latente na palavra,

Linguista galante. Mas MacCullough é MacCullough.  
O homem mor não precisa ser homem.  
Se o próprio MacCullough deita-se à beira-mar,

Imerso em marulhos, lendo nesse som  
Sobre o pensador da ideia prima, ele  
Pode pegar o hábito, seja da onda, da frase,

Do poder da onda, da fala profunda,  
Ou de uma figura esguia, que o persegue,  
De maior aptidão e apreensão, como se

As ondas afinal nunca tivessem quebrado,  
Como se a língua de repente, tão fácil,  
Dissesse coisas que antes davam trabalho.

Aqui a noção de “major man” aparece pela primeira vez. Qualquer relação com o “Biermensch”<sup>35</sup> nietzschiano, porém, é prontamente negada por Stevens (L, p. 409). Essa ideia de retorno ao início de um mundo, de um universo onde tudo é esvaziado de qualquer conceito pré-estabelecido, é emblemática para o surgimento daquilo que Stevens chama de “ideia prima”, de “mestre vultoso”, de “titã do clima”, e, agora, de “homem mor” — se tudo tem um começo, o primeiro a surgir pode ser

<sup>35</sup> Literalmente “homem cerveja” em alemão. O termo foi utilizado de modo jocoso por Stevens para se referir ao *Übermensch* nietzschiano.

um símbolo, um expoente, um representante de um determinado grupo de elementos.

Vemos também que a ideia de “major man” está ligada aos personagens de “Viollet-le-Duc” e “MacCullough”. Le Duc foi um renomado arquiteto francês especialista em restauração de prédios antigos, e MacCullough, segundo Cook (2007, p. 219), aparece aqui como representante do homem comum: “MacCullough é um ‘nome qualquer’ e um ‘homem qualquer’. Stevens confirmou que o nome deriva de um juiz da Suprema Corte”<sup>36</sup>. A pergunta que forma o primeiro terceto remeteria, basicamente, à possibilidade de se alocar um homem comum em um palácio e chamá-lo de “o homem principal”, o “homem mor”.

Sobre a relação presente entre o “homem mor” e o homem comum, o MacCullough, Stevens ressalta que

O problema com o humanismo é que o homem, como Deus, continua sendo homem, mas há uma extensão do homem, uma figura esguia, na ficção, um humano possivelmente mais que humano, um humano composto. O ato de reconhecê-lo é o ato de esse homem esguio estar nos perseguindo. (L. p. 434).<sup>37</sup>

Na tradução, “major man” foi vertido para “homem mor” — a sonoridade da aliteração em /m/ do original é, parcialmente, mantida em “mor”. Além disso, a palavra é um correspondente semântico de “major”, e tem apenas uma sílaba poética, o que foi vantajoso para mantermos o esquema métrico estabelecido na tradução. “MacCullough”, por sua vez, permaneceu como no original. A opção de Britto foi traduzir “major man” como “homem principal” (ou somente “principal”, por vezes).

---

<sup>36</sup> MacCullough is ‘any name’ and ‘any man’. Stevens confirmed that the name is derived from a Supreme Court Justice.”

<sup>37</sup> The trouble with humanism is that man as God remains man, but there is an extension of man, the leaner being, in fiction, a possibly more than human human, a composite human. The act of recognizing him is the act of this leaner being moving in on us.

l.ix

IX

The romantic intoning, the declaimed clairvoyance  
Are parts of apotheosis, appropriate  
And of its nature, the idiom thereof.

They differ from reason's click-clack, its applied  
Enflashings. But apotheosis is not  
The origin of the major man. He comes,

Compact in invincible foils, from reason,  
Lighted at midnight by the studious eye,  
Swaddled in revery, the object of

The hum of thoughts evaded in the mind,  
Hidden from other thoughts, he that reposes  
On a breast forever precious for that touch,

For whom the good of April falls tenderly,  
Falls down, the cock-birds calling at the time.  
My dame, sing for this person accurate songs.

He is and may be but oh! he is, he is,  
This foundling of the infected past, so bright,  
So moving in the manner of his hand.

Yet look not at his colored eyes. Give him  
No names. Dismiss him from your images.  
The hot of him is purest in the heart.

IX

O entoar romântico, a vidência declamada  
São partes da apoteose, apropriadas  
E de sua natureza, seu idioma.

Diferem dos cliques da razão, seus clarões  
Aplicados. Mas a apoteose não é  
A origem do homem mor. Ele vem,

Denso em lâminas indômitas, da razão,  
Aceso à meia-noite pelo olho atento,  
Envolto em devaneio, o objeto do

Zunzum de pensamentos que se ocultam  
De outros pensamentos, ele que deita  
Em um seio enobrecido por aquele toque,

Para quem o bem de abril cai com ternura,  
Cai, quando os galos estão chamando.  
Minha dama, cante para ele cantos certos.

Ele é e pode ser mas ah! ele é, é,  
Esse enjeitado do passado eivado, tão  
Vivo, tão tocantes são seus gestos.

Mas não olhe a cor de seus olhos. Não  
Nomeie-o. Dispense-o de suas imagens.  
Seu calor é mais puro no coração.

Stevens aborda a origem do “homem mor” e afasta qualquer conexão dessa gênese com a noção de apoteose. Longe de qualquer deificação, esse “homem mor” viria da razão, do estudo: “Ele vem, / Denso em lâminas indômitas, da razão, / Aceso à meia-noite pelo olho atento”. Ainda assim, mantendo a ideia de abstração que permeia todos os cantos da primeira parte do poema, o poeta insiste para que o “homem mor” também esteja livre de qualquer conceito pré-formado, que esteja livre de qualquer nome: “Não / Nomeie-o. Dispense-o de suas imagens. / Seu calor é mais puro no coração”.

Para Bloom (1976, p. 190) o canto IX ao mesmo tempo anuncia a figura do poeta adulto como o homem mor e torna impossível a tarefa de descrevê-lo ou de reconhecê-lo quando ele aparecer.

“Compact in invincible foils” foi traduzido para “Denso em lâminas indômitas”. A ideia foi tentar manter a imagem de algo que vem compactado em lâminas inquebráveis - algo muito bem protegido. O significado de “indômito” é, na verdade, mais próximo de “bravo” ou de “indomado” do que de “invencível”, mas ainda assim confere essa imagem de algo muito bem guardado, algo que vem envolto em uma espécie de embalagem muito segura. Britto traduziu o verso para “Ele, compacto em folhas invencíveis, vem [...]”.

I.x

X

X

The major abstraction is the idea of man  
And major man is its exponent, abler  
In the abstract than in his singular,

A abstração mor é a ideia do homem  
E o homem mor é seu expoente, mais  
Apto no abstrato que em seu singular,

More fecund as principle than particle,  
Happy fecundity, flor-abundant force,  
In being more than an exception, part,

Mais fecundo como princípio que partícula,  
Fecundidade feliz, poder flor-abundante,  
Sendo mais que uma exceção, parte,

Though an heroic part, of the commonal.  
The major abstraction is the commonal,  
The inanimate, difficult visage. Who is it?

Ainda que parte heroica, do comunal.  
A abstração mor é o comunal, o  
Inanimado, rosto difícil. Quem é?

What rabbi, grown furious with human wish,  
What chieftain, walking by himself, crying  
Most miserable, most victorious,

Que rabino, na ira do querer humano,  
Que cacique, andando só, chorando na  
Grande miséria, na grande vitória,

Does not see these separate figures one by one,  
And yet see only one, in his old coat,  
His slouching pantaloons, beyond the town,

Não vê esses vultos avulsos um a um,  
E ainda vê só um, de casaco velho,  
Com suas calças rotas, além da cidade,

Looking for what was, where it used to be?  
Cloudless the morning. It is he. The man  
In that old coat, those sagging pantaloons,

Buscando o que era, onde estava?  
Manhã sem nuvens. É ele. O homem  
De casaco velho, calças largas,

It is of him, epebe, to make, to confect  
The final elegance, not to console  
Nor sanctify, but plainly to propound.

Cabe a ele, efebo, criar, fabricar a  
Elegância final, não para consolar  
Ou sagrar, somente para propor.

Por fim, chegamos à noção de “major abstraction”, que tem como representante maior, como expoente, o “major man”. Mas esse “homem mor” não seria um super-homem nietzschiano ou alguém que se destaca na multidão. O poeta defende que o “homem mor” faz parte de um todo, do comum, como uma representação do homem no mundo das ideias (mas um homem comum, uma figura chaplinesca de calças rotas e casaco velho). Segundo Bates,

O Canto X representa líderes espirituais e civis, o rabino e o cacique, lamentando o material humano gasto com o qual eles têm que trabalhar. Mas nem eles nem o poeta podem se dar ao luxo de ignorar o homem de casaco velho e calças largas que vaga sem rumo pela cidade, fixado no passado e não no futuro. “It Must Be Abstract” deixa o efebo com um desafio final: fabricar dessa figura histriônica a “elegância final” do homem mor. (BATES, 2007, p. 53/54).<sup>38</sup>

Na quarta estrofe, o termo “human wish” foi traduzido por “querer humano”, para que se destacasse a diferença entre “wish” e a palavra “desire”, que aparece várias vezes nos poemas anteriores e que já fora, por sua vez, vertida para “desejo” ao longo de “Notes...”. Foi a mesma estratégia adotada por Britto, que traduziu “human wish” por “anelo humano”.

---

<sup>38</sup> Canto X represents spiritual and civic leaders, the rabbi and the chieftain, lamenting the shabby human material with which they have to work. But neither they nor the poet can afford to ignore the man in an old coat and baggy pants who wanders aimlessly outside the town, fixated on the past rather than the future. “It Must Be Abstract” leaves the epebe with one final challenge: to confect from this clownish figure the ‘final elegance’ of major man.

### 5.3 “IT MUST CHANGE”

#### II.i

##### *It Must Change*

I

The old seraph, parcel-gilded, among violets  
Inhaled the appointed odor, while the doves  
Rose up like phantoms from chronologies.

The Italian girls wore jonquils in their hair  
And these the seraph saw, had seen long since,  
In the bandeaux of the mothers, would see again.

The bees came booming as if they had never gone,  
As if hyacinths had never gone. We say  
This changes and that changes. Thus the constant

Violets, doves, girls, bees and hyacinths  
Are inconstant objects of inconstant cause  
In a universe of inconstancy. This means

Night-blue is an inconstant thing. The seraph  
Is satyr in Saturn, according to his thoughts.  
It means the distaste we feel for this withered scene

Is that it has not changed enough. It remains,  
It is a repetition. The bees come booming  
As if—The pigeons clatter in the air.

An erotic perfume, half of the body, half  
Of an obvious acid is sure what it intends  
And the booming is blunt, not broken in subtleties.

##### *Deve mudar*

I

O velho serafim, parte-áureo, sentiu o  
Odor das violetas, enquanto as pombas  
Subiam como fantasmas de cronologias.

As moças italianas tinham junquinhos no  
Cabelo e o serafim os viu, vira há tempos,  
Nos bandós das mães, e veria de novo.

Abelhas vieram zumbindo como se elas e os  
Jacintos nunca tivessem partido. Dizemos  
Que isto e aquilo mudam. Assim, constantes

Violetas, pombas, moças, abelhas e  
Jacintos são coisas inconstantes de causa  
Inconstante num mundo de inconstância.

O azul da noite é inconstante. O serafim  
É sátiro em Saturno, se assim pensar.  
E temos aversão a essa cena seca

Pois ela não mudou o bastante. Ela fica,  
É repetição. Abelhas vêm zumbindo  
Como se — O rular de pombas no ar.

Um perfume erótico, do corpo e  
De um ácido óbvio, sabe o que quer  
E o zumbido é rude, não rompido em sutilezas

A ideia de mudança começa a ser esboçada desde o primeiro verso. A estátua de um anjo, o “velho serafim”, já não é mais a mesma: com o tempo, tornou-se desbotada, dourada apenas parcialmente. As garotas italianas que o serafim viu, e que traziam flores nos cabelos, também são outras — no passado, quem trazia

flores (também outras flores) eram suas mães. Assim, Stevens ilustra, através desses personagens, a noção de objetos constantes em um universo de inconstância.

A estrutura do primeiro terceto sofreu alteração na tradução, para que fosse adaptada a uma métrica mais próxima à do decassílabo: “[...] among violets / Inhaled the appointed odor, while the doves / Rose up like phantoms from chronologies.” foi traduzido por “[...] sentiu o / Odor das violetas; enquanto as pombas / Subiam feito fantasmas de cronologias”. Vale ressaltar que mudanças dessa natureza, que modificam a estrutura das estrofes, foram evitadas ao máximo durante toda a tradução. Stevens parece seguir uma linha de raciocínio que torna os poemas uma espécie de “teoria da ficção suprema”, e cada elemento parece surgir em uma ordem lógica para cada construção, ilustração ou defesa de suposição (ou afirmação) feita pelo poeta. Nesse poema de abertura, por exemplo, pode-se perceber a forma que Stevens adota para desenvolver sua retórica: primeiro, uma ideia é exposta e ilustrada com as representações que o poeta julga necessárias para a compreensão da noção de mudança. Assim, vemos as figuras do “velho serafim”, das “italianas”, da “abelha” etc. serem descritas com base nessa ideia. Em seguida, uma linguagem de cunho teórico entra em cena, como um elemento elucidativo para essas representações: “Assim, constantes / Violetas, pombas, moças, abelhas e / Jacintos são coisas inconstantes de causa / Inconstante num mundo de inconstância”. Essa estrutura pode ser percebida em grande parte dos poemas, nas três seções de “Notes...”. Por isso, sempre que possível, tentou-se manter inalterada a estrutura e a posição original de cada estrofe, de cada representação e de cada “explicação” dessas representações.

## II.ii

II

The President ordains the bee to be  
Immortal. The President ordains. But does  
The body lift its heavy wing, take up,

Again, an inexhaustible being, rise  
Over the loftiest antagonist  
To drone the green phrases of its juvenal?

II

O presidente ordena que a abelha seja  
Eterna. O presidente ordena. Mas  
O corpo ergue sua asa pesada, assume,

Outra vez, um ser inexaurível, vence  
O mais altivo inimigo para zumbir  
As frases verdes da sua juvenília?



Why should the bee recapture a lost blague,  
Find a deep echo in a horn and buzz  
The bottomless trophy, new hornsman after old?

Por que deve a abelha voltar à velha  
Blague, achar na trompa um eco e zunir no  
Troféu sem fundo, renovando o velho som?

The President has apples on the table  
And barefoot servants round him, who adjust  
The curtains to a metaphysical t

O presidente tem maçãs na mesa e  
Servos descalços ao redor, que ajustam  
As cortinas com perfeição metafísica

And the banners of the nation flutter, burst  
On the flag-poles in a red-blue dazzle, whack  
At the halyards. Why, then, when in golden fury

E os pendões da pátria vibram, rebentam  
Nos mastros em clarão rubro-azul, batem  
Nas driças. Por que, então, quando em fúria

Spring vanishes the scraps of winter, why  
Should there be a question of returning or  
Of death in memory's dream? Is spring a sleep?

Áurea a primavera varre o inverno, por que  
Deve haver uma questão de retorno ou morte  
No sonho da memória? Primavera é sono?

This warmth is for lovers at last accomplishing  
Their love, this beginning, not resuming, this  
Booming and booming of the new-come bee.

Há esse ardor para os amantes enfim  
Se amarem, esse início, não retorno,  
Esse zum-zum zum-zum da nova abelha.

A ordem do presidente, que manda que a abelha seja eterna, imortal, (pedido que pode ser entendido como uma negação da ideia de mudança, de renovação) é questionada. Por que o retorno? Esse é o ponto principal das perguntas do poeta nesse segundo canto: “por que deve haver uma questão de retorno ou / Morte no sonho da memória?”

Na tradução, logo na primeira estrofe, perde-se o poderoso efeito alcançado no original com o jogo de palavras “bee to be”, algo difícil de ser recuperado (pelo menos nessa mesma posição) no português.

No segundo terceto, pode-se perceber uma nova palavra de origem latina que se destaca no original: “juvenal”, que foi vertido para “juvenília” (também de uso pouco comum em português), palavra usada para representar as obras da mocidade de um autor.

Na terceira estrofe, existe uma chance aparente de recuperação da aliteração perdida em “bee to be”: há uma sequência de aliterações em /v/, em português, presentes em “Por que deve a abelha voltar à velha / Blague, achar na trompa um eco e zunir no / Troféu sem fundo, renovando o velho som?”

Na quarta estrofe, outro jogo de palavras, talvez menos perceptível, pode ser notado em “adjust / The curtains to a metaphysical t”, visto que “to a tee”, em inglês,

é uma expressão idiomática que significa “perfectly” ou “completely”. A mesma passagem faz referência ao poema *The curtains in the house of the metaphysician*, do livro *Harmonium*, de Stevens. Assim, para manter essa referência, que consideramos o elemento mais relevante para a sustentação semântica do poema, o verso foi traduzido para “ajustam / As cortinas com precisão metafísica”.

### II.iii

III

The great statue of the General Du Puy  
Rested immobile, though neighboring catafalques  
Bore off the residents of its noble Place.

The right, uplifted foreleg of the horse  
Suggested that, at the final funeral,  
The music halted and the horse stood still.

On Sundays, lawyers in their promenades  
Approached this strongly-heightened effigy  
To study the past, and doctors, having bathed

Themselves with care, sought out the nerveless frame  
Of a suspension, a permanence, so rigid  
That it made the General a bit absurd,

Changed his true flesh to an inhuman bronze.  
There never had been, never could be, such  
A man. The lawyers disbelieved, the doctors

Said that as keen, illustrious ornament,  
As a setting for geraniums, the General,  
The very Place Du Puy, in fact, belonged

Among our more vestigial states of mind.  
Nothing had happened because nothing had changed.  
Yet the General was rubbish in the end.

III

A estátua do general Du Puy seguia  
Imóvel, embora os catafalcos ao redor  
Afastassem os vizinhos da sua Praça nobre.

A pata destra, dianteira do cavalo,  
Erguida, sugeria que, no funeral final,  
A música cessou e o cavalo parou.

Aos domingos, advogados a passeio  
Abordavam essa efígie assoberbada  
Para o estudo do passado, e médicos,

Banhados de cuidado, buscavam a forma  
Sem nervos de uma suspensão, fixa, tão rija  
Que deixava o General um pouco absurdo,

Tornava carne real em bronze inumano.  
Tal homem é impossível e impensável.  
Advogados não criam, médicos diziam

Que como fino e ilustre ornamento, como  
Cenário para gerânios, o general, a  
Própria Praça Du Puy, pertencia aos

Mais vestigiais estados da nossa mente.  
Nada aconteceu, pois nada mudou.  
E o General virou lixo no final.

Mais uma vez uma estátua, agora a de um general, ilustra a ideia de mudança. O general Du Puy representa o passado, pois pertence a um tempo que só faz parte da memória — dos “mais vestigiais estados da nossa mente”. Tudo ao

redor da estátua, incluindo a própria praça onde ela se encontra, sofreu mudança. A noção de passado é contrastada com as imagens de médicos e advogados que estudam a estátua do general, e que divagam sobre a mudança: “Aos domingos, advogados a passeio / Abordavam essa efígie assoberbada / Para o estudo do passado (...)” Ao fim, a impossibilidade de mudança representada pela estátua acaba sendo negativa: “Nada aconteceu, pois nada mudou. / E o general virou lixo no final.”

## II.iv

### IV

Two things of opposite natures seem to depend  
On one another, as a man depends  
On a woman, day on night, the imagined

On the real. This is the origin of change.  
Winter and spring, cold copulars, embrace  
And forth the particulars of rapture come.

Music falls on the silence like a sense,  
A passion that we feel, not understand.  
Morning and afternoon are clasped together

And North and South are an intrinsic couple  
And sun and rain a plural, like two lovers  
That walk away as one in the greenest body.

In solitude the trumpets of solitude  
Are not of another solitude resounding;  
A little string speaks for a crowd of voices.

The partaker partakes of that which changes him.  
The child that touches takes character from the  
thing,]  
The body, it touches. The captain and his men

Are one and the sailor and the sea are one.  
Follow after, O my companion, my fellow, my self,  
Sister and solace, brother and delight.

### IV

Dois opostos parecem depender um do  
Outro, como o homem depende da  
Mulher, dia da noite, o imaginado

Do real. Eis a origem da mudança.  
Inverno e primavera, em fria cópula,  
Adiantam detalhes do êxtase que chega.

A música cai sobre o silêncio, é sentido,  
Paixão que sentimos, não entendemos.  
Manhã e tarde estão entrelaçadas

E Norte e Sul são um casal intrínseco  
E sol e chuva um plural, como amantes  
Que andam juntos em corpos verdejantes.

Na solidão as trombetas da solidão  
Não são de outra solidão o ressoar.  
Uma só corda fala por mil vozes.

O envolvido envolve-se em sua mudança.  
O filho que toca toma a forma da coisa,  
Do corpo, que toca. O capitão e seus homens

São um e o marujo e mar são um. Vem,  
Meu companheiro, meu amigo, meu eu,  
Irmã e alívio, irmão e deleite.

Como a busca pela origem das coisas é uma constante em todo o poema, Stevens tenta aqui definir, da mesma forma, a origem da mudança. Ela é encontrada na dependência que o poeta aponta em coisas de naturezas opostas: homem e mulher, dia e noite, imaginado e real, música e silêncio, norte e sul etc. Ao final do poema, parece haver uma incorporação entre elementos, uma fusão que provocaria essa mudança: “O capitão e seus / Homens são um, marujo e mar são um.”

Optamos por traduzir o verso de abertura, “Two things of opposite natures seem to depend”, para “Dois opostos parecem depender um do / Outro”: eliminamos a opção mais óbvia, “coisas de naturezas opostas”, mas alcançamos um efeito semântico que consideramos semelhante ao do original somente com “Dois opostos”. Ainda para manter o padrão métrico estabelecido, o terceiro verso da quinta estrofe, “A little string speaks for a crowd of voices”, foi vertido para “Uma só corda fala por mil vozes.”. Assim economizamos algumas sílabas poéticas utilizando “mil vozes” ao invés de “uma multidão de vozes”.

## II.v

V

On a blue island in a sky-wide water  
The wild orange trees continued to bloom and to bear,  
Long after the planter's death. A few limes remained,

Where his house had fallen, three scraggy trees weighted  
With garbled green. These were the planter's turquoise  
And his orange blotches, these were his zero green,

A green baked greener in the greenest sun.  
These were his beaches, his sea-myrtles in  
White sand, his patter of the long sea-slushes.

There was an island beyond him on which rested,  
An island to the South, on which rested like  
A mountain, a pine-apple pungent as Cuban summer.

And là-bas, là-bas, the cool bananas grew,  
Hung heavily on the great banana tree,  
Which pierces clouds and bends on half the world.

He thought often of the land from which he came,

V

Na ilha azul, no mar feito o céu vasto,  
Laranjeiras davam flores e frutos mesmo  
Com a morte do plantador. Onde sua casa

Ruiu, três limeiras restaram, árvores secas  
Pesadas de verde alterado. Eis o turquesa  
Do plantador e seus laivos laranja, seu

Verde zero verdejado ao sol mais verde.  
Eis suas praias, suas murtas marinhas  
Na areia branca, a arenga das espumas.

Longe dele havia uma ilha, ao sul,  
Onde quedava, feito montanha, um  
Ananás pungente como o verão cubano.

Là-bas, là-bas, bananas frescas cresciam,  
Pendiam na grande bananeira que fura  
Nuvens e se curva sobre meio mundo.

Ele sempre pensou em sua terra natal,

How that whole country was a melon, pink  
If seen rightly and yet a possible red.

Como o país todo era um melão, rosa  
Se visto ao certo, ou talvez vermelho.

An unaffected man in a negative light  
Could not have borne his labor nor have died  
Sighing that he should leave the banjo's twang.

Um homem simples em luz negativa  
Não suportaria seu fardo nem morreria  
Suspirando por deixar o vibrar do banjo.

Em uma ilha edênica, a passagem do tempo serve mais uma vez de mote para ilustrar a noção de mudança. Uma laranjeira continua dando frutos mesmo depois da morte de quem a plantou; onde a casa do plantador tombou, as árvores ainda estão verdes (embora secas, de um verde alterado). Vemos novamente a ideia de um mundo mutável em um universo de instabilidade.

O primeiro verso, belíssimo e super condensado, apresenta o termo “sky-wide water” para descrever um mar que é tão amplo como o céu. A aliteração foi perdida, mas a solução encontrada em português ainda respeita o decassílabo regular do original: “Na ilha azul, no mar feito o céu vasto”.

Este poema é um dos prediletos de Stevens em “Notes...”. Sobre ele, o poeta explica:

Se eu estivesse tentando imitar Zenão ou Plotino, esse poema provavelmente não estaria no livro. Por acaso, é uma das coisas no livro de que mais gosto. Ele significa que, apesar de todas as mudanças, de todos os aumentos, acréscimos, ampliações, o que muitas vezes significa mais para nós e o que, em um grande extremo, pode significar mais para nós, é provavelmente uma coisa pequena como o vibrar de um banjo. Esta explicação deve deixar claro que o plantador não é um símbolo. Mas muitas vezes simbolizamos inconscientemente, e suponho que seja possível dizer que o plantador é um símbolo de mudança. Ele é, no entanto, o humano trabalhador que vive em ilusões e que, depois que todas as grandes ilusões o deixaram, ainda se apegava a uma ilusão que o perfura. (L, p. 434).<sup>39</sup>

Algumas adaptações foram feitas na tradução. Na quarta estrofe, no trecho “There was an island beyond him on which rested, / An island to the South, on which rested like / A mountain, a pine-apple pungent as Cuban summer”, a repetição em

<sup>39</sup> Had I been attempting to imitate Zeno or Plotinus, this poem would probably not be in the book. As it happens, it is one of the things in the book that I like most. What it means is that, for all the changes, for all the increases, accessions, magnifyings, what often means most to us, and what, in a great extreme, might mean most to us is just as likely as not to be some little thing like a banjo's twang. This explanation should make it clear that the planter is not a symbol. But one often symbolizes unconsciously, and I suppose that it is possible to say that the planter is a symbol of change. He is, however, the laborious human who lives in illusions and who, after all the great illusions have left him, still clings to one that pierces him.

“on which rested” e “on which rested like” foi cortada e vertida para “Longe dele havia uma ilha, ao sul, / Onde quedava, feito montanha, um / Ananás pungente como o verão cubano.”. O termo francês “là-bas” foi mantido na tradução.

## II.vi

VI

Bethou me, said sparrow, to the crackled blade,  
And you, and you, bethou me as you blow,  
When in my coppice you behold me be.

Ah, ké! The bloody wren, the felon jay,  
Ké-ké, the jug-throated robin pouring out,  
Bethou, bethou, bethou me in my glade.

There was such idiot minstrelsy in rain,  
So many clappers going without bells,  
That these bethous compose a heavenly gong.

One voice repeating, one tireless chorister,  
The phrases of a single phrase, ké-ké,  
A single text, granite monotony,

One sole face, like a photograph of fate,  
Glass-blower's destiny, bloodless episcopos,  
Eye without lid, mind without any dream—

These are of minstrels lacking minstrelsy,  
Of an earth in which the first leaf is the tale  
Of leaves, in which the sparrow is a bird

Of stone, that never changes. Bethou him, you  
And you, bethou him and bethou. It is  
A sound like any other. It will end.

VI

Tuteie-me, piou pardal, à folha rachada,  
E você, você, tuteia-me em seu sopro,  
Quando em meu bosque me contempla ser.

Ah, ké! O gaio cruel, a carriça renhida,  
Ké-ké, a gorja-jarro do tordo vertendo,  
Tuteia, tuteia-me em minha clareira.

Havia esse trovar idiota na chuva,  
Tantos badalos soando sem sino,  
Que o tutear criava um gongo celeste.

Uma voz repetindo, corista incansável,  
As frases de uma só frase, ké-ké,  
Um único texto, monotonia granítica,

Uma só face, feito foto do destino,  
A sina do sopra-vidro, oco episcopo,  
Olho sem pálpebra, mente sem sonhos -

Isso vem dos trovadores sem trovar,  
De uma terra onde a folha prima é o conto  
Das folhas, onde o pardal é pássaro

Pétreo, imutável . Tuteia-o, você  
E você, tuteia-o e tuteia. É um  
Som comum. Esse som acabará.

A onomatopeia aparece novamente no poema, no canto dos pássaros. Parece haver um retorno ao passado quando o pardal pede que seja tratado por tu: “Tuteie-me, piou pardal, à folha rachada, / E você, você, tuteie-me em seu sopro, / Quando em meu bosque me contempla ser”.

Cook ressalta o caráter solene do termo “Bethou”:

[...] *tu* é usado entre pessoas íntimas, para servos, para Deus. Também é uma alusão trocadilhesca ao "Be Thou me" de Shelley ("Ode ao Vento Oeste"). Este pássaro não só conhece Shelley, mas também responde, falando pela natureza, em um desafio ao escritor; uma "clareira" (l. 6) é um cenário tradicional para uma canção. (COOK, 2007, p. 224).<sup>40</sup>

Aqui, a vontade de mudar parece ser provocada pela monotonia do canto dos pássaros, que sempre repetem a mesma "frase", incansáveis: "O eco de uma voz, corista incansável, / As frases de uma só frase, ké-ké, / Um único texto, monotonia granítica".

Stevens explica, em carta a Hi Simons, a ideia por trás dos pássaros e das onomatopeias:

É um poema à moda antiga da onomatopéia de uma tarde de verão. Suponho que o insistente "tuteia-me" venha de um *catbird*. Sobre a carriça renhida: as carriças são lutadoras. Da próxima vez que você estiver morando aqui e tiver um ninho de carriças no qual a mãe-pássaro esteja dentro, você entenderá o significado de "carriça renhida". Todo esse insistente tutear fica monótono e se funde em um único som. Assim, os rostos tendem a se tornar um único rosto, como se tivessem encontrado o destino de um soprador de vidro; como se um soprador de vidro, por todas as bolhas que sopra, soprasse apenas uma, e assim ele o faz. (L, p. 434)

O pardal surgiria então como o elemento causador dessa mudança quando "exige" que seja chamado por "tu". Esses "bethous", em meio ao menestrel tolo das frases monótonas dos pássaros, seriam capazes de criar uma espécie de "gongo celeste". Porém, na última estrofe, Stevens sugere que esse som também acabará.

A opção de tradução para "bethou me" foi "tuteie-me", na tentativa de buscar um equivalente em português que representasse o sentido já citado acima de "trate-me por tu".

II.vii

---

<sup>40</sup> [...] *tu* is used among intimates, to servants, to God. Also a punning allusion to Shelley's "Be Thou me" ("Ode to the West Wind"). This bird not only knows Shelley, but also answers back by speaking for Nature in a challenge to the writer; a "glade" (l. 6) is a traditional setting for song.

VII

After a luster of the moon, we say  
 We have not the need of any paradise,  
 We have not the need of any seducing hymn.

It is true. Tonight the lilacs magnify  
 The easy passion, the ever-ready love  
 Of the lover that lies within us and we breathe

An odor evoking nothing, absolute.  
 We encounter in the dead middle of the night  
 The purple odor, the abundant bloom.

The lover sighs as for accessible bliss,  
 Which he can take within him on his breath,  
 Possess in his heart, conceal and nothing known.

For easy passion and ever-ready love  
 Are of our earthy birth and here and now  
 And where we live and everywhere we live,

As in the top-cloud of a May night-evening,  
 As in the courage of the ignorant man,  
 Who chants by book, in the heat of the scholar, who

Writes / The book, hot for another accessible bliss;  
 The fluctuations of certainty, the change  
 Of degrees of perception in the scholar's dark.

VII

Após um lustro da lua, dizemos  
 Que não precisamos de paraíso algum,  
 Não precisamos de hino sedutor algum.

Verdade. Esta noite os lilases ampliam  
 A paixão fácil, o amor imediato  
 Do amante que há em nós e respiramos

Um odor que nada invoca, absoluto.  
 Na calada da noite encontramos  
 O odor púrpuro, o florescer farto.

O amante cobiça êxtase acessível,  
 Que carregue consigo em seu sopro,  
 Em seu peito, que mantenha em sigilo.

Paixão fácil e amor imediato nascem  
 Do mundano e aqui e agora e  
 Em todos os lugares onde moramos,

Nas nuvens altas de uma noite em maio,  
 Na coragem do ignorante, que segue  
 O livro, no ardor do erudito, que escreve

O livro, louco por outro êxtase acessível:  
 Variações da certeza, outros graus  
 De percepção na escuridão do erudito.

O mundo dos sentimentos (ilustrado nesse canto por imagens como as do brilho da lua, da paixão e do amor) parece ser tratado aqui como uma espécie de alicerce imutável, como algo inerente ao homem: “Paixão fácil e amor imediato nascem / Do mundano e aqui e agora e / Em todos os lugares onde moramos”. As variações dessas certezas dependeriam do grau de percepção de quem as vê, seja ele um ignorante ou um erudito, como visto nos versos da última estrofe: “Variações da certeza, outros graus / De percepção na escuridão do erudito.”

II.viii



VIII

On her trip around the world, Nanzia Nunzio  
 Confronted Ozymandias. She went  
 Alone and like a vestal long-prepared.

I am the spouse. She took her necklace off  
 And laid it in the sand. As I am, I am  
 The spouse. She opened her stone-studded belt.

I am the spouse, divested of bright gold,  
 The spouse beyond emerald or amethyst,  
 Beyond the burning body that I bear.

I am the woman stripped more nakedly  
 Than nakedness, standing before an inflexible  
 Order, saying I am the contemplated spouse.

Speak to me that, which spoken, will array me  
 In its own only precious ornament.  
 Set on me the spirit's diamond coronal.

Clothe me entire in the final filament,  
 So that I tremble with such love so known  
 And myself am precious for your perfecting.

Then Ozymandias said the spouse, the bride  
 Is never naked. A fictive covering  
 Weaves always glistening form the heart and mind.

VIII

Viajando o mundo, Nanzia Nunzio  
 Enfrentou Ozymandias. Foi só, como  
 Uma vestal há tempos preparada.

Sou a esposa. Tirou o colar e deixou-o  
 Na areia. Sou como sou, sou a esposa.  
 Abriu o cinto cravejado de brilhantes.

Sou a esposa, sem brilho de ouro,  
 Além de esmeralda ou ametista,  
 Além do corpo ardente que carrego.

Sou a mulher despida mais nua  
 Que a nudez, diante de uma lei fixa,  
 Que diz que sou a esposa contemplada.

Diga-me aquilo que, dito, irá vestir-me  
 Em seu próprio e único ornamento raro.  
 Ponha em mim o diamante coronal da alma.

Cubra-me inteira do filamento final,  
 Para que eu trema com esse amor e torne-me  
 Preciosa pelo seu aperfeiçoamento

Então Ozymandias disse a esposa,  
 A noiva nunca é nua. Um véu fictício  
 Se tece, sempre em luz, da mente e coração.

Segundo Eleanor Cook (2007, p. 225), um dos cantos favoritos de Stevens, onde uma figura feminina e angelical é a emissária que buscará a estátua de Ozymandias, do poema homônimo de Shelley. Britto (2017, n.p.) aponta que “Nanzia Nunzio, a protagonista desta seção, tem o sobrenome derivado do latim *nuntius*, ‘mensageiro’, também um sinônimo de ‘anjo’, e origem do termo ‘núncio apostólico’.” Mesmo despida de todos os seus ornamentos preciosos, a esposa nunca está nua: “Um véu fictício / Se tece, sempre em luz, da mente e coração.”

IX

The poem goes from the poet's gibberish to  
The gibberish of the vulgate and back again.  
Does it move to and fro or is it of both

At once? Is it a luminous flittering  
Or the concentration of a cloudy day?  
Is there a poem that never reaches words

And one that chaffers the time away?  
Is the poem both peculiar and general?  
There's a meditation there, in which there seems

To be an evasion, a thing not apprehended or  
Not apprehended well. Does the poet  
Evade us, as in a senseless element?

Evade, this hot, dependent orator,  
The spokesman at our bluntest barriers,  
Exponent by a form of speech, the speaker

Of a speech only a little of the tongue?  
It is the gibberish of the vulgate that he seeks.  
He tries by a peculiar speech to speak

The peculiar potency of the general,  
To compound the imagination's Latin with  
The lingua franca et jocundissima.

IX

O poema hesita entre a algaravia  
Do poeta e a algaravia da vulgata.  
Move-se de um lado a outro ou é de ambos

De uma vez? É um voejar luminoso  
Ou a concentração de um dia nublado?  
Há um poema que nunca alcança a palavra

E um que tenta o dia todo? Ele pode  
Ser peculiar e geral ao mesmo tempo?  
Há uma meditação aí, parece que

Algo escapa, que não se capta, ou não  
Se capta tão bem. O poeta nos escapa,  
É um elemento incoerente?

Escapa, esse orador intenso, dependente,  
Porta-voz das nossas barreiras mais bruscas,  
Intérprete de uma forma de fala, falante

De um discurso que pouco diz da língua?  
A algaravia da vulgata é o que ele busca.  
Com discurso singular, tenta falar

Na potência peculiar do geral, para  
Mesclar o Latim da imaginação  
Com a lingua franca et jocundissima.

A própria noção de poesia aparece nesse canto como algo inconstante, que vai da linguagem vulgar até a linguagem mais rebuscada e volta, como em um ciclo. E com essa representação cíclica, talvez tenhamos aqui um dos mais claros exemplos daquilo que Stevens imagina ser a ficção suprema: “Com discurso singular, tenta falar / Na potência peculiar do geral, para / Mesclar o Latim da imaginação / Com a lingua franca et jocundissima.”. Em outras palavras: a ficção que atinge o ignorante e o erudito - a ficção do absoluto.

Na tradução, “the poet's gibberish” foi vertido para “a algaravia do poeta”. No último verso, o trecho em latim “lingua franca et jocundissima” foi mantido como no original.

## II.x

X

A bench was his catalepsy, Theatre  
Of Trope. He sat in the park. The water of  
The lake was full of artificial things,

Like a page of music, like an upper air,  
Like a momentary color, in which swans  
Were seraphs, were saints, were changing essences.

The west wind was the music, the motion, the force  
To which the swans curveted, a will to change,  
A will to make iris frettings on the blank.

There was a will to change, a necessitous  
And present way, a presentation, a kind  
Of volatile world, too constant to be denied,

The eye of a vagabond in metaphor  
That catches our own. The casual is not  
Enough. The freshness of transformation is

The freshness of a world. It is our own,  
It is ourselves, the freshness of ourselves,  
And that necessity and that presentation

Are rubbings of a glass in which we peer.  
Of these beginnings, gay and green, propose  
The suitable amours. Time will write them down.

X

Um banco foi sua catalepsia, Teatro  
Do Tropo. Ele sentou-se no parque.  
O lago era cheio de coisas artificiais,

Feito partitura, feito um ar supremo,  
Feito cor efêmera, onde cisnes eram  
Serafins, santos, essências mutáveis.

O vento oeste era música, a força  
Que fez o cisne saltar, vontade de mudar,  
De criar iridescência no vazio.

Havia vontade de mudar, um modo  
Presente e preciso, um espetáculo,  
Um tipo de mundo volátil inegável,

O olho de um vadio em metáfora  
Que capta nosso olhar. O eventual não  
Basta. O frescor da mudança é o frescor

De um mundo. É o nosso próprio, somos  
Nós, nosso próprio frescor, e aquela  
Necessidade e aquele espetáculo são o

Desempear de um espelho onde espiamos.  
Desses inícios, alegres e verdes, sugira  
Amores cabíveis. O tempo irá escrevê-los.

Nesse canto, um banco é, segundo Stevens (1943, p. 435) um local de transe, onde acontece o “teatro do tropo”. Em um mundo de metáforas, “cisnes eram / Serafins, santos, essências mutáveis”. Ao fim dessa reflexão sobre a mudança na ficção suprema, Stevens aponta que o frescor da transformação é o frescor de um mundo.

Por motivo de estrutura métrica, eliminamos a palavra “the motion” da terceira estrofe. Ainda na terceira estrofe, no último verso “A will to make iris frettings on the blank”, foi vertido para “vontade / De criar iridescência no vazio.”. Cores e flores são elementos de grande importância ao longo de todo o poema, mas na tradução essa

ambiguidade presente na representação da flor “íris” e dessa “agitação iridescente” de “iris frettings” não se sustentaria de modo tão claro. Perdemos então a referência à flor — a opção foi pela cor, no intuito de manter a ideia de mudança ao se colorir algo branco, de trazer cor a algo vazio.

No último terceto, o verso “Are rubbings of a glass in which we peer” descreve uma ação muito específica, mas de modo muito condensado. A ideia principal parece ser a de um espelho sujo que é limpo para que possamos espiar. A solução adotada foi, portanto, “o / Desempear de um espelho onde espiamos.” Britto, por sua vez, traduziu o verso como “São vislumbres num vidro só translúcido.”

#### 5.4 “IT MUST GIVE PLEASURE”

##### III.i

###### *It Must Give Pleasure*

I

To sing jubilas at exact, accustomed times,  
To be crested and wear the mane of a multitude  
And so, as part, to exult with its great throat,

To speak of joy and to sing of it, borne on  
The shoulders of joyous men, to feel the heart  
That is the common, the bravest fundament,

This is a facile exercise. Jerome  
Begot the tubas and the fire-wind strings,  
The golden fingers picking dark-blue air:

For companies of voices moving there,  
To find of sound the bleakest ancestor,  
To find of light a music issuing

Whereon it falls in more than sensual mode.  
But the difficultest rigor is forthwith,  
On the image of what we see, to catch from that

Irrational moment its unreasoning,

###### *Deve dar prazer*

I

Cantar jubilas na hora exata, usual,  
Ganhar crista e usar a crina da multidão  
E, como parte, exultar com sua grande

Garganta, cantar a alegria, levado  
Nos ombros de homens alegres, sentir  
O coração que é o comum, a brava base,

É exercício fácil. Jerônimo gerou as  
Tubas e as cordas de fogo e vento, os  
Dedos dourados tangendo o azul do ar:

Pois marchas de vozes iam para lá,  
Para achar do som o ancestral mais ermo,  
Achar da luz uma música emanando

Onde desce de um modo mais que sensual.  
Mas o rigor mais árduo vem depressa,  
Na imagem do que vemos, para captar

Desse instante ilógico sua insensatez

As when the sun comes rising, when the sea  
Clears deeply, when the moon hangs on the wall

Como quando o sol nasce, quando o mar  
É limpo, quando a lua pende no muro

Of heaven-haven. These are not things transformed.  
Yet we are shaken by them as if they were.  
We reason about them with a later reason.

Da paragem-paraíso. Não são coisas  
Alteradas, mas nos abalam como tal.  
Pensamos nisso com razão tardia.

Segundo Cook (2007, p. 228), o canto de abertura de “It Must Give Pleasure” evoca canções alegres, algo próximo à adoração, ao jubileu, e logo após considera isso um exercício fácil. A noção de prazer na ficção suprema aparece como um modo de transcendência, como algo que suplanta o elemento racional e lógico e que pode, mesmo que de forma ilógica, gerar deleite. Além disso, a partir de agora, é possível notar uma conotação sexual que até então não existia em “Notes...” de forma tão clara, como visto na quarta e quinta estrofes: “Achar da luz uma música emanando / Onde desce de um modo mais que sensual”.

Sobre o uso da figura de Jerônimo, Stevens explica (L. p. 434) que se trata de São Jerônimo, que “gerou as / Tubas e as cordas de fogo e vento” ao traduzir a bíblia.

Na última estrofe, “heaven-haven” faz referência ao poema homônimo de Gerard Manley Hopkins. Na tradução, a opção foi verter o termo com base na tradução de Augusto de Campos: “paragem-paraíso”. A primeira ideia, por questões de métrica, era usar “porto-paraíso”; a aliteração seria mantida e ganharíamos uma sílaba poética no verso em português. Porém, a referência parece ser mais relevante, visto que, no subtítulo do poema de Hopkins (“A nun takes the veil”, traduzido por Campos como “Uma noviça toma o véu”), essa menção ao véu e à noviça pode ter relação com o poema VIII da parte II de “Notes...”: “A noiva nunca é nua. Um véu fictício / Se tece, sempre em luz, da mente e coração.” A cerimônia de ordenação de uma freira, de modo semelhante, também é considerada uma espécie de casamento com Deus.

The blue woman, linked and lacquered, at her window  
 Did not desire that feathery argentines  
 Should be cold silver, neither that frothy clouds

A mulher azul, com elo e laca, à janela  
 Não quis que as argêntneas plumosas  
 Fossem prata fria, nem que nuvens macias

Should foam, be foamy waves, should move like them,  
 Nor that the sexual blossoms should repose  
 Without their fierce addictions, nor that the heat

Fossem ondas de espuma, com tal moção,  
 Nem que as flores carnais dormissem  
 Sem seus vícios feros, nem que o ardor

Of summer, growing fragrant in the night,  
 Should strengthen her abortive dreams and take  
 In sleep its natural form. It was enough

Do verão, fragrante na noite, reforçasse  
 Seus sonhos abortivos e tomasse  
 No sono sua forma nativa. Lembranças

For her that she remembered: the argentines  
 Of spring come to their places in the grape leaves  
 To cool their ruddy pulses; the frothy clouds

Bastaram a ela: as argêntneas da  
 Primavera se alocam nas videiras  
 Para esfriar seu pulsar rubro; nuvens

Are nothing but frothy clouds; the frothy blooms  
 Waste without puberty; and afterward,  
 When the harmonious heat of August pines

Macias são só nuvens macias; flores  
 Macias definham sem puberdade; e depois,  
 Quando o ardor afável das pinhas de agosto

Enters the room, it drowns and is the night.  
 It was enough for her that she remembered.  
 The blue woman looked and from her window named

Invade o quarto, vem o sono e é noite.  
 Lembranças bastaram a ela. A mulher  
 Azul olhou e nomeou da sua janela

The corals of the dogwood, cold and clear,  
 Cold, coldly delineating, being real,  
 Clear and, except for the eye, without intrusion.

Os corais do corniso, frios e claros,  
 Frios, delineados frios, sendo reais,  
 Claros e, exceto o olho, sem intrusão.

O termo “The blue woman”, que pode, em princípio, ser interpretado como “a mulher triste”, foi elucidado por Stevens em suas cartas (1996, p. 444) como “the weather of a Sunday morning early April”. Assim, a opção na tradução foi vertê-lo para “a mulher azul”, considerando que trata-se de uma metáfora para um dia de abril, uma manhã de domingo. Uma linguagem de conotação sexual é novamente empregada para reforçar a ideia de prazer, como visto em “sexual blossoms”, “fierce addictions” ou “without puberty”, por exemplo. As noções de mudança e de prazer, segundo Stevens, andam juntas aqui novamente:

A lei do contraste é grosseira. Mesmo em um texto explicando que ela “deve mudar”, é permitido ilustrar que ela “deve dar prazer” sem nenhuma lei. Obviamente, em um poema composto pelo clima e pelas coisas que o cercam: a época do ano e os pensamentos e sentimentos de alguém, os

delineamentos frios ao redor de alguém que ocupam seus lugares sem ajuda. Distinguir mudança e metamorfose. (L, p. 445).<sup>41</sup>

### III.iii

---

<sup>41</sup> The law of contrast is crude. Even in a text expounding it must change, it is permissible to illustrate it must give pleasure without any law whatever. Obviously in a poem composed of the weather and of things drifting round in it: the time of year and one's thoughts and feelings, the cold delineations round one take their places without help. Distinguish change & metamorphosis.

III

A lasting visage in a lasting bush,  
 A face of stone in an unending red,  
 Red-emerald, red-slitted-blue, a face of slate,

An ancient forehead hung with heavy hair,  
 The channel slots of rain, the red-rose-red  
 And weathered and the ruby-water-worn,

The vines around the throat, the shapeless lips,  
 The frown like serpents basking on the brow,  
 The spent feeling leaving nothing of itself,

Red-in-red repetitions never going  
 Away, a little rusty, a little rouged,  
 A little roughened and ruder, a crown

The eye could not escape, a red renown  
 Blowing itself upon the tedious ear.  
 An effulgence faded, dull cornelian

Too venerably used. That might have been.  
 It might and might have been. But as it was,  
 A dead shepherd brought tremendous chords from hell

And bade the sheep carouse. Or so they said.  
 Children in love with them brought early flowers  
 And scattered them about, no two alike.

III

Um rosto durável em arbusto durável,  
 Face de pedra em um rubro infinito,  
 Rubro-esmeralda, fenda-azul, face de ardósia,

Fronte ancestral com cabelos pesados,  
 As ranhuras da chuva, o rubro-rosa-rubra  
 E roto e a velha-água-rubi, a garganta

Envolta em videiras, lábios sem forma,  
 O cenho feito serpentes ao sol,  
 Emoção gasta que não deixa rastro,

Reprises rubro-rubras que não partem,  
 Um pouco ferrugem, um pouco ruge,  
 Um pouco rústico e rude, uma coroa

Da qual o olho não foge, renome rubro  
 Que se sopra sobre o ouvido tedioso.  
 Fulgor desbotado, cornalina usada e

Muito venerada. Podia ter sido assim.  
 Podia e podia ter sido. Mas um pastor  
 Morto trouxe acordes tremendos do inferno

E ordenou orgia às ovelhas. É o que dizem.  
 Crianças que as amavam trouxeram e espalharam  
 Suas flores precoces, todas elas desiguais.

Para Eleanor Cook (2007, p. 229), temos aqui novamente uma analogia que remete à estátua de Ozymandias, de Shelley, agora na imagem de um rosto de pedra que resiste ao tempo como uma deidade primitiva. A descrição é marcada pela cor vermelha, “red”, que foi traduzida como “rubro”, para que se mantivessem as aliterações em /r/ e a rica eufonia dos versos no original. Assim, um efeito semelhante foi alcançado, como visto em “rubro infinito, Rubro-esmeralda ou “o rubro-rosa-rubra/ E rota e a velha-água-rubi”. Ao final das descrições detalhadas dessa face de pedra, voltamos à ideia de prazer, que agora contrasta o mal, a sensualidade e a pureza: “Mas um pastor / Morto trouxe acordes tremendos do



inferno / E ordenou orgia às ovelhas.”; logo na sequência, temos “Crianças que as amavam trouxeram e espalharam / Suas flores precoces, todas elas desiguais.”

### III.iv

#### IV

We reason of these things with later reason  
And we make of what we see, what we see clearly  
And have seen, a place dependent on ourselves.

There was a mystic marriage in Catawba,  
At noon it was on the mid-day of the year  
Between a great captain and the maiden Bawda.

This was their ceremonial hymn: Anon  
We loved but would no marriage make. Anon  
The one refused the other one to take,

Foreswore the sipping of the marriage wine.  
Each must the other take not for his high,  
His puissant front nor for her subtle sound,

The shoo-shoo-shoo of secret cymbals round.  
Each must the other take as sign, short sign  
To stop the whirlwind, balk the elements.

The great captain loved the ever-hill Catawba  
And therefore married Bawda, whom he found there,  
And Bawda loved the captain as she loved the sun.

They married well because the marriage-place  
Was what they loved. It was neither heaven nor hell.  
They were love's characters come face to face.

#### IV

Pensamos nisso com razão tardia e  
Fazemos do que vimos, do que vemos com  
Clareza, um lugar que depende de nós.

Houve um matrimônio místico em Catawba,  
Ao meio-dia do dia médio do ano  
Entre um grande capitão e a donzela Bawda.

Eis seu hino nupcial: Sem demora  
Amamos mas negamos a boda. Sem  
Demora uma parte recusou a outra,

Negou beber do vinho do casamento.  
Tolice é tomar o outro por seu encanto,  
Seu rosto pujante ou seu som astuto, o

Xô-xô-xô do címbalo secreto. Deve-se  
Ter o outro como sinal, breve sinal  
Capaz de deter ventos e elementos.

O capitão amou as colinas de Catawba  
E casou-se com Bawda, que lá achou,  
E Bawda amou-o como amava o sol.

Casaram-se bem, pois o lugar-matrimônio  
Era o que amavam. Não era céu ou inferno.  
Eram personagens do amor face a face.

A ideia de casamento não fica restrita à união do homem e da mulher, mas também do homem com a terra:

O capitão amou as colinas de Catawba  
E casou-se com Bawda, que lá achou,  
E Bawda amou-o como amava o sol.

Casaram-se bem, pois o lugar-matrimônio  
 Era o que amavam. Não era céu ou inferno.  
 Eram personagens do amor face a face.

Segundo Cook (2007, p. 230), Catawba seria um nome de origem aborígine que significa “dividido”, além de ser uma região e um rio da Carolina do Norte. Bawda, por sua vez, seria um nome derivado, uma adaptação de Catawba, mas existe ainda uma referência à palavra “bawd” (em inglês, “cafetina”). Como essa ambiguidade é impossível de ser sustentada em português, a opção foi manter a proximidade dos nomes “Catawba” e “Bawda”.

### III.v

V

We drank Meursault, ate lobster Bombay with mango  
 Chutney. Then the Canon Aspirin declaimed  
 Of his sister, in what a sensible ecstasy

She lived in her house. She had two daughters, one  
 Of four, and one of seven, whom she dressed  
 The way a painter of pauvred color paints.

But still she painted them, appropriate to  
 Their poverty, a gray-blue yellowed out  
 With ribbon, a rigid statement of them, white,

With Sunday pearls, her widow's gayety.  
 She hid them under simple names. She held  
 Them closelier to her by rejecting dreams.

The words they spoke were voices that she heard.  
 She looked at them and saw them as they were  
 And what she felt fought off the barest phrase.

The Canon Aspirin, having said these things,  
 Reflected, humming an outline of a fugue  
 Of praise, a conjugation done by choirs.

Yet when her children slept, his sister herself  
 Demanded of sleep, in the excitements of silence  
 Only the unmuddled self of sleep, for them.

V

Bebemos Meursault, comemos lagosta com  
 Chutney de manga. O Cônego Aspirim  
 Declamou então o êxtase sensato da

Vida da sua irmã. Tinha duas filhas, uma  
 De quatro e uma de sete, e vestia-as  
 Como um pintor de cores pauvres pinta.

Mesmo assim pintava-as, conforme  
 Sua pobreza, um azul-cinza amarelado  
 Com laço, uma dura asserção delas, branco,

Pérolas de domingo, enlevo de viúva.  
 Sob nomes simples escondeu-as. Negando  
 Sonhos manteve-as perto. Palavras que

Diziam eram vozes que ela ouvia.  
 Olhava-as e via-as como eram e o que  
 Sentia combatia a frase mais singela.

Isso dito, O Cônego Aspirim refletiu,  
 Sussurrando o esboço de uma fuga  
 De louvor, uma conjugação de coros.

Mas quando dormiam, sua própria irmã  
 Exigia, nas excitações do silêncio,  
 Só o nítido eu do sono, para elas.

O “Canon Aspirin”, um dos personagens mais curiosos e exóticos do poema, aparece pela primeira vez nesse canto. Segundo Stevens (1996, p. 427), o Cônego seria uma representação do homem sofisticado, que explorou todas as projeções da mente (especialmente da sua própria). O nome seria derivado então de “aspiration” — no sentido de aspiração, ambição, fortes desejos de se completar algo.

Em seguida, a noção de prazer é vista no poema pela figura da irmã do Cônego, que vivia com suas duas filhas em uma espécie de “êxtase sensível”. A conotação sexual do prazer é substituída pela representação das alegrias simples de uma vida em família.

Na tradução, “We drank Meursault, ate lobster Bombay with mango / Chutney” foi traduzido como “Bebemos Meursault, comemos lagosta com / Chutney de manga” - por questões de métrica, a palavra Bombay foi eliminada (aqui e na tradução de Britto). A perda, porém, não parece ser grave: não há qualquer registro das origens do termo no guias e compêndios da obra de Stevens. “Canon Aspirin” foi vertido para “Cônego Aspirim”, grafado com a letra “m”, em uma tentativa de tornar o nome mais próximo daquilo que possivelmente seria se existisse na língua portuguesa.

### III.vi

VI

When at long midnight the Canon came to sleep  
And normal things had yawned themselves away,  
The nothingness was a nakedness, a point,

Beyond which fact could not progress as fact.  
Thereon the learning of the man conceived  
Once more night's pale illuminations, gold

Beneath, far underneath, the surface of  
His eye and audible in the mountain of  
His ear, the very material of his mind.

So that he was the ascending wings he saw  
And moved on them in orbits' outer stars  
Descending to the children's bed, on which

They lay. Forth then with huge pathetic force

VI

Quando o Cônego dormiu à meia-noite  
E as coisas normais se foram num bocejo,  
O nada era nudez, um ponto, além

Do qual o fato não podia mais ser fato.  
Nisso o saber do homem criou outra  
Vez as luzes pálidas da noite, ouro

Muito abaixo da superfície do olho e  
Audível na montanha do ouvido,  
O próprio material de sua mente.

Tornou-se então as ascendentes asas  
Que via e voou nos espirais do espaço  
Descendo à cama das crianças, onde

Dormiam. Depois, com imensa força patética

Straight to the utmost crown of night he flew.  
The nothingness was a nakedness, a point

Voou até a mais alta coroa da noite.  
O nada era nudez, um ponto além do qual

Beyond which thought could not progress as thought.  
He had to choose. But it was not a choice  
Between excluding things. It was not a choice

Pensamento não podia mais ser pensamento.  
Teve que escolher. Não era uma escolha  
Entre coisas excludentes. Não uma

Between, but of. He chose to include the things  
That in each other are included, the whole,  
The complicate, the amassing harmony.

Escolha entre, mas de. Escolheu incluir  
Coisas inclusas nas outras, o todo, o  
Complicado, a harmonia acumulada.

O personagem do Cônego continua presente nesse canto, agora sonolento, entre a razão e a imaginação. As coisas normais, as trivialidades do dia a dia já não são preocupação: “O nada era nudez, um ponto, além / Do qual o fato não podia mais ser fato”. E se o fato aqui não é mais fato, as ideias e os pensamentos seguem o mesmo caminho: “O nada era a nudez, um ponto além / Do qual pensamento não podia mais ser pensamento”. Para Cook

O Cônego cria um mundo dentro de sua cabeça e entra: “Tornou-se então,” etc.; a esfera do globo ocular contém e se torna a esfera da terra com a abóbada do céu; o *enjambment* repetido inverte nosso sentido de cima / baixo, acima / abaixo. (2007, p. 231,).<sup>42</sup>

Ao invés de escolher o mundo da razão ou o mundo das ideias, o Cônego, ao final, escolheu “incluir / Coisas inclusas nas outras, o todo, o / Complicado, a harmonia acumulada”.

### III. vii

---

<sup>42</sup> The Canon creates a world within his head, then enters it, “So that he was,” etc.; the sphere of the eyeball contains and becomes the sphere of the earth with the vault of heaven; repeated enjambment reverses our sense of up/down, above/beneath.

VII

He imposes orders as he thinks of them,  
As the fox and snake do. It is a brave affair.  
Next he builds capitols and in their corridors,

Whiter than wax, sonorous, fame as it is,  
He establishes statues of reasonable men,  
Who surpassed the most literate owl, the most erudite

Of elephants. But to impose is not  
To discover. To discover an order as of  
A season, to discover summer and know it,

To discover winter and know it well, to find,  
Not to impose, not to have reasoned at all,  
Out of nothing to have come on major weather,

It is possible, possible, possible. It must  
Be possible. It must be that in time  
The real will from its crude compoundings come,

Seeming at first, a beast disgorged, unlike,  
Warmed by a desperate milk. To find the real,  
To be stripped of every fiction except one,

The fiction of an absolute—Angel,  
Be silent in your luminous cloud and hear  
The luminous melody of proper sound.

VII

Ele impõe ordens como ele as pensa, como  
Raposa ou cobra. É caso de coragem.  
Então constrói templos e nos corredores,

Alvos feito cera, sonoros, notórios,  
Ergue estátuas de homens razoáveis, que  
Suplantaram a coruja mais culta, o mais

Erudito elefante. Mas impor não é  
Descobrir. Descobrir uma ordem como  
A de uma estação, entender o verão,

Descobrir o inverno e entendê-lo bem,  
Achar, não impor, sem nenhum raciocínio,  
E do nada chegar ao clima mor, é possível,

Possível, possível. Tem que ser possível.  
Talvez, em breve, o real surja dos seus  
Cruentos compostos, parecendo, em

Princípio, uma besta vomitada,  
Avivada pelo leite da agonia. Achar o  
Real, despir-se de toda ficção exceto

Uma, a ficção do absoluto – Anjo,  
Cale-se em sua nuvem luminosa e ouça  
O concerto luminoso do som certo.

Chegando à parte final de “Notes...”, Stevens revisita algumas representações já exploradas nos cantos anteriores — estátuas, elefantes, a imposição de ordens etc. É a última aparição do “Canon Aspirin”. Cook nota (2007, p. 232) que a passagem “To discover... to find, / Not to impose” pode ser uma crítica de Stevens ao surrealismo, que “inventa sem descobrir”.

No último terceto, a rima interna em “cloud” e “sound” confere uma bela sonoridade à estrofe. Na tradução, perdeu-se a rima nessa mesma posição. A tentativa de recuperação aparece no último verso em “O concerto luminoso do som certo”.

VIII

What am I to believe? If the angel in his cloud,  
Serenely gazing at the violent abyss,  
Plucks on his strings to pluck abysmal glory,

Leaps downward through evening's revelations, and  
On his spredden wings, needs nothing but deep space,  
Forgets the gold centre, the golden destiny,

Grows warm in the motionless motion of his flight,  
Am I that imagine this angel less satisfied?  
Are the wings his, the lapis-haunted air?

Is it he or is it I that experience this?  
Is it I then that keep saying there is an hour  
Filled with expressible bliss, in which I have

No need, am happy, forget need's golden hand,  
Am satisfied without solacing majesty,  
And if there is an hour there is a day,

There is a month, a year, there is a time  
In which majesty is a mirror of the self:  
I have not but I am and as I am, I am.

These external regions, what do we fill them with  
Except reflections, the escapades of death,  
Cinderella fulfilling herself beneath the roof?

VIII

Em que devo crer? Se o anjo em sua nuvem  
Contempla sereno o abismo violento,  
Toca cordas para tocar glória abismal,

Salta para as revelações da tarde, e de  
Asas abertas só precisa do espaço,  
Esquece centro de ouro, destino áureo,

Esquenta-se na moção imóvel de seu voo,  
Sou eu, que imagino o anjo, descontente?  
São dele as asas, o ar lazúli-sombroso?

Quem vive isso, ele ou eu? Sou eu  
Então que afirmo haver uma hora  
Repleta de êxtase declarável, em que

Nada falta, esqueço a mão áurea da falta,  
Sou feliz sem majestade que consola,  
E se existe uma hora existe um dia,

Existe um mês, um ano, existe um tempo  
Em que a majestade é um espelho do eu:  
Não tenho mas sou e como sou, sou.

Regiões externas, do que as enchemos  
Senão com reflexões, as fugas da morte,  
Cinderela satisfeita sob um teto?

Canto baseado em perguntas e reflexões sobre as noções de crença e satisfação. Existe uma semelhança com a representação bíblica do anjo caído: “[...] the angel.../ Leaps downward through evening's revelations” (STEVENS, 1997, p. 349). Logo após, vemos uma série de perguntas: Sou eu, que imagino o anjo, descontente? /São dele as asas, o ar lazúli-sombroso? / Quem vive isso, ele ou eu? Em outras palavras: quem define a ideia de êxtase, de prazer? Quem define se esse êxtase é exprimível ou não?

Cook aponta que esse canto

Reconfigura a linguagem da direção, dos anjos, da crença e da satisfação. Ele se concentra em um anjo cujo salto descendente nos carrega em

absoluta satisfação, até que o final inesperado nos puxe para baixo. Todas as sentenças são interrogativas, embora se module através de suas cláusulas em um indicativo, sem ponto de interrogação. Stevens agora passa de “nós” para “eu” e mantém o “eu” de uma persona poética até o fim. (COOK, 2007, p. 232).<sup>43</sup>

Notas sobre a tradução: “What am I to believe?” foi vertido para “Em que devo crer?”; “the lapis-haunted air?” para “o ar lazuli-sombroso?”, levando-se em conta que o termo “lápiz” viria da cor lápis-lazúli . Na versão de Britto vemos seguinte solução: “São dele as asas, ar assombrado de azul?”.

### III. ix

---

<sup>43</sup> Reconfigures the language of direction, of angels, of belief and satisfaction. It focuses on an angel whose downward leap takes us with him in utter satisfaction, until the unexpected ending draws us up short. All the sentences are interrogative, though one modulates through its clauses into an indicative with no question mark. Stevens now moves from “we” to “I,” and retains the “I” of a poetic persona until the end.

IX

Whistle aloud, too weedy wren. I can  
Do all that angels can. I enjoy like them,  
Like men besides, like men in light secluded,

Enjoying angels. Whistle, forced bugler,  
That bugles for the mate, nearby the nest,  
Cock bugler, whistle and bugle and stop just short,

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

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

And round and round, the merely going round,  
Until merely going round is a final good,  
The way wine comes at a table in a wood.

And we enjoy like men, the way a leaf  
Above the table spins its constant spin,  
So that we look at it with pleasure, look

At it spinning its eccentric measure. Perhaps,  
The man-hero is not the exceptional monster,  
But he that of repetition is most master.

IX

Canta alto, pássaro fraco. Tudo o que os  
Anjos podem eu também faço. Desfruto  
Como eles, feito homens reclusos na luz,

Desfrutando anjos. Canta, corneteiro,  
Que toca para a fêmea, perto do ninho,  
Galo-clarim, canta e toca e para, tordo

Rubro, para em seus prelúdios, treinando  
Meras repetições. Isso ao menos é  
Um encargo, exercício, uma obra,

Algo com função e, portanto, algo bom:  
Uma das vastas repetições com  
Função e que é, portanto, boa, dar

Voltas e mais voltas, só dar voltas, até  
Que dar voltas seja um bem final, como  
O vinho que vem à mesa num bosque.

E desfrutamos feito homens, como a folha  
Sobre a mesa gira seu giro constante,  
Para que com prazer se possa olhar em

Seu giro sua medida singular. Talvez, o  
Homem-herói não seja o monstro raro,  
Mas o mestre maior da repetição.

O conceito de prazer é mais voltado para a noção de desfrutar coisas simples e que tragam consigo uma função, uma utilidade. O homem pode apreciar as coisas da mesma forma que os anjos.

Na tradução algumas adaptações foram feitas: “wren”, por exemplo, foi vertido para “pássaro”, já que no poema VI da parte II a mesma palavra foi traduzida como “carriça”. Assim, em uma visão do poema como um todo, essa excentricidade suscitada pela menção de uma espécie de ave em particular é mantida, mesmo que de modo parcial. A justificativa para essa adaptação vem logo em seguida: a ideia foi tentar compensar uma perda nas rimas entre “wren”, “can”, “can” e “then”, recuperada de forma parcial com “alto”, “fraco”, “faço”, e, de forma indireta, “desfruto”. Não poderíamos usar a palavra “fraco” traduzindo “wren” como “carriça”.



“Cock bugler” foi vertido para “Galo-clarim”, grafado com hífen, na ideia de unir instrumento e agente em um único termo.

### III.x

X

Fat girl, terrestrial, my summer, my night,  
How is it I find you in difference, see you there  
In a moving contour, a change not quite completed?

You are familiar yet an aberration.  
Civil, madam, I am, but underneath  
A tree, this unprovoked sensation requires

That I should name you flatly, waste no words,  
Check your evasions, hold you to yourself.  
Even so when I think of you as strong or tired,

Bent over work, anxious, content, alone,  
You remain the more than natural figure. You  
Become the soft-footed phantom, the irrational

Distortion, however fragrant, however dear.  
That's it: the more than rational distortion,  
The fiction that results from feeling. Yes, that.

They will get it straight one day at the Sorbonne.  
We shall return at twilight from the lecture  
Pleased that the irrational is rational,

Until flicked by feeling, in a gilded street,  
I call you by name, my green, my fluent mundo.  
You will have stopped revolving except in crystal.

X

Moça gorda, terrena, meu verão e noite,  
Como achá-la na diferença, em linhas  
Móveis, em uma mudança incompleta?

Você é conhecida, mas é aberração.  
Cortês, madame, eu sou, mas sob uma  
Árvore, essa sensação sincera pede

Que eu poupe palavras, trate-a sem rodeios,  
Reprima suas evasões, mostre-a a si mesma.  
Mas quando a imagino forte ou cansada,

Trabalhando, aflita, contente, sozinha,  
Você ainda é a imagem mais que natural.  
É o fantasma de pés macios, a distorção

Irracional, mas fragrante, mas amada.  
É isso: a distorção mais que racional, a  
Ficção que é fruto do sentimento. Sim, é isso.

Um dia entenderão isso na Sorbonne.  
Voltaremos da palestra ao crepúsculo  
Gratos de o irracional ser racional, até que

Tomado de emoção, em rua rara, eu chame-a  
Pelo nome, meu verde, meu mondo fluente.  
Seu giro cessará exceto no cristal.

No último canto, a terra é representada como uma “moça gorda”. Eleanor Cook (2007, p. 234) afirma que Stevens aloca esse poema em uma cidade terrena que também lembra uma possível Nova Jerusalém, revendo o Apocalipse, da mesma forma que no canto I.i revê o Gênesis. A visão cíclica da ficção suprema, no seu ápice, considera finalmente a hipótese de “nomear” a terra, algo que vinha sendo evitado ao longo de todo o poema.

“Flicked by feeling, in a gilded street” foi traduzido como “tomado de emoção, em uma rua rara”, e “fluent mundo”, outro latinismo aparente, como “mondo fluente”, numa tentativa de manter a excentricidade que o termo latino suscita na língua inglesa.

## 5.5 Epílogo

---

Soldier, there is a war between the mind  
And sky, between thought and day and night. It is  
For that the poet is always in the sun,

Patches the moon together in his room  
To his Virgilian cadences, up down,  
Up down. It is a war that never ends.

Yet it depends on yours. The two are one.  
They are a plural, a right and left, a pair,  
Two parallels that meet if only in

The meeting of their shadows or that meet  
In a book in a barrack, a letter from Malay.  
But your war ends. And after it you return

With six meats and twelve wines or else without  
To walk another room . . . Monsieur and comrade,  
The soldier is poor without the poet's lines,

His petty syllabi, the sounds that stick,  
Inevitably modulating, in the blood.  
And war for war, each has its gallant kind.

How simply the fictive hero becomes the real;  
How gladly with proper words the soldier dies,  
If he must, or lives on the bread of faithful speech.

---

Soldado, há uma guerra entre a mente  
E o céu, entre pensamento e dia e noite.  
Por isso o poeta está sempre ao sol,

Remenda a lua em seu quarto com  
Suas cadências virgilianas, alto baixo,  
Alto baixo. É uma guerra sem fim.

Mas ela depende da sua. São uma só.  
São plural, direita e esquerda, um par,  
Paralelos que se cruzam ao menos

No encontro de suas sombras ou num  
Livro em uma caserna, uma carta da Malásia.  
Mas sua guerra acaba. Depois você volta

Com seis repastos e doze vinhos ou nada  
Para andar em outra sala . . . Monsieur, camarada  
O soldado é pobre sem os versos do poeta,

Sua ementa escassa, os sons que fixam,  
Modulando inevitáveis, no sangue.  
Guerra por guerra, ambas têm seu charme.

Quão fácil o herói fictício torna-se real;  
Quão feliz com frases certas morre o soldado,  
Se precisa, ou vive do pão da fala fiel.

Se no poema de abertura temos a ideia de paz, aqui uma suposta guerra é o pano de fundo. O canto é direcionado a um soldado, e essa batalha é travada entre

“a mente / E o céu, entre razão e dia e noite”. E nessa guerra, o “Soldado é pobre sem os versos do poeta”. Contudo, parece existir um trânsito entre a ficção e a realidade, uma via de mão dupla, onde uma pode tornar-se a outra e vice-versa: “Quão fácil o herói fictício torna-se real; / Quão feliz com frases certas morre o soldado, / Se precisa, ou vive do pão da fala fiel.”

## 6 TRADUÇÃO DE NOTES TOWARD A SUPREME FICTION

Notes toward a Supreme Fiction

To Henry Church

And for what, except for you, do I feel love?  
 Do I press the extremest book of the wisest man  
 Close to me, hidden in me day and night?  
 In the uncertain light of single, certain truth,  
 Equal in living changingness to the light  
 In which I meet you, in which we sit at rest,  
 For a moment in the central of our being,  
 The vivid transparence that you bring is peace.

Notas para uma ficção suprema

Para Henry Church

E pelo quê, senão você, eu sinto amor?  
 Aperto contra mim o mais extremo livro  
 Do homem mais sábio, oculto em mim dia e noite?  
 Na luz incerta de verdade certa e só,  
 Igual em viva mudança à luz onde  
 Encontro você, onde descansamos, por um  
 Tempo na central do nosso ser, a vívida  
 Transparência que você traz é paz.

*It Must Be Abstract*

I

Begin, ephebe, by perceiving the idea  
Of this invention, this invented world,  
The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again  
And see the sun again with an ignorant eye  
And see it clearly in the idea of it.

Never suppose an inventing mind as source  
Of this idea nor for that mind compose  
A voluminous master folded in his fire.

How clean the sun when seen in its idea,  
Washed in the remotest cleanliness of a heaven  
That has expelled us and our images . . .

The death of one god is the death of all.  
Let purple Phoebus lie in umber harvest,  
Let Phoebus slumber and die in autumn umber,

Phoebus is dead, ephebe. But Phoebus was  
A name for something that never could be named.  
There was a project for the sun and is.

There is a project for the sun. The sun  
Must bear no name, gold flourisher, but be  
In the difficulty of what it is to be.

*Deve ser abstrata*

I

Começe, efebo, percebendo a ideia  
Desse invento, desse mundo inventado,  
A inconcebível ideia do sol.

É seu dever voltar a ser ignorante  
E ver de volta o sol com olho ignorante  
E vê-lo com clareza em sua ideia.

Não creia em uma mente fértil como  
Fonte dessa ideia nem para essa mente  
Crie um mestre vultoso envolto em fogo.

Quão limpo o sol se visto em sua ideia,  
Banhado na limpeza remota de um paraíso  
Que baniu a nós e nossas imagens...

A morte de um deus é a morte de todos.  
Que o púrpuro Febo deite na ceifa umbrosa,  
Que Febo durma e morra no umbroso outono.

Febo morreu, efebo. Mas Febo era nome  
Para algo que nunca se pôde nomear.  
Houve um projeto para o sol e há.

Há um projeto para o sol. O sol  
Não deve ter nome, áureo esplendor, deve  
Ser na dificuldade do que seja ser.

II

It is the celestial ennui of apartments  
That sends us back to the first idea, the quick  
Of this invention; and yet so poisonous

Are the ravishments of truth, so fatal to  
The truth itself, the first idea becomes  
The hermit in a poet's metaphors,

Who comes and goes and comes and goes all day.  
May there be an ennui of the first idea?  
What else, prodigious scholar, should there be?

The monastic man is an artist. The philosopher  
Appoints man's place in music, say, today.  
But the priest desires. The philosopher desires.

And not to have is the beginning of desire.  
To have what is not is its ancient cycle.  
It is desire at the end of winter, when

It observes the effortless weather turning blue  
And sees the myosotis on its bush.  
Being virile, it hears the calendar hymn.

It knows that what it has is what is not  
And throws it away like a thing of another time,  
As morning throws off stale moonlight and shabby sleep.

II

É o tédio celeste dos apartamentos que  
Nos leva à ideia prima, o cerne desse  
Invento; mas tão venenosos são os

Arroubos da verdade, tão fatais  
À própria verdade, que a ideia prima vira  
O eremita das metáforas do poeta,

Que sempre vem e vai e vem e vai.  
Pode haver um tédio da ideia prima?  
Que mais, ilustre douto, haveria?

O monástico é artista. O filósofo aponta  
O lugar do homem na música, digamos, hoje.  
Mas o sacerdote e o filósofo desejam.

E não ter é o começo do desejo.  
Ter o que não é, é seu ciclo ancestral.  
É desejo no fim do inverno, quando

Nota o clima tornar-se azul tão fácil  
E vê o miosótis em seu ramo.  
Viril, ouve o hino do calendário.

Sabe que o que tem é o que não é e  
Livra-se disso como algo antigo, como o  
Dia descarta luar rançoso e sono roto.

III

The poem refreshes life so that we share,  
 For a moment, the first idea . . . It satisfies  
 Belief in an immaculate beginning

And sends us, winged by an unconscious will,  
 To an immaculate end. We move between these points:  
 From that ever-early candor to its late plural

And the candor of them is the strong exhilaration  
 Of what we feel from what we think, of thought  
 Beating in the heart, as if blood newly came,

An elixir, an excitation, a pure power.  
 The poem, through candor, brings back a power again  
 That gives a candid kind to everything.

We say: At night an Arabian in my room,  
 With his damned hoobla-hoobla-hoobla-how,  
 Inscribes a primitive astronomy

Across the unscrawled fores the future casts  
 And throws his stars around the floor. By day  
 The wood-dove used to chant his hoobla-hoo

And still the grossest iridescence of ocean  
 Howls hoo and rises and howls hoo and falls.  
 Life's nonsense pierces us with strange relation.

III

O poema renova a vida e dividimos,  
 Por um tempo, a ideia prima... cumpre a  
 Crença num começo imaculado e nos

Manda, alados por vontade inconsciente  
 A um fim imaculado. Seguimos assim:  
 Do candor inicial ao seu plural tardio

E seu candor é o êxtase forte do que  
 Sentimos do que pensamos, do pensamento  
 Pulsando no peito, feito sangue novo,

Um elixir, excitação, poder puro.  
 O poema, pelo candor, traz de volta  
 Um poder que traz candura a tudo.

Dizemos: à noite, uma árabe em meu  
 Quarto, com seu detestável ruubla-ruubla,  
 Inscreve uma astronomia primitiva

Pelos riscos não riscados do futuro  
 E joga suas estrelas pelo chão.  
 De dia a pomba canta ruubla-ruu

E a densa iridescência do mar urra ruu,  
 Ergue-se, urra ruu e cai. O absurdo  
 Da vida perfura-nos com estranha relação.

## IV

The first idea was not our own. Adam  
 In Eden was the father of Descartes  
 And Eve made air the mirror of herself,

Of her sons and of her daughters. They found themselves  
 In heaven as in a glass; a second earth;  
 And in the earth itself they found a green—

The inhabitants of a very varnished green.  
 But the first idea was not to shape the clouds  
 In imitation. The clouds preceded us.

There was a muddy centre before we breathed.  
 There was a myth before the myth began,  
 Venerable and articulate and complete.

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

We are the mimics. Clouds are pedagogues.  
 The air is not a mirror but bare board,  
 Coullisse bright-dark, tragic chiaroscuro

And comic color of the rose, in which  
 Abysmal instruments make sounds like pips  
 Of the sweeping meanings that we add to them.

## IV

A ideia prima não foi nossa. Adão  
 No Éden foi o pai de Descartes e  
 Eva fez do ar espelho dela mesma,

De seus filhos e suas filhas. Viram-se nos  
 Céus como em um reflexo; segunda terra;  
 E na própria terra acharam um verde -

Os habitantes de um verde envernizado.  
 Mas a ideia prima não foi dar forma  
 Às nuvens. As nuvens nos precedem.

Houve um centro lodoso antes do sopro.  
 Houve um mito antes de o mito começar,  
 Venerável e articulado e completo.

Eis o berço do verso: vivemos num lugar  
 Que não é nosso e, mais, não é nós  
 E é árduo mesmo em dias blasonados.

Somos mímicos. Nuvens são pedagogos.  
 O ar não é espelho, é lousa limpa,  
 Coxia luz-sombra, chiaroscuro trágico

E cômica cor da rosa, em que  
 Instrumentos abismais soam com pios  
 Dos vastos sentidos que somamos a eles.



V

The lion roars at the enraging desert,  
 Reddens the sand with his red-colored noise,  
 Defies red emptiness to evolve his match,

Master by foot and jaws and by the mane,  
 Most supple challenger. The elephant  
 Breaches the darkness of Ceylon with blares,

The glitter-goes on surfaces of tanks,  
 Shattering velvetest far-away. The bear,  
 The ponderous cinnamon, snarls in his mountain

At summer thunder and sleeps through winter snow.  
 But you, ephebe, look from your attic window,  
 Your mansard with a rented piano. You lie

In silence upon your bed. You clutch the corner  
 Of the pillow in your hand. You writhe and press  
 A bitter utterance from your writhing, dumb,

Yet voluble of dumb violence. You look  
 Across the roofs as sigil and as ward  
 And in your centre mark them and are cowed . . .

These are the heroic children whom time breeds  
 Against the first idea—to lash the lion,  
 Caparison elephants, teach bears to juggle.

V

O leão ruge no deserto de fúria,  
 Avermelha a areia com seu ruído rubro,  
 Desafia o vácuo a conceber seu par,

Mestre pelas garras e presas e juba,  
 Rival mais maleável. O elefante rompe  
 A escuridão do Ceilão, retumbante,

Luzes deslizam à tona dos tanques,  
 Quebrando o tão-distante aveludado. O urso,  
 O ponderoso canela, rosna em sua montanha

Ao trovão de verão e dorme na neve invernal.  
 Mas você, efebo, olha do seu ático,  
 Sua mansarda com piano alugado.

Deita quieto na cama. Agarra o canto  
 Do travesseiro. Contorce-se e arranca  
 Uma frase acre da sua torção, mudo,

Mas fluente de fúria muda. Você olha  
 Pelos telhados como símbolo e vigia  
 E em seu centro os assinala e sente medo. . .

Eis os bravos filhos que o tempo cria  
 Contra a ideia prima - para açoitar o leão,  
 Engalanar elefantes, amestrar ursos.

VI

Not to be realized because not to  
 Be seen, not to be loved nor hated because  
 Not to be realized. Weather by Franz Hals,

Brushed up by brushy winds in brushy clouds,  
 Wetted by blue, colder for white. Not to  
 Be spoken to, without a roof, without

First fruits, without the virginal of birds,  
 The dark-blown ceinture loosened, not relinquished.  
 Gay is, gay was, the gay forsythia

And yellow, yellow thins the Northern blue.  
 Without a name and nothing to be desired,  
 If only imagined but imagined well.

My house has changed a little in the sun.  
 The fragrance of the magnolias comes close,  
 False flick, false form, but falseness close to kin.

It must be visible or invisible,  
 Invisible or visible or both:  
 A seeing and unseeing in the eye.

The weather and the giant of the weather,  
 Say the weather, the mere weather, the mere air:  
 An abstraction blooded, as a man by thought.

VI

Não ser percebido por não ser visto,  
 Não ser amado nem odiado por não ser  
 Percebido. Franz Hals retrata o clima,

Nas cerdas do pincel vento e neblina,  
 Molhado de azul, mais frio pelo branco.  
 Para não ser abordado, sem um teto, sem

Primícias, sem o virginal dos pássaros,  
 O escuro cinturão solto, não esquecido.  
 Alegre é, era, forsítia alegre e

Amarela, cor que solve o azul do Norte.  
 Sem um nome e nada a desejar, se  
 Só imaginado, mas bem imaginado.

Minha casa mudou um pouco ao sol.  
 O odor das magnólias chega perto, traço  
 Falso, forma falsa, mas um falso similar.

Deve ser visível ou invisível,  
 Invisível ou visível ou ambos:  
 Um ver e não ver no olhar. O clima

E o titã do clima, talvez o clima,  
 O mero clima, o mero ar. Abstração  
 Encarnada, como homem pelo pensamento.

## VII

It feels good as it is without the giant,  
 A thinker of the first idea. Perhaps  
 The truth depends on a walk around a lake,

A composing as the body tires, a stop  
 To see hepatica, a stop to watch  
 A definition growing certain and

A wait within that certainty, a rest  
 In the swags of pine-trees bordering the lake.  
 Perhaps there are times of inherent excellence,

As when the cock crows on the left and all  
 Is well, incalculable balances,  
 At which a kind of Swiss perfection comes

And a familiar music of the machine  
 Sets up its Schwärmerei, not balances  
 That we achieve but balances that happen,

As a man and woman meet and love forthwith.  
 Perhaps there are moments of awakening,  
 Extreme, fortuitous, personal, in which

We more than awaken, sit on the edge of sleep,  
 As on an elevation, and behold  
 The academies like structures in a mist.

## VII

É bom assim sem o titã, um pensador  
 Da ideia prima. Talvez a verdade  
 Dependenda de um passeio pelo lago,

Compondo enquanto o corpo cansa, de uma  
 Pausa para ver hepáticas, para olhar  
 Uma definição crescendo certa e uma

Espera nessa certeza, de um descanso  
 Entre as coroas de pinhos às margens do lago.  
 Talvez haja momentos de excelência inerente,

Como quando o galo canta à esquerda e  
 Tudo está bem, equilíbrios incontáveis,  
 Onde um tipo de perfeição suíça surge

E uma música conhecida da máquina  
 Firma sua Schwärmerei, não equilíbrios  
 Alcançados, equilíbrios que acontecem,

Como um casal que se ama no ato.  
 Talvez haja momentos de vigília,  
 Extremos, fortuitos, pessoais, nos quais

Mais que despertados, sentamos à beira do sono,  
 Como em um elevado, e contemplamos  
 As academias como estruturas na névoa.

## VIII

Can we compose a castle-fortress-home,  
 Even with the help of Violet-le-Duc,  
 And set the MacCullough there as major man?

The first idea is an imagined thing.  
 The pensive giant prone in violet space  
 May be the MacCullough, an expedient,

Logos and logic, crystal hypothesis,  
 Incipit and a form to speak the word  
 And every latent double in the word,

Beau linguist. But the MacCullough is MacCullough.  
 It does not follow that major man is man.  
 If MacCullough himself lay lounging by the sea,

Drowned in its washes, reading in the sound,  
 About the thinker of the first idea,  
 He might take habit, whether from wave or phrase,

Or power of the wave, or deepened speech,  
 Or a leaner being, moving in on him,  
 Of greater aptitude and apprehension,

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

## VIII

Podemos criar um castelo-forte-lar  
 Mesmo com a mão de Violet-le-Duc,  
 E pôr o MacCullough lá como homem mor?

A ideia prima é uma coisa imaginada.  
 O titã absorto em espaço violeta  
 Pode ser o MacCullough, um interino,

Logos e lógica, hipótese cristal,  
 Incipit e forma de falar a palavra  
 E cada duplo latente na palavra,

Linguista galante. Mas MacCullough é MacCullough.  
 O homem mor não precisa ser homem.  
 Se o próprio MacCullough deita-se à beira-mar,

Imerso em marulhos, lendo nesse som  
 Sobre o pensador da ideia prima, ele  
 Pode pegar o hábito, seja da onda, da frase,

Do poder da onda, da fala profunda,  
 Ou de uma figura esguia, que o persegue,  
 De maior aptidão e apreensão, como se

As ondas afinal nunca tivessem quebrado,  
 Como se a língua de repente, tão fácil,  
 Dissesse coisas que antes davam trabalho.

IX

The romantic intoning, the declaimed clairvoyance  
 Are parts of apotheosis, appropriate  
 And of its nature, the idiom thereof.

They differ from reason's click-clack, its applied  
 Enflashings. But apotheosis is not  
 The origin of the major man. He comes,

Compact in invincible foils, from reason,  
 Lighted at midnight by the studious eye,  
 Swaddled in reverie, the object of

The hum of thoughts evaded in the mind,  
 Hidden from other thoughts, he that reposes  
 On a breast forever precious for that touch,

For whom the good of April falls tenderly,  
 Falls down, the cock-birds calling at the time.  
 My dame, sing for this person accurate songs.

He is and may be but oh! he is, he is,  
 This foundling of the infected past, so bright,  
 So moving in the manner of his hand.

Yet look not at his colored eyes. Give him  
 No names. Dismiss him from your images.  
 The heat of him is purest in the heart.

IX

O entoar romântico, a vidência declamada  
 São partes da apoteose, apropriadas  
 E de sua natureza, seu idioma.

Diferem dos cliques da razão, seus clarões  
 Aplicados. Mas a apoteose não é  
 A origem do homem mor. Ele vem,

Denso em lâminas indômitas, da razão,  
 Aceso à meia-noite pelo olho atento,  
 Envolto em devaneio, o objeto do

Zunzum de pensamentos que se ocultam  
 De outros pensamentos, ele que deita  
 Em um seio enobrecido por aquele toque,

Para quem o bem de abril cai com ternura,  
 Cai, quando os galos estão chamando.  
 Minha dama, cante para ele cantos certos.

Ele é e pode ser mas ah! ele é, é,  
 Esse enjeitado do passado eivado, tão  
 Vivo, tão tocantes são seus gestos.

Mas não olhe a cor de seus olhos. Não  
 Nomeie-o. Dispense-o de suas imagens.  
 Seu calor é mais puro no coração.

X

The major abstraction is the idea of man  
 And major man is its exponent, abler  
 In the abstract than in his singular,

More fecund as principle than particle,  
 Happy fecundity, flor-abundant force,  
 In being more than an exception, part,

Though an heroic part, of the commonal.  
 The major abstraction is the commonal,  
 The inanimate, difficult visage. Who is it?

What rabbi, grown furious with human wish,  
 What chieftain, walking by himself, crying  
 Most miserable, most victorious,

Does not see these separate figures one by one,  
 And yet see only one, in his old coat,  
 His slouching pantaloons, beyond the town,

Looking for what was, where it used to be?  
 Cloudless the morning. It is he. The man  
 In that old coat, those sagging pantaloons,

It is of him, epebe, to make, to confect  
 The final elegance, not to console  
 Nor sanctify, but plainly to propound.

X

A abstração mor é a ideia do homem  
 E o homem mor é seu expoente, mais  
 Apto no abstrato que em seu singular,

Mais fecundo como princípio que partícula,  
 Fecundidade feliz, poder flor-abundante,  
 Sendo mais que uma exceção, parte,

Ainda que parte heroica, do comunal.  
 A abstração mor é o comunal, o  
 Inanimado, rosto difícil. Quem é?

Que rabino, na íra do querer humano,  
 Que cacique, andando só, chorando na  
 Grande miséria, na grande vitória,

Não vê esses vultos avulsos um a um,  
 E ainda vê só um, de casaco velho,  
 Com suas calças rotas, além da cidade,

Buscando o que era, onde estava?  
 Manhã sem nuvens. É ele. O homem  
 De casaco velho, calças largas,

Cabe a ele, efebo, criar, fabricar a  
 Elegância final, não para consolar  
 Ou sagrar, somente para propor.

*It Must Change*

I

The old seraph, parcel-gilded, among violets  
 Inhaled the appointed odor, while the doves  
 Rose up like phantoms from chronologies.

The Italian girls wore jonquils in their hair  
 And these the seraph saw, had seen long since,  
 In the bandeaux of the mothers, would see again.

The bees came booming as if they had never gone,  
 As if hyacinths had never gone. We say  
 This changes and that changes. Thus the constant

Violets, doves, girls, bees and hyacinths  
 Are inconstant objects of inconstant cause  
 In a universe of inconstancy. This means

Night-blue is an inconstant thing. The seraph  
 Is satyr in Saturn, according to his thoughts.  
 It means the distaste we feel for this withered scene

Is that it has not changed enough. It remains,  
 It is a repetition. The bees come booming  
 As if—The pigeons clatter in the air.

An erotic perfume, half of the body, half  
 Of an obvious acid is sure what it intends  
 And the booming is blunt, not broken in subtleties.

*Deve mudar*

I

O velho serafim, parte-áureo, sentiu o  
 Odor das violetas, enquanto as pombas  
 Subiam como fantasmas de cronologias.

As moças italianas tinham junquinhos no  
 Cabelo e o serafim os viu, vira há tempos,  
 Nos bandós das mães, e veria de novo.

Abelhas vieram zumbindo como se elas e os  
 Jacintos nunca tivessem partido. Dizemos  
 Que isto e aquilo mudam. Assim, constantes

Violetas, pombas, moças, abelhas e  
 Jacintos são coisas inconstantes de causa  
 Inconstante num mundo de inconstância.

O azul da noite é inconstante. O serafim  
 É sátiro em Saturno, se assim pensar.  
 E temos aversão a essa cena seca

Pois ela não mudou o bastante. Ela fica,  
 É repetição. Abelhas vêm zumbindo  
 Como se – O rulhar de pombas no ar.

Um perfume erótico, do corpo e  
 De um ácido óbvio, sabe o que quer  
 E o zumbido é rude, não rompido em sutilezas.

II

The President ordains the bee to be  
Immortal. The President ordains. But does  
The body lift its heavy wing, take up,

Again, an inexhaustible being, rise  
Over the loftiest antagonist  
To drone the green phrases of its juvenal?

Why should the bee recapture a lost blague,  
Find a deep echo in a horn and buzz  
The bottomless trophy, new hornsman after old?

The President has apples on the table  
And barefoot servants round him, who adjust  
The curtains to a metaphysical t

And the banners of the nation flutter, burst  
On the flag-poles in a red-blue dazzle, whack  
At the halyards. Why, then, when in golden fury

Spring vanishes the scraps of winter, why  
Should there be a question of returning or  
Of death in memory's dream? Is spring a sleep?

This warmth is for lovers at last accomplishing  
Their love, this beginning, not resuming, this  
Booming and booming of the new-come bee.

II

O presidente ordena que a abelha seja  
Eterna. O presidente ordena. Mas  
O corpo ergue sua asa pesada, assume,

Outra vez, um ser inexaurível, vence  
O mais altivo inimigo para zumbir  
As frases verdes da sua juvenília?

Por que deve a abelha voltar à velha  
Blague, achar na trompa um eco e zunir no  
Troféu sem fundo, renovando o velho som?

O presidente tem maçãs na mesa e  
Servos descalços ao redor, que ajustam  
As cortinas com perfeição metafísica

E os pendões da pátria vibram, rebentam  
Nos mastros em clarão rubro-azul, batem  
Nas driças. Por que, então, quando em fúria

Áurea a primavera varre o inverno, por que  
Deve haver uma questão de retorno ou morte  
No sonho da memória? Primavera é sono?

Há esse ardor para os amantes enfim  
Se amarem, esse início, não retorno,  
Esse zum-zum zum-zum da nova abelha.



III

The great statue of the General Du Puy  
 Rested immobile, though neighboring catafalques  
 Bore off the residents of its noble Place.

The right, uplifted foreleg of the horse  
 Suggested that, at the final funeral,  
 The music halted and the horse stood still.

On Sundays, lawyers in their promenades  
 Approached this strongly-heightened effigy  
 To study the past, and doctors, having bathed

Themselves with care, sought out the nerveless frame  
 Of a suspension, a permanence, so rigid  
 That it made the General a bit absurd,

Changed his true flesh to an inhuman bronze.  
 There never had been, never could be, such  
 A man. The lawyers disbelieved, the doctors

Said that as keen, illustrious ornament,  
 As a setting for geraniums, the General,  
 The very Place Du Puy, in fact, belonged

Among our more vestigial states of mind.  
 Nothing had happened because nothing had changed.  
 Yet the General was rubbish in the end.

III

A estátua do general Du Puy seguia  
 Imóvel, embora os catafalcos ao redor  
 Afastassem os vizinhos da sua Praça nobre.

A pata destra, dianteira do cavalo,  
 Erguida, sugeria que, no funeral final,  
 A música cessou e o cavalo parou.

Aos domingos, advogados a passeio  
 Abordavam essa efígie assoberbada  
 Para o estudo do passado, e médicos,

Banhados de cuidado, buscavam a forma  
 Sem nervos de uma suspensão, fixa, tão rija  
 Que deixava o General um pouco absurdo,

Tornava carne real em bronze inumano.  
 Tal homem é impossível e impensável.  
 Advogados não criam, médicos diziam

Que como fino e ilustre ornamento, como  
 Cenário para gerânios, o general, a  
 Própria Praça Du Puy, pertencia aos

Mais vestigiais estados da nossa mente.  
 Nada aconteceu, pois nada mudou.  
 E o General virou lixo no final.

## IV

Two things of opposite natures seem to depend  
 On one another, as a man depends  
 On a woman, day on night, the imagined

On the real. This is the origin of change.  
 Winter and spring, cold copulars, embrace  
 And forth the particulars of rapture come.

Music falls on the silence like a sense,  
 A passion that we feel, not understand.  
 Morning and afternoon are clasped together

And North and South are an intrinsic couple  
 And sun and rain a plural, like two lovers  
 That walk away as one in the greenest body.

In solitude the trumpets of solitude  
 Are not of another solitude resounding;  
 A little string speaks for a crowd of voices.

The partaker partakes of that which changes him.  
 The child that touches takes character from the thing,  
 The body, it touches. The captain and his men

Are one and the sailor and the sea are one.  
 Follow after, O my companion, my fellow, my self,  
 Sister and solace, brother and delight.

## IV

Dois opostos parecem depender um do  
 Outro, como o homem depende da  
 Mulher, dia da noite, o imaginado

Do real. Eis a origem da mudança.  
 Inverno e primavera, em fria cópula,  
 Adiantam detalhes do êxtase que chega.

A música cai sobre o silêncio, é sentido,  
 Paixão que sentimos, não entendemos.  
 Manhã e tarde estão entrelaçadas

E Norte e Sul são um casal intrínseco  
 E sol e chuva um plural, como amantes  
 Que andam juntos em corpos verdejantes.

Na solidão as trombetas da solidão  
 Não são de outra solidão o ressoar.  
 Uma só corda fala por mil vozes.

O envolvido envolve-se em sua mudança.  
 O filho que toca toma a forma da coisa,  
 Do corpo, que toca. O capitão e seus homens

São um e o marujo e mar são um. Vem,  
 Meu companheiro, meu amigo, meu eu,  
 Irmã e alívio, irmão e deleite.

V

On a blue island in a sky-wide water  
 The wild orange trees continued to bloom and to bear,  
 Long after the planter's death. A few limes remained,

Where his house had fallen, three scraggy trees weighted  
 With garbled green. These were the planter's turquoise  
 And his orange blotches, these were his zero green,

A green baked greener in the greenest sun.  
 These were his beaches, his sea-myrtles in  
 White sand, his patter of the long sea-slushes.

There was an island beyond him on which rested,  
 An island to the South, on which rested like  
 A mountain, a pine-apple pungent as Cuban summer.

And là-bas, là-bas, the cool bananas grew,  
 Hung heavily on the great banana tree,  
 Which pierces clouds and bends on half the world.

He thought often of the land from which he came,  
 How that whole country was a melon, pink  
 If seen rightly and yet a possible red.

An unaffected man in a negative light  
 Could not have borne his labor nor have died  
 Sighing that he should leave the banjo's twang.

V

Na ilha azul, no mar feito o céu vasto,  
 Laranjeiras davam flores e frutos mesmo  
 Com a morte do plantador. Onde sua casa

Ruiu, três limeiras restaram, árvores secas  
 Pesadas de verde alterado. Eis o turquesa  
 Do plantador e seus laivos laranja, seu

Verde zero verdejado ao sol mais verde.  
 Eis suas praias, suas murtas marinhas  
 Na areia branca, a arenga das espumas.

Longe dele havia uma ilha, ao sul,  
 Onde quedava, feito montanha, um  
 Ananás pungente como o verão cubano.

Là-bas, là-bas, bananas frescas cresciam,  
 Pendiam na grande bananeira que fura  
 Nuvens e se curva sobre meio mundo.

Ele sempre pensou em sua terra natal,  
 Como o país todo era um melão, rosa  
 Se visto ao certo, ou talvez vermelho.

Um homem simples em luz negativa  
 Não suportaria seu fardo nem morreria  
 Suspirando por deixar o vibrar do banjo.

VI

Bethou me, said sparrow, to the crackled blade,  
And you, and you, bethou me as you blow,  
When in my coppice you behold me be.

Ah, ké! The bloody wren, the felon jay,  
Ké-ké, the jug-throated robin pouring out,  
Bethou, bethou, bethou me in my glade.

There was such idiot minstrelsy in rain,  
So many clappers going without bells,  
That these bethous compose a heavenly gong.

One voice repeating, one tireless chorister,  
The phrases of a single phrase, ké-ké,  
A single text, granite monotony,

One sole face, like a photograph of fate,  
Glass-blower's destiny, bloodless episcopus,  
Eye without lid, mind without any dream—

These are of minstrels lacking minstrelsy,  
Of an earth in which the first leaf is the tale  
Of leaves, in which the sparrow is a bird

Of stone, that never changes. Bethou him, you  
And you, bethou him and bethou. It is  
A sound like any other. It will end.

VI

Tuteie-me, piou pardal, à folha rachada,  
E você, você, tuteie-me em seu sopro,  
Quando em meu bosque me contempla ser.

Ah, ké! O gaio cruel, a carriça renhida,  
Ké-ké, a gorja-jarro do tordo vertendo,  
Tuteie, tuteie-me em minha clareira.

Havia esse trovar idiota na chuva,  
Tantos badalos soando sem sino,  
Que o tutear criava um gongo celeste.

Uma voz repetindo, corista incansável,  
As frases de uma só frase, ké-ké,  
Um único texto, monotonia granítica,

Uma só face, feito foto do destino,  
A sina do sopra-vidro, oco epíscopo,  
Olho sem pálpebra, mente sem sonhos -

Isso vem dos trovadores sem trovar,  
De uma terra onde a folha prima é o conto  
Das folhas, onde o pardal é pássaro

Pétreo, imutável . Tuteie-o, você  
E você, tuteie-o e tuteie. É um  
Som comum. Esse som acabará.

## VII

After a luster of the moon, we say  
 We have not the need of any paradise,  
 We have not the need of any seducing hymn.

It is true. Tonight the lilacs magnify  
 The easy passion, the ever-ready love  
 Of the lover that lies within us and we breathe

An odor evoking nothing, absolute.  
 We encounter in the dead middle of the night  
 The purple odor, the abundant bloom.

The lover sighs as for accessible bliss,  
 Which he can take within him on his breath,  
 Possess in his heart, conceal and nothing known.

For easy passion and ever-ready love  
 Are of our earthy birth and here and now  
 And where we live and everywhere we live,

As in the top-cloud of a May night-evening,  
 As in the courage of the ignorant man,  
 Who chants by book, in the heat of the scholar, who

Writes / The book, hot for another accessible bliss;  
 The fluctuations of certainty, the change  
 Of degrees of perception in the scholar's dark.

## VII

Após um lustro da lua, dizemos  
 Que não precisamos de paraíso algum,  
 Não precisamos de hino sedutor algum.

Verdade. Esta noite os lilases ampliam  
 A paixão fácil, o amor imediato  
 Do amante que há em nós e respiramos

Um odor que nada invoca, absoluto.  
 Na calada da noite encontramos  
 O odor púrpuro, o florescer farto.

O amante cobiça êxtase acessível,  
 Que carregue consigo em seu sopro,  
 Em seu peito, que mantenha em sigilo.

Paixão fácil e amor imediato nascem  
 Do mundano e aqui e agora e  
 Em todos os lugares onde moramos,

Nas nuvens altas de uma noite em maio,  
 Na coragem do ignorante, que segue  
 O livro, no ardor do erudito, que escreve

O livro, louco por outro êxtase acessível:  
 Variações da certeza, outros graus  
 De percepção na escuridão do erudito.

## VIII

On her trip around the world, Nanzia Nunzio  
 Confronted Ozymandias. She went  
 Alone and like a vestal long-prepared.

I am the spouse. She took her necklace off  
 And laid it in the sand. As I am, I am  
 The spouse. She opened her stone-studded belt.

I am the spouse, divested of bright gold,  
 The spouse beyond emerald or amethyst,  
 Beyond the burning body that I bear.

I am the woman stripped more nakedly  
 Than nakedness, standing before an inflexible  
 Order, saying I am the contemplated spouse.

Speak to me that, which spoken, will array me  
 In its own only precious ornament.  
 Set on me the spirit's diamond coronal.

Clothe me entire in the final filament,  
 So that I tremble with such love so known  
 And myself am precious for your perfecting.

Then Ozymandias said the spouse, the bride  
 Is never naked. A fictive covering  
 Weaves always glistening form the heart and mind.

## VIII

Viajando o mundo, Nanzia Nunzio  
 Enfrentou Ozymandias. Foi só, como  
 Uma vestal há tempos preparada.

Sou a esposa. Tirou o colar e deitou-o  
 Na areia. Sou como sou, sou a esposa.  
 Abriu o cinto cravejado de brilhantes.

Sou a esposa, sem brilho de ouro,  
 Além de esmeralda ou ametista,  
 Além do corpo ardente que carrego.

Sou a mulher despida mais nua  
 Que a nudez, diante de uma lei fixa,  
 Que diz que sou a esposa contemplada.

Diga-me aquilo que, dito, irá vestir-me  
 Em seu próprio e único ornamento raro.  
 Ponha em mim o diamante coronal da alma.

Cubra-me inteira do filamento final,  
 Para que eu trema com esse amor e torne-me  
 Preciosa por seu aperfeiçoamento

Então Ozymandias disse a esposa,  
 A noiva nunca é nua. Um véu fictício  
 Se tece, sempre em luz, da mente e coração.

IX

The poem goes from the poet's gibberish to  
The gibberish of the vulgate and back again.  
Does it move to and fro or is it of both

At once? Is it a luminous flittering  
Or the concentration of a cloudy day?  
Is there a poem that never reaches words

And one that chaffers the time away?  
Is the poem both peculiar and general?  
There's a meditation there, in which there seems

To be an evasion, a thing not apprehended or  
Not apprehended well. Does the poet  
Evade us, as in a senseless element?

Evade, this hot, dependent orator,  
The spokesman at our bluntest barriers,  
Exponent by a form of speech, the speaker

Of a speech only a little of the tongue?  
It is the gibberish of the vulgate that he seeks.  
He tries by a peculiar speech to speak

The peculiar potency of the general,  
To compound the imagination's Latin with  
The lingua franca et jocundissima.

IX

O poema hesita entre a algaravia  
Do poeta e a algaravia da vulgata.  
Se move de um lado a outro ou é de ambos

De uma vez? É um voejar luminoso  
Ou a concentração de um dia nublado?  
Há um poema que nunca alcança a palavra

E um que tenta o dia todo? Ele pode  
Ser peculiar e geral ao mesmo tempo?  
Há uma meditação aí, parece que

Algo escapa, que não se capta, ou não  
Se capta tão bem. O poeta nos escapa,  
É um elemento incoerente?

Escapa, esse orador intenso, dependente,  
Porta-voz das nossas barreiras mais bruscas,  
Intérprete de uma forma de fala, falante

De um discurso que pouco diz da língua?  
A algaravia da vulgata é o que ele busca.  
Com discurso singular, tenta falar

Na potência peculiar do geral, para  
Mesclar o Latim da imaginação  
Com a lingua franca et jocundissima.

X

A bench was his catalepsy, Theatre  
Of Trope. He sat in the park. The water of  
The lake was full of artificial things,

Like a page of music, like an upper air,  
Like a momentary color, in which swans  
Were seraphs, were saints, were changing essences.

The west wind was the music, the motion, the force  
To which the swans curveted, a will to change,  
A will to make iris frettings on the blank.

There was a will to change, a necessitous  
And present way, a presentation, a kind  
Of volatile world, too constant to be denied,

The eye of a vagabond in metaphor  
That catches our own. The casual is not  
Enough. The freshness of transformation is

The freshness of a world. It is our own,  
It is ourselves, the freshness of ourselves,  
And that necessity and that presentation

Are rubbings of a glass in which we peer.  
Of these beginnings, gay and green, propose  
The suitable amours. Time will write them down.

X

Um banco foi sua catalepsia, Teatro  
Do Tropo. Ele sentou-se no parque.  
O lago era cheio de coisas artificiais,

Feito partitura, feito um ar supremo,  
Feito cor efêmera, onde cisnes eram  
Serafins, santos, essências mutáveis.

O vento oeste era música, a força  
Que fez o cisne saltar, vontade de mudar,  
De criar iridescência no vazio.

Havia vontade de mudar, um modo  
Presente e preciso, um espetáculo,  
Um tipo de mundo volátil inegável,

O olho de um vadio em metáfora  
Que capta nosso olhar. O eventual não  
Basta. O frescor da mudança é o frescor

De um mundo. É o nosso próprio, somos  
Nós, nosso próprio frescor, e aquela  
Necessidade e aquele espetáculo são o

Desempoar de um espelho onde espiamos.  
Desses inícios, alegres e verdes, sugira  
Amores cabíveis. O tempo irá escrevê-los.



*It Must Give Pleasure*

I

To sing jubilas at exact, accustomed times,  
 To be crested and wear the mane of a multitude  
 And so, as part, to exult with its great throat,

To speak of joy and to sing of it, borne on  
 The shoulders of joyous men, to feel the heart  
 That is the common, the bravest fundament,

This is a facile exercise. Jerome  
 Begat the tubas and the fire-wind strings,  
 The golden fingers picking dark-blue air:

For companies of voices moving there,  
 To find of sound the bleakest ancestor,  
 To find of light a music issuing

Whereon it falls in more than sensual mode.  
 But the difficultest rigor is forthwith,  
 On the image of what we see, to catch from that

Irrational moment its unreasoning,  
 As when the sun comes rising, when the sea  
 Clears deeply, when the moon hangs on the wall

Of heaven-haven. These are not things transformed.  
 Yet we are shaken by them as if they were.  
 We reason about them with a later reason.

*Deve dar prazer*

I

Cantar jubilas na hora exata, usual,  
 Ganhar crista e usar a crina da multidão  
 E, como parte, exultar com sua grande

Garganta, cantar a alegria, levado  
 Nos ombros de homens alegres, sentir  
 O coração que é o comum, a brava base,

É exercício fácil. Jerônimo gerou as  
 Tubas e as cordas de fogo e vento, os  
 Dedos dourados tangendo o azul do ar:

Pois marchas de vozes iam para lá,  
 Para achar do som o ancestral mais ermo,  
 Achar da luz uma música emanando

Onde desce de um modo mais que sensual.  
 Mas o rigor mais árduo vem depressa,  
 Na imagem do que vemos, para captar

Desse instante ilógico sua insensatez,  
 Como quando o sol nasce, quando o mar  
 É limpo, quando a lua pende no muro

Da paragem-paraíso. Não são coisas  
 Alteradas, mas nos abalam como tal.  
 Pensamos nisso com razão tardia.

II

The blue woman, linked and lacquered, at her window  
 Did not desire that feathery argentines  
 Should be cold silver, neither that frothy clouds

Should foam, be foamy waves, should move like them,  
 Nor that the sexual blossoms should repose  
 Without their fierce addictions, nor that the heat

Of summer, growing fragrant in the night,  
 Should strengthen her abortive dreams and take  
 In sleep its natural form. It was enough

For her that she remembered: the argentines  
 Of spring come to their places in the grape leaves  
 To cool their ruddy pulses; the frothy clouds

Are nothing but frothy clouds; the frothy blooms  
 Waste without puberty; and afterward,  
 When the harmonious heat of August pines

Enters the room, it drowns and is the night.  
 It was enough for her that she remembered.  
 The blue woman looked and from her window named

The corals of the dogwood, cold and clear,  
 Cold, coldly delineating, being real,  
 Clear and, except for the eye, without intrusion.

II

A mulher azul, com elo e laca, à janela  
 Não quis que as argêntas plumosas  
 Fossem prata fria, nem que nuvens macias

Fossem ondas de espuma, com tal moção,  
 Nem que as flores carnis dormissem  
 Sem seus vícios feros, nem que o ardor

Do verão, fragrante na noite, reforçasse  
 Seus sonhos abortivos e tomasse  
 No sono sua forma nativa. Lembranças

Bastaram a ela: as argêntas da  
 Primavera se alocam nas videiras  
 Para esfriar seu pulsar rubro; nuvens

Macias são só nuvens macias; flores  
 Macias definham sem puberdade; e depois,  
 Quando o ardor afável das pinhas de agosto

Invade o quarto, vem o sono e é noite.  
 Lembranças bastaram a ela. A mulher  
 Azul olhou e nomeou da sua janela

Os corais do corniso, frios e claros,  
 Frios, delineados frios, sendo reais,  
 Claros e, exceto o olho, sem intrusão.

III

A lasting visage in a lasting bush,  
 A face of stone in an unending red,  
 Red-emerald, red-slitted-blue, a face of slate,

An ancient forehead hung with heavy hair,  
 The channel slots of rain, the red-rose-red  
 And weathered and the ruby-water-worn,

The vines around the throat, the shapeless lips,  
 The frown like serpents basking on the brow,  
 The spent feeling leaving nothing of itself,

Red-in-red repetitions never going  
 Away, a little rusty, a little rouged,  
 A little roughened and ruder, a crown

The eye could not escape, a red renown  
 Blowing itself upon the tedious ear.  
 An effulgence faded, dull cornelian

Too venerably used. That might have been.  
 It might and might have been. But as it was,  
 A dead shepherd brought tremendous chords from hell

And bade the sheep carouse. Or so they said.  
 Children in love with them brought early flowers  
 And scattered them about, no two alike.

III

Um rosto durável em arbusto durável,  
 Face de pedra em um rubro infinito,  
 Rubro-esmeralda, fenda-azul, face de ardósia,

Fronte ancestral com cabelos pesados,  
 As ranhuras da chuva, o rubro-rosa-rubra  
 E roto e a velha-água-rubi, a garganta

Envolta em videiras, lábios sem forma,  
 O cenho franzido feito serpentes ao sol,  
 Emoção gasta que não deixa rastro,

Reprises rubro-rubras que não partem,  
 Um pouco ferrugem, um pouco ruge,  
 Um pouco rústico e rude, uma coroa

Da qual o olho não foge, renome rubro  
 Que se sopra sobre o ouvido tedioso.  
 Fulgor desbotado, cornalina usada e

Muito venerada. Podia ter sido assim.  
 Podia e podia ter sido. Mas um pastor  
 Morto trouxe acordes tremendos do inferno

E ordenou orgia às ovelhas. É o que dizem.  
 Crianças que as amavam trouxeram e espalharam  
 Suas flores precoces, todas elas desiguais.

## IV

We reason of these things with later reason  
 And we make of what we see, what we see clearly  
 And have seen, a place dependent on ourselves.

There was a mystic marriage in Catawba,  
 At noon it was on the mid-day of the year  
 Between a great captain and the maiden Bawda.

This was their ceremonial hymn: Anon  
 We loved but would no marriage make. Anon  
 The one refused the other one to take,

Foreswore the sipping of the marriage wine.  
 Each must the other take not for his high,  
 His puissant front nor for her subtle sound,

The shoo-shoo-shoo of secret cymbals round.  
 Each must the other take as sign, short sign  
 To stop the whirlwind, balk the elements.

The great captain loved the ever-hill Catawba  
 And therefore married Bawda, whom he found there,  
 And Bawda loved the captain as she loved the sun.

They married well because the marriage-place  
 Was what they loved. It was neither heaven nor hell.  
 They were love's characters come face to face.

## IV

Pensamos nisso com razão tardia e  
 Fazemos do que vimos, do que vemos com  
 Clareza, um lugar que depende de nós.

Houve um matrimônio místico em Catawba,  
 Ao meio-dia do dia médio do ano  
 Entre um grande capitão e a donzela Bawda.

Eis seu hino nupcial: Sem demora  
 Amamos mas negamos a boda. Sem  
 Demora uma parte recusou a outra,

Negou beber do vinho do casamento.  
 Tolice é tomar o outro por seu encanto,  
 Seu rosto pujante ou seu som astuto, o

Xô-xô-xô do címbalo secreto. Deve-se  
 Ter o outro como sinal, breve sinal  
 Capaz de deter ventos e elementos.

O capitão amou as colinas de Catawba  
 E por isso casou-se com Bawda, que lá achou,  
 E Bawda amou-o como amava o sol.

Casaram-se bem, pois o lugar-matrimônio  
 Era o que amavam. Não era céu ou inferno.  
 Eram personagens do amor face a face.

V

We drank Meursault, ate lobster Bombay with mango  
Chutney. Then the Canon Aspirin declaimed  
Of his sister, in what a sensible ecstasy

She lived in her house. She had two daughters, one  
Of four, and one of seven, whom she dressed  
The way a painter of pauvred color paints.

But still she painted them, appropriate to  
Their poverty, a gray-blue yellowed out  
With ribbon, a rigid statement of them, white,

With Sunday pearls, her widow's gayety.  
She hid them under simple names. She held  
Them closelier to her by rejecting dreams.

The words they spoke were voices that she heard.  
She looked at them and saw them as they were  
And what she felt fought off the barest phrase.

The Canon Aspirin, having said these things,  
Reflected, humming an outline of a fugue  
Of praise, a conjugation done by choirs.

Yet when her children slept, his sister herself  
Demanded of sleep, in the excitements of silence  
Only the unmuddled self of sleep, for them.

V

Bebemos Meursault, comemos lagosta com  
Chutney de manga. O Cônego Aspirim  
Declamou então o êxtase sensato da

Vida da sua irmã. Tinha duas filhas, uma  
De quatro e uma de sete, e vestia-as  
Como um pintor de cores pauvres pinta.

Mesmo assim pintava-as, conforme  
Sua pobreza, um azul-cinza amarelado  
Com laço, uma dura asserção delas, branco,

Pérolas de domingo, enlevo de viúva.  
Sob nomes simples escondeu-as. Negando  
Sonhos manteve-as perto. Palavras que

Diziam eram vozes que ela ouvia.  
Olhava-as e via-as como eram e o que  
Sentia combatia a frase mais singela.

Isso dito, O Cônego Aspirim refletiu,  
Sussurrando o esboço de uma fuga  
De louvor, uma conjugação de coros.

Mas quando dormiam, sua própria irmã  
Exigia, nas excitações do silêncio,  
Só o nítido eu do sono, para elas.

VI

When at long midnight the Canon came to sleep  
 And normal things had yawned themselves away,  
 The nothingness was a nakedness, a point,

Beyond which fact could not progress as fact.  
 Thereon the learning of the man conceived  
 Once more night's pale illuminations, gold

Beneath, far underneath, the surface of  
 His eye and audible in the mountain of  
 His ear, the very material of his mind.

So that he was the ascending wings he saw  
 And moved on them in orbits' outer stars  
 Descending to the children's bed, on which

They lay. Forth then with huge pathetic force  
 Straight to the utmost crown of night he flew.  
 The nothingness was a nakedness, a point

Beyond which thought could not progress as thought.  
 He had to choose. But it was not a choice  
 Between excluding things. It was not a choice

Between, but of. He chose to include the things  
 That in each other are included, the whole,  
 The complicate, the amassing harmony.

VI

Quando o Cônego dormiu à meia-noite  
 E as coisas normais se foram num bocejo,  
 O nada era nudez, um ponto, além

Do qual o fato não podia mais ser fato.  
 Nisso o saber do homem criou outra  
 Vez as luzes pálidas da noite, ouro

Muito abaixo da superfície do olho e  
 Audível na montanha do ouvido,  
 O próprio material de sua mente.

Tornou-se então as ascendentes asas  
 Que via e voou nos espirais do espaço  
 Descendo à cama das crianças, onde

Dormiam. Depois, com força patética  
 Voou até a mais alta coroa da noite.  
 O nada era nudez, um ponto além do qual

Pensamento não podia mais ser pensamento.  
 Teve que escolher. Não era uma escolha  
 Entre coisas excludentes. Não uma

Escolha entre, mas de. Escolheu incluir  
 Coisas inclusas nas outras, o todo, o  
 Complicado, a harmonia acumulada.

## VII

He imposes orders as he thinks of them,  
As the fox and snake do. It is a brave affair.  
Next he builds capitols and in their corridors,

Whiter than wax, sonorous, fame as it is,  
He establishes statues of reasonable men,  
Who surpassed the most literate owl, the most erudite

Of elephants. But to impose is not  
To discover. To discover an order as of  
A season, to discover summer and know it,

To discover winter and know it well, to find,  
Not to impose, not to have reasoned at all,  
Out of nothing to have come on major weather,

It is possible, possible, possible. It must  
Be possible. It must be that in time  
The real will from its crude compoundings come,

Seeming at first, a beast disgorged, unlike,  
Warmed by a desperate milk. To find the real,  
To be stripped of every fiction except one,

The fiction of an absolute—Angel,  
Be silent in your luminous cloud and hear  
The luminous melody of proper sound.

## VII

Ele impõe ordens como ele as pensa, como  
Raposa ou cobra. É caso de coragem.  
Então constrói templos e nos corredores,

Alvos feito cera, sonoros, notórios,  
Ergue estátuas de homens razoáveis, que  
Suplantaram a coruja mais culta, o mais

Erudito elefante. Mas impor não é  
Descobrir. Descobrir uma ordem como  
A de uma estação, entender o verão,

Descobrir o inverno e entendê-lo bem,  
Achar, não impor, sem nenhum raciocínio,  
E do nada chegar ao clima mor, é possível,

Possível, possível. Tem que ser possível.  
Talvez, em breve, o real surja dos seus  
Cruentos compostos, parecendo, em

Princípio, uma besta vomitada,  
Avivada pelo leite da agonia. Achar o  
Real, despir-se de toda ficção exceto

Uma, a ficção do absoluto – Anjo,  
Cale-se em sua nuvem luminosa e ouça  
O concerto luminoso do som certo.

## VIII

What am I to believe? If the angel in his cloud,  
Serenely gazing at the violent abyss,  
Plucks on his strings to pluck abysmal glory,

Leaps downward through evening's revelations, and  
On his spredden wings, needs nothing but deep space,  
Forgets the gold centre, the golden destiny,

Grows warm in the motionless motion of his flight,  
Am I that imagine this angel less satisfied?  
Are the wings his, the lapis-haunted air?

Is it he or is it I that experience this?  
Is it I then that keep saying there is an hour  
Filled with expressible bliss, in which I have

No need, am happy, forget need's golden hand,  
Am satisfied without solacing majesty,  
And if there is an hour there is a day,

There is a month, a year, there is a time  
In which majesty is a mirror of the self:  
I have not but I am and as I am, I am.

These external regions, what do we fill them with  
Except reflections, the escapades of death,  
Cinderella fulfilling herself beneath the roof?

## VIII

Em que devo crer? Se o anjo em sua nuvem  
Contempla sereno o abismo violento,  
Toca cordas para tocar glória abismal,

Salta para as revelações da tarde, e de  
Asas abertas só precisa do espaço,  
Esquece centro de ouro, destino áureo,

Esquenta-se na moção imóvel de seu voo,  
Sou eu, que imagino o anjo, descontente?  
São dele as asas, o ar lazúli-sombroso?

Quem vive isso, ele ou eu? Sou eu  
Então que afirmo haver uma hora  
Repleta de êxtase declarável, em que

Nada falta, esqueço a mão áurea da falta,  
Sou feliz sem majestade que consola,  
E se existe uma hora existe um dia,

Existe um mês, um ano, existe um tempo  
Em que a majestade é um espelho do eu:  
Não tenho mas sou e como sou, sou.

Regiões externas, do que as enchemos  
Senão com reflexões, as fugas da morte,  
Cinderela satisfeita sob um teto?



IX

Whistle aloud, too weedy wren. I can  
Do all that angels can. I enjoy like them,  
Like men besides, like men in light secluded,

Enjoying angels. Whistle, forced bugler,  
That bugles for the mate, nearby the nest,  
Cock bugler, whistle and bugle and stop just short,

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

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

And round and round, the merely going round,  
Until merely going round is a final good,  
The way wine comes at a table in a wood.

And we enjoy like men, the way a leaf  
Above the table spins its constant spin,  
So that we look at it with pleasure, look

At it spinning its eccentric measure. Perhaps,  
The man-hero is not the exceptional monster,  
But he that of repetition is most master.

IX

Canta alto, pássaro fraco. Tudo o que os  
Anjos podem eu também faço. Desfruto  
Como eles, feito homens reclusos na luz,

Desfrutando anjos. Canta, corneteiro,  
Que toca para a fêmea, perto do ninho,  
Galo-clarim, canta e toca e para, tordo

Rubro, para em seus prelúdios, treinando  
Meras repetições. Isso ao menos é  
Um encargo, exercício, uma obra,

Algo com função e, portanto, algo bom:  
Uma das vastas repetições com  
Função e que é, portanto, boa, dar

Voltas e mais voltas, só dar voltas, até  
Que dar voltas seja um bem final, como  
O vinho que vem à mesa num bosque.

E desfrutamos feito homens, como a folha  
Sobre a mesa gira seu giro constante,  
Para que com prazer se possa olhar em

Seu giro sua medida singular. Talvez, o  
Homem-herói não seja o monstro raro,  
Mas o mestre maior da repetição.

X

Fat girl, terrestrial, my summer, my night,  
 How is it I find you in difference, see you there  
 In a moving contour, a change not quite completed?

You are familiar yet an aberration.  
 Civil, madam, I am, but underneath  
 A tree, this unprovoked sensation requires

That I should name you flatly, waste no words,  
 Check your evasions, hold you to yourself.  
 Even so when I think of you as strong or tired,

Bent over work, anxious, content, alone,  
 You remain the more than natural figure. You  
 Become the soft-footed phantom, the irrational

Distortion, however fragrant, however dear.  
 That's it: the more than rational distortion,  
 The fiction that results from feeling. Yes, that.

They will get it straight one day at the Sorbonne.  
 We shall return at twilight from the lecture  
 Pleased that the irrational is rational,

Until flicked by feeling, in a gilded street,  
 I call you by name, my green, my fluent mundo.  
 You will have stopped revolving except in crystal.

X

Moça gorda, terrena, meu verão e noite,  
 Como achá-la na diferença, em linhas  
 Móveis, em uma mudança incompleta?

Você é conhecida, mas é aberração.  
 Cortês, madame, eu sou, mas sob uma  
 Árvore, essa sensação sincera pede

Que eu poupe palavras, trate-a sem rodeios,  
 Reprima suas evasões, mostre-a a si mesma.  
 Mas quando a imagino forte ou cansada,

Trabalhando, aflita, contente, sozinha,  
 Você ainda é a imagem mais que natural.  
 É o fantasma de pés macios, a distorção

Irracional, mas fragrante, mas amada.  
 É isso: a distorção mais que racional, a  
 Ficção que é fruto do sentimento. Sim, é isso.

Um dia entenderão isso na Sorbonne.  
 Voltaremos da palestra ao crepúsculo  
 Gratos de o irracional ser racional, até que

Tomado de emoção, em rua rara, eu chame-a  
 Pelo nome, meu verde, meu mundo fluente.  
 Seu giro cessará exceto no cristal.

---

Soldier, there is a war between the mind  
And sky, between thought and day and night. It is  
For that the poet is always in the sun,

Patches the moon together in his room  
To his Virgilian cadences, up down,  
Up down. It is a war that never ends.

Yet it depends on yours. The two are one.  
They are a plural, a right and left, a pair,  
Two parallels that meet if only in

The meeting of their shadows or that meet  
In a book in a barrack, a letter from Malay.  
But your war ends. And after it you return

With six meats and twelve wines or else without  
To walk another room . . . Monsieur and comrade,  
The soldier is poor without the poet's lines,

His petty syllabi, the sounds that stick,  
Inevitably modulating, in the blood.  
And war for war, each has its gallant kind.

How simply the fictive hero becomes the real;  
How gladly with proper words the soldier dies,  
If he must, or lives on the bread of faithful speech.

---

Soldado, há uma guerra entre a mente  
E o céu, entre pensamento e dia e noite.  
Por isso o poeta está sempre ao sol,

Remenda a lua em seu quarto com  
Suas cadências virgilianas, alto baixo,  
Alto baixo. É uma guerra sem fim.

Mas ela depende da sua. São uma só.  
São plural, direita e esquerda, um par,  
Paralelos que se cruzam ao menos

No encontro de suas sombras ou num  
Livro em uma caserna, uma carta da Malásia.  
Mas sua guerra acaba. Depois você volta

Com seis repastos e doze vinhos ou nada  
Para andar em outro espaço . . . Monsieur,  
O soldado é pobre sem os versos do poeta,

Sua ementa escassa, os sons que fixam,  
Modulando inevitáveis, no sangue.  
Guerra por guerra, ambas têm seu charme.

Quão fácil o herói fictício torna-se real;  
Quão feliz com frases certas morre o soldado,  
Se precisa, ou vive do pão da fala fiel.

## 7 CONCLUSÃO

Para que se chegasse até a versão apresentada acima, algumas etapas foram de grande importância no processo tradutório como um todo. Em primeiro lugar, pode-se destacar a realização de uma tradução preliminar de “Notes...” (que será apresentada a seguir, no APÊNDICE I), que serviu como instrumento para uma leitura mais aprofundada e para o entendimento geral do poema. A fama de “poeta difícil” de Stevens se justifica em “Notes...”: a linha de raciocínio particular (por vezes de cunho altamente filosófico), sustentada por uma sintaxe intrincada e um vocabulário exótico torna a tradução do poema uma tarefa complexa. Essa primeira versão foi o alicerce para uma versão que pudesse se sustentar como uma tradução “poética” de “Notes...”.

Em seguida, é necessário apontar a importância do cotejo da tradução que apresentamos com a tradução feita por Paulo Henriques Britto, publicada em 2017. Britto, que pode ser considerado o maior responsável pela difusão da obra de Stevens no Brasil, trata com equilíbrio e precisão matemática todos os aspectos semânticos e formais dos poemas em suas traduções – por isso, levar em conta uma versão integral de “Notes...” dessa magnitude nos pareceu essencial. Apesar de a tradução apresentada neste trabalho conter semelhanças com a tradução de Britto (a opção por manter o pentâmetro iâmbico como “metro fantasma”, por exemplo), buscou-se, obviamente, chegar a uma versão que se sustentasse de forma independente, com suas próprias características e atributos. A mais evidente dessas particularidades, talvez, seja o uso do pronome “você” para traduzir o “you” do inglês – isso confere ao poema uma voz claramente diferente daquela alcançada na tradução de Britto, que traduz “Notes...” utilizando o pronome “tu”. E aqui estamos, evidentemente, no domínio das escolhas tradutórias, e não tratando de erros ou acertos.

Outra característica da tradução de Britto que salta aos olhos é o rigor com que trata os aspectos formais do poema, que por vezes se sobressaem aos aspectos semânticos. Em “Notes...”, Stevens utiliza palavras que podem apresentar, em princípio, significados semelhantes, mas que são utilizadas de modo preciso para representar conceitos específicos em momentos distintos: “ideia”, “thought” e “mind” podem servir de exemplo. Britto, por vezes, para manter a métrica, evita o uso da palavra “pensamento”, por exemplo, e acaba por traduzir “thought” por

“ideia”. Em um poema que explora à exaustão conceitos como “first idea”, “idea of the sun” e “idea of man”, entre outros, porém, pode ser importante que se faça essa distinção conceitual. Na tradução que apresentamos, por mais que se levassem ao limite as barreiras métricas dos versos, optamos por traduzir conceitos como os citados acima de modo diferente. Vejamos um exemplo: no canto VI de “It must Give Pleasure”, temos o verso “The nothingness was a nakedness, a point / Beyond which thought could not progress as thought”. A opção adotada por Britto foi “O nada era nudez, um ponto além / Do qual ideia ideia não era mais”. Na nossa versão, apresentamos a seguinte solução: “O nada era nudez, um ponto além do qual / Pensamento não podia mais ser pensamento” – o conceito foi mantido, e ainda assim ficamos dentro do limite das quatorze sílabas poéticas que delimitam a métrica de “Notes...”.

Por fim, o legado que Stevens deixou em sua correspondência pode ser considerado, talvez, o maior aliado do tradutor nessa tarefa. As cartas elucidativas serviram de base, inclusive, para compêndios e guias que já se tornaram canônicos para a compreensão da obra do poeta, como os famosos estudos publicados por Eleanor Cook e Milton Bates.

Nessa trajetória, todas essas etapas, aparatos de pesquisa e o cotejo com traduções já existentes foram fundamentais para uma compreensão mais abrangente das particularidades da tradução poética. E todos esses pormenores, que destacaremos a seguir, parecem ter o mesmo peso e importância para a realização dessa tarefa de modo satisfatório. Em primeiro lugar, é preciso destacar a relevância de uma leitura minuciosa do poema e de um estudo sobre o autor e o contexto histórico no qual ele se insere. Em seguida, é de suma importância perceber que a poesia, além da parte semântica, conta com uma estrutura, uma forma que a torna um tipo característico de texto: um poema não é escrito em pentâmetros iâmbicos ao acaso; um soneto não tem quatorze sílabas por mera coincidência. Um poema é pensado e trabalhado com rigor extremo para que se alcance determinado efeito desejado. Isso revela a intenção do poeta de apresentar um texto com características específicas, por ele definidas e designadas. Por isso, a tradução apresentada em apêndice, por exemplo, não foi considerada uma tradução poética de “Notes...”.

Conforme exposto nos comentários, o poema conta com uma estrutura claramente identificável, ainda que irregular; por isso, a ideia foi manter na tradução

uma estrutura equivalente, que também se comporta de forma irregular ao longo de todo o poema. A opção de verter os pentâmetros iâmbicos irregulares do inglês para decassílabos irregulares em português não representa, porém, uma regra a ser seguida: no caso de “Notes...”, o dodecassílabo irregular como “verso fantasma” também seria uma opção perfeitamente viável, desde que seguisse o mesmo rigor do original. Por outro lado, a ausência total de uma base estrutural tornaria a tradução incompleta, inconclusa.

Britto (2012, p. 145) ao analisar em detalhes diferentes traduções de um mesmo poema de Emily Dickinson, conclui que é possível, sim, atribuir juízos de valor à atividade tradutória, que é viável considerar uma versão melhor que outra. Como visto ao longo desta pesquisa, Britto costuma trabalhar com rigor tanto a parte semântica quanto a parte formal dos poemas que traduz (contagem de sílabas poéticas, ritmo, rimas, assonâncias, aliterações etc) para chegar a uma versão que se aproxime ao máximo do original. Ainda assim, admite que o tradutor inevitavelmente trabalhará com perdas:

Toda tradução é obrigada a alterar o original, mas idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema; e as eventuais omissões e acréscimos também devem se dar sobre elementos que não sejam cruciais. Nem sempre isso é possível. (BRITTO, 2012, p. 145).

Britto considera ainda que uma tradução que *altera* um elemento importante do original é melhor do que uma que *omite*<sup>44</sup> um elemento importante.

Mesmo com todos os obstáculos que fazem parte do universo da tradução de poesia (somadas a eles a dificuldade imanente e a grande responsabilidade de se traduzir um poeta complexo como Wallace Stevens), a tradução de “Notes...” foi, acima de tudo, uma tarefa edificante. Ler a fundo, estudar e compreender os meandros de uma construção poética tão bem elaborada pode ser, no fim das contas, uma grande escola na jornada de um tradutor. Para Stevens (CPP, p. 907), vale lembrar, a poesia é um meio de redenção alcançada pela ficção: “Deus é um símbolo para algo que também pode assumir outras formas, como, por exemplo, a forma da alta poesia”<sup>45</sup>. E a ideia de Deus ou a ideia da alta poesia (ou seja, a ficção suprema) passam, inevitavelmente, pelo domínio da palavra. Ao tradutor, resta a

---

<sup>44</sup> Grifo nosso.

<sup>45</sup> God is a symbol for something that can as well take other forms, as, for example, the form of high poetry.

tarefa de encontrar na equivalência as palavras que representem, do mesmo modo, uma forma de satisfação para o que Stevens chamou (CPP, p. 906) de “irremediável pobreza da vida”<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Poetry is [...] a present perfecting, a satisfaction in the irremediable poverty of life.

## REFERÊNCIAS

BATES, Milton J. Stevens and the supreme fiction. In: SERIO, J. N. **The Cambridge Companion to Wallace Stevens**. New York: Cambridge University Press, 2007.

BERGSON, Henry. **Cartas, conferências e outros escritos**. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores).

BERGSON, Henry. **O Pensamento e o Movente: Ensaio e conferências**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. **Para uma tipologia do verso livre em português e inglês**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.19, 2011. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>. Acesso em 15/01/2020.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BLOOM, Harold. **Wallace Stevens: The Poems of Out Climate**. New York: Cornell University Press, 1976.

COOK, Eleanor. **A Reader's Guide to Wallace Stevens**. New Jersey: Princeton Book Press, 2007.

DONNELLY, Timothy. **Quasi-unintelligibility (Part 4)**. Poetry Magazine, 2013. Disponível em <<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2013/04/quasi-unintelligibility-part-4>>. Acesso em 27/05/2020.

LEGGETT, B. J. **Wallace Stevens and Poetic Theory: Conceiving the Supreme Fiction**. North Carolina: UNC Press, 1987.

LONGENBACH, James. **Wallace Stevens: The Plain Sense of Things**. New York: Oxford University Press, 1991.

MARIANI, PAUL. **The Whole Harmonium: The Life of Wallace Stevens**. New York: Simon & Schuster, 2017.

RAGG, Edward. **Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstraction**. New York: Cambridge University Press, 2010.

STEVENS, Wallace. **Collected Poetry and Prose**. New York: 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. **The Necessary Angel**. New York: Random House, 1965.



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

VENDLER, Helen. **On Extended Wings: Wallace Stevens Longer Poems**. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

## APÊNDICE 1 – TRADUÇÃO PRELIMINAR DE NOTES TOWARD A SUPREME FICTION

Esta é uma tradução estritamente semântica, de caráter preliminar, que serviu de base para a tradução comentada e analisada, apresentada anteriormente. Nesta versão dita não-definitiva, apresentada a seguir, não foram levados em conta os aspectos formais de “Notes...” (metro, ritmo, rimas etc.); A ideia de incluir esse texto em um apêndice é justamente realçar a importância que a forma do poema representou no processo de tradução, e possibilitar mais uma ferramenta de cotejo com as escolhas tradutórias tomadas. Aqui, é possível notar versos bárbaros, quase prosaicos, que chegam perto das vinte sílabas poéticas, tornando difícil classificar essa versão como uma tradução poética de “Notes...”.

### Notas para uma ficção suprema – Wallace Stevens

*Para Henry Church*

E pelo que, se não por você, eu sinto amor?  
 Acaso aperto o livro mais extremo do homem mais sábio  
 Contra mim, oculto em mim dia e noite?  
 Na luz incerta da verdade certa e única,  
 Igual em viva mutabilidade à luz onde  
 Encontro você, onde sentados descansamos,  
 Por um momento no centro do nosso ser,  
 A vívida transparência que você traz é paz.

*Ela deve ser abstrata*

I

Começe, efebo, percebendo a ideia

Dessa invenção, esse mundo inventado,  
A inconcebível ideia do sol.

Você deve tornar-se um homem ignorante outra vez  
E ver o sol outra vez com olho ignorante  
E vê-lo claramente em sua ideia.

Nunca suponha uma mente inventiva como fonte  
Dessa ideia nem componha para essa mente  
Um mestre volumoso envolto em seu fogo.

Como é limpo o sol quando visto em sua ideia,  
Lavado na mais remota limpidez de um paraíso  
Que expulsou a nós e nossas imagens...

A morte de um deus é a morte de todos.  
Que o Febo púrpura jaza na colheita sombria,  
Que Febo durma e morra no sombrio outono.

Febo está morto, efebo. Mas Febo foi  
Um nome para algo que nunca poderia ser nomeado  
Houve um projeto para o sol e há.

Há um projeto para o sol. O sol  
Não deve carregar um nome, resplendor áureo, mas ser  
Na dificuldade do que é ser.

II

É o fastio celestial dos apartamentos  
Que nos remete à primeira ideia, o cerne  
Dessa invenção; ainda que tão venosos sejam

Os arroubos da verdade, tão fatais para  
 A própria verdade, a primeira ideia se torna  
 O eremita numa metáfora do poeta,

Que vai e vem e vai e vem o dia todo.  
 Pode haver um fastio da primeira ideia?  
 O que mais, erudito prodigioso, deveria haver?

O homem monástico é um artista. O filosofo  
 Aponta o lugar do homem na música, dizemos, hoje.  
 Mas o sacerdote deseja. O filosofo deseja.

E não ter é o início do desejo.  
 Ter o que não há é o seu ciclo ancestral.  
 É desejo no final do inverno, quando

Nota o tempo tornar-se azul sem esforço  
 E vê o miosótis em seu arbusto.  
 Viril, ouve o hino do calendário.

Sabe que o que tem é o que não há e  
 Descarta isso como algo de outro tempo,  
 Como a manhã livra-se do luar velho e do sono gasto.

### III

O poema renova a vida para que possamos dividir  
 Por um momento, a primeira ideia... Ele satisfaz  
 Crença em começo imaculado

E nos manda, alados por vontade inconsciente,  
 A um fim imaculado. Seguimos entre estes pontos:  
 Da candura inicial ao seu plural tardio.

E a sua candura é a alegria intensa  
 Do que sentimos daquilo que pensamos, do pensamento  
 Batendo no coração, como sangue novo,

Um elixir, uma excitação, um poder puro.  
 O poema, pela candura, traz de novo um poder  
 Que dá a tudo um jeito cândido.

Dizemos: à noite, uma árabe em meu quarto,  
 Com seu hoobla-hoobla-hoobla-how maldito,  
 Inscreve uma astronomia primitiva sobre

As profecias inescritas que o futuro lança  
 E joga suas estrelas pelo chão. De dia  
 A pomba costumava cantar seu hoobla-hoo

E ainda a rude iridescência do oceano  
 Uiva hoo e se levanta e uiva hoo e cai. O  
 Absurdo da vida nos perfura com estranha relação.

#### IV

A primeira ideia não foi a nossa. Adão  
 No Éden foi o pai de Descartes  
 E Eva fez do ar espelho dela mesma,

Dos filhos e das filhas. Encontraram-se  
 No paraíso como num reflexo; segunda terra;  
 E na própria terra acharam um verde –

Os habitantes de um verde muito envernizado.  
 Mas a primeira ideia não foi moldar as nuvens

Em imitação. As nuvens nos precederam.

Houve um centro lamacento antes de respirarmos.

Houve um mito antes de o mito começar,

Venerável e articulado e completo.

Disso brota o poema: vivemos em um lugar

Que não é nosso e, muito mais, não é nós

E é difícil apesar dos dias blasonados.

Somos imitadores. Nuvens são pedagogas.

O ar não é um espelho, é lousa limpa,

Bastidor claro-escuro, chiaroscuro trágico

E cor cômica da rosa, em que

Instrumentos abismais soam como pios

Dos vastos sentidos que acrescentamos a eles.

V

O leão ruge no deserto de fúria,

Avermelha a areia com seu ruído vermelho,

Desafia o vazio vermelho a evolver seu par,

Mestre pelas garras e mandíbulas e pela juba,

Desafiante mais maleável. O elefante

Viola a escuridão de Ceilão retumbante.

O brilho brinca na superfície dos tanques

Despedaçando o tão-distante aveludado. O urso,

O ponderoso canela, rosna em sua montanha

No trovão do verão e dorme na neve do inverno.

Mas você, efebo, olha da janela do seu sótão,  
Sua mansarda com um piano alugado. Você deita

Em silêncio em sua cama. Agarra o canto  
Do travesseiro. Você se contorce e imprime  
A expressão amarga da sua contorção, mudo,

Mas fluente de violência muda. Você olha  
Pelos telhados como senhor e como vigia  
E em seu centro os marca e é intimidado...

Essas são as crianças heróicas que o tempo cria  
Contra a primeira ideia – para açoitar o leão,  
Engalanar elefantes, ensinar malabarismos aos ursos.

## VI

Não ser percebido por não ser  
Visto, não ser amado nem odiado por  
Não ser percebido. Clima de Franz Hals,

Retocado por ventos de cerda em nuvens de cerda,  
Molhado pelo azul, mais frio para o branco. Para não  
Ser abordado, sem um telhado, sem

Primeiros frutos, sem o virginal dos pássaros,  
O cinto escuro desabrochado, não abandonado.  
Alegre é, alegre era, a forsítia alegre

E amarela, amarelo dissipa o azul do Norte  
Sem um nome e nada a desejar,  
Se somente imaginado mas bem imaginado.

Minha casa mudou um pouco ao sol.  
 A fragrância das magnólias se aproxima,  
 Pincelada falsa, forma falsa, falsidade familiar.

Deve ser visível ou invisível,  
 Invisível ou visível ou ambos:  
 Um ver e não ver no olhar.

O tempo e o gigante do tempo,  
 Digamos o tempo, o mero tempo, o mero ar:  
 Abstração de sangue, como um homem pelo pensamento.

## VII

Sente-se bem com é sem o gigante,  
 Um pensador da primeira ideia. Talvez  
 A verdade dependa de uma caminhada ao redor do lago,

Compondo enquanto o corpo cansa, uma parada  
 Para ver hepáticas, uma parada para ver  
 Uma definição crescendo certa e

Uma espera dentro dessa certeza, um descanso  
 Nas guirlandas dos pinheiros que ladeiam o lago.  
 Talvez haja momentos de excelência inerente,

Como quando os galos cantam à esquerda e tudo  
 Está bem, equilíbrios incalculáveis,  
 Onde um tipo de perfeição suíça surge

E uma música familiar da máquina  
 Estabelece o seu Schwärmerei, não equilíbrios  
 Alcançados mas equilíbrios que acontecem,



Como homem e mulher que se amam no ato.  
 Talvez haja momentos de despertar,  
 Extremos, fortuitos, pessoais, no quais

Mais que acordados, sentamos à beira do sono,  
 Como numa elevação, e vemos as  
 Academias como estruturas enevoadas.

## VIII

Podemos criar um castelo-forte-lar,  
 Mesmo com a ajuda de Violet-le-Duc, e nele  
 Estabelecer o MacCullough como homem principal?

A primeira ideia é algo imaginado.  
 O gigante absorto de braços em espaço violeta  
 Pode ser o MacCullough, um expediente,

Logos e lógica, hipótese cristal,  
 Incipit e uma forma de falar a palavra  
 E cada duplo latente na palavra, linguista

Galante. Mas o MacCullough é MacCullough.  
 Não se segue que homem principal é homem.  
 Se MacCullough descansa deitado ao mar,

Afogado em marulhos, lendo ao seu som  
 Sobre o pensador da primeira ideia, ele  
 Pode tomar hábito, seja da onda ou frase,

Ou poder da onda, ou discurso profundo,  
 Ou um ser esguio, perseguindo-o,

De grande aptidão e apreensão,

Como se as ondas afinal nunca tivessem quebrado,

Como se a língua de repente, tão fácil,

Dissesse coisas que tinha falado laboriosamente.

IX

A entoação romântica, a clarividência declamada

São partes da apoteose, apropriadas

E de sua natureza, seu próprio idioma.

Diferem dos click-clacks da razão, seus lampejos

Aplicados. Mas apoteose não é

A origem do homem principal. Ele vem,

Compacto em lâminas invencíveis, da razão,

Iluminado à meia-noite pelo olho estudioso,

Envolto em devaneio, o objeto do

Sussurro de pensamentos que se evadem na mente,

Oculto de outros pensamentos, ele que repousa

Em um seio que sempre se refina por aquele toque,

Para quem o bem de abril cai com ternura,

Desaba, os galos chamando naquela hora.

Minha dama, cante para essa pessoa canções precisas.

Ele é e pode ser mas ah! ele é, ele é, esse

Enjeitado do passado infectado, tão brilhante,

Tão tocantes são as formas de suas mãos.

Mas não olhe o colorido de seus olhos. Não dê

A ele um nome. Dispense-o de suas imagens.  
O calor dele é mais puro no coração.

X

A grande abstração é a ideia do homem  
E o grande homem é o seu expoente, mais  
Capaz no abstrato que em seu singular,

Mais fecundo como princípio que partícula,  
Fecundidade feliz, força flor-abundante,  
Sendo mais que uma exceção, parte,

Ainda que uma parte heroica, do comunal.  
A grande abstração é o comunal,  
O inanimado, rosto difícil. Quem é?

Que rabino, furioso de desejo humano,  
Que cacique, andando sozinho, gritando  
A grande miséria, a grande vitória,

Não vê essas formas separadas uma a uma,  
E ainda vê só uma, em seu casaco velho,  
Suas calças desleixadas, além da cidade,

Buscando pelo que era, onde costumava estar?  
Sem nuvens a manhã. É ele. O homem  
Naquele velho casaco, nas calças largas,

É dele, efebo, que deve se fazer, confeccionar  
A elegância final, não para consolar nem  
Santificar, mas puramente para propor.

*Ela deve mudar*

I

O velho serafim, algo-dourado, entre violetas  
 Inalou o odor ordenado, enquanto as pombas  
 Subiam como fantasmas de cronologias.

Garotas italianas tinham junquinhos nos cabelos  
 E o serafim os viu, os vira há muito tempo,  
 Nos bandós das mães, veria de novo.

Abelhas vieram zumbindo como se nunca tivessem partido,  
 Como se os jacintos nunca tivessem partido. Dizemos  
 Que isso muda e aquilo muda. Assim as imutáveis

Violetas, pombas, garotas, abelhas e jacintos  
 São objetos inconstantes de causa inconstante  
 Em um universo de inconstância. Isso significa que

O azul-noturno é uma coisa inconstante. O serafim  
 É sátiro em saturno, se assim ele pensar. Isso significa  
 Que sentimos desgosto por essa cena seca

Pois ela não mudou o bastante. Ela permanece,  
 É uma repetição. As abelhas vêm zumbindo  
 Como se – o arrulhar de pombas no ar.

Um perfume erótico, metade do corpo, metade  
 De um ácido óbvio tem certeza do que quer  
 E o zumbido é brusco, não quebrado em sutilezas.

II

O presidente ordena que a abelha seja  
Imortal. O presidente ordena. Mas o  
Corpo ergue sua asa pesada, levanta

De novo, um ser inesgotável, sobe  
Sobre o mais sublime antagonista,  
Para zumbir suas frases verdes juvenis?

Por que a abelha deve reaver piada perdida,  
Achar um eco profundo em um búzio e zunir  
No troféu sem fundo, novo zunidor obsoleto?

O presidente tem maçãs sobre a mesa e  
Criados descalços ao redor, que ajustam  
As cortinas com exatidão metafísica

E as bandeiras das nações tremulam, explodem  
Nos mastros num deslumbrar rubro-azul, batem  
Nas driças. Por que, então, quando a primavera

Varre os restos do inverno em fúria dourada,  
Deve haver uma questão de retorno ou de  
Morte no sonho da memória? Primavera é sono?

Há esse calor para os amantes consumarem  
Seu amor, esse começo, não retorno, esse  
Zunzum e Zunzum da abelha recém-chegada.

III

A grande estátua do General Du Puy  
Pairava imóvel, mas os catafalcos ao redor

Removeram os residentes de sua Praça nobre.

A pata dianteira direita do cavalo, erguida,  
Sugeria que, no funeral final, a  
Música se interrompeu e o cavalo parou.

Aos domingos, advogados em seus passeios  
Abordavam essa efígie forte e alta para  
Estudar o passado, e médicos, banhando-se

De cuidado, procuravam o quadro sem nervos  
De uma suspensão, uma permanência, tão tesa  
Que tornava o General um pouco absurdo,

Mudava sua carne real para um bronze inumano.  
Nunca houve, nunca poderia haver homem  
Igual. Advogados duvidavam, médicos

Diziam que como ornamento ilustre e forte,  
Como um cenário para gerânios, o General,  
A própria Praça Du Puy, de fato, pertencia

Ao nosso estado de espírito mais vestigial.  
Nada aconteceu porque nada mudou.  
Mas o General virou entulho no final.

#### IV

Duas coisas de naturezas opostas dependem  
Uma da outra, como um homem depende  
De uma mulher, dia da noite, o imaginado

Do real. Esta é origem da mudança.

Inverno e verão, copuladores frios, se abraçam  
E adiantam as minúcias do êxtase que chega.

A música silencia como um sentido, uma  
Paixão que sentimos, não entendemos.  
Manhã e tarde estão entrelaçadas

E Norte e Sul são um casal intrínseco  
E Sol e chuva um plural, como dois amantes  
Que andam unidos no mais verde dos corpos.

Na solidão as trombetas da solidão  
Não são o eco de outra solidão; uma  
Corda pequena fala para uma multidão de vozes.

O participante participa daquilo que o muda.  
A criança que toca toma a forma da coisa,  
Do corpo, que toca. O capitão e seus homens

São um e o marujo e o mar são um.  
Vem comigo, ah meu companheiro, meu camarada, meu eu.  
Irmã e alívio, irmão e deleite.

V

Numa ilha azul em um mar imenso como o céu as  
Laranjeiras continuavam a ter flores e frutos, muito  
Depois da morte do plantador. Poucas limas restavam,

Onde sua casa caíra, três árvores secas pesavam  
De verde alterado. Isso foi o turquesa do plantador  
E suas manchas alaranjadas. Esse foi seu verde zero,

Um verde que enverdece ao sol mais verde.  
 Essas foram suas praias, suas murtas marinhas na  
 Areia branca, o aranzel das longas espumas do mar.

Longe dele havia uma ilha onde descansava,  
 Uma ilha ao Sul, onde descansava como uma  
 Montanha, um abacaxi pungente como o verão cubano.

E làs-bas, làs-bas, bananas frescas cresciam,  
 Pendiam pesadas na grande bananeira,  
 Que fura as nuvens e se curva sobre meio mundo.

Ele sempre pensava na terra de onde viera,  
 Como aquele país inteiro era um melão, rosa  
 Se visto direito e ainda um possível vermelho.

Um homem normal numa luz negativa  
 Não suportaria o seu trabalho nem morreria  
 Lamentando abandonar o arranhar do banjo.

## VI

Teteie-me, piou pardal, ao farfalhar da folha,  
 E você, e você, Tuteie-me enquanto soa,  
 Quando em meu bosque você me vê ser.

Ah, ké! A maldita carriça, o gaio cruel,  
 Ké-ké, a garganta-jarro do tordo derrama,  
 Tuteie, tuteie, tuteie-me em minha clareira.

Esse trovar idiota ecoava na chuva,  
 Tantas badaladas soando sem sino,  
 Que esse tutear compunha um gongo celestial.



Uma voz repetindo, um corista incansável,  
As frases de uma única frase, ké-ké,  
Um texto único, monotonia granítica.

Uma só face, como uma fotografia do destino,  
A sina do soprador de vidro, epíscopo sem sangue,  
Olho sem pálpebra, mente sem nenhum sonho –

Isso pertence aos trovadores sem trovar,  
A um mundo onde a primeira folha é o conto  
Das folhas, onde o pardal é um pássaro

De pedra que nunca muda. Tuteie-o ele, você  
E você, tuteie-o e tuteie. Este é um som  
Como qualquer outro. Ele acabará.

## VII

Depois de um lustro da lua, dizemos  
Que não precisamos paraíso algum  
Que não precisamos de nenhum hino sedutor.

É verdade. Hoje à noite os lilases ampliam  
A paixão calma, o amor sempre-pronto  
Do amante que mora em nós e respiramos

Um odor que nada invoca, absoluto.  
Encontramos na calada da noite um  
Odor púrpuro, o florescer abundante.

O suspiro do amante é felicidade acessível,  
Que ele leva dentro de si em seu sopro,

Que mora em seu coração, escondido e desconhecido.

A paixão calma e o amor sempre-pronto  
Pertencem ao nascimento terreno, aqui e agora,  
Onde vivemos e todos os lugares onde vivemos,

Seja nas nuvens de um anoitecer de maio,  
Seja na coragem do homem ignorante, que  
Entoa pelo livro, no calor do erudito, que escreve

O livro, ardente por outra felicidade acessível:  
As flutuações da certeza, a mudança de  
Graus de percepção na escuridão do erudito.

## VIII

Em sua viagem pelo mundo, Nanzia Nunzio  
Enfrentou Ozymandias. Foi sozinha,  
Como vestal há muito preparada.

Eu sou a esposa. Tirou o colar  
E o deitou na areia. Como sou, sou  
A esposa. Abriu o cinto cravejado de gemas.

Sou a esposa, despojada do brilho do ouro.  
A esposa além da esmeralda ou ametista,  
Além do corpo ardente que carrego.

Sou a mulher despida mais nua  
Que a nudez, diante de uma ordem  
Inflexível, que diz que sou a esposa contemplada.

Fala-me aquilo que, falado, ira vestir-me  
 Em seu próprio e único adorno precioso.  
 Coloca em mim o diamante coronal do espírito.

Veste-me inteira com o filamento final,  
 Para que eu trema com amor tão conhecido  
 E seja preciosa pelo seu aperfeiçoamento.

Então Ozymandias disse à esposa, a noiva  
 Nunca está nua. Uma cobertura fictícia  
 Se tece, sempre brilhando, na mente e no coração.

## IX

O poema vai da balbúcia do poeta  
 À balbúcia da vulgata e volta.  
 Vai de um lado a outro ou é dos dois

Ao mesmo tempo? É um lampejo de luz  
 Ou a concentração de um dia nublado?  
 Há um poema que não alcança as palavras

E outro que barganha o tempo todo?  
 É peculiar e geral ao mesmo tempo?  
 Há uma meditação ali, na qual parece

Haver uma ilusão, algo não percebido  
 Ou não percebido tão bem. O poeta  
 Nos ilude, como elemento sem sentido?

Ilude, esse orador ardente e dependente,  
 Porta-voz das nossas barreiras mais brutas,  
 Expoente de uma forma de discurso, orador

De um discurso que pouco tem da língua?  
 O que ele busca é a balbúcia da vulgata.  
 Com um discurso peculiar ele tenta falar

A potência peculiar do geral,  
 Para mesclar o Latim da imaginação com  
 A língua franca et jocundissima.

X

Um banco foi sua catalepsia, Teatro  
 Do Tropo. Ele sentou-se no parque. A água  
 Do lago estava cheia de coisas artificiais,

Feito partitura, feito um ar sublime,  
 Feito cor efêmera, onde os cisnes foram  
 Serafins, foram santos, essências mutáveis.

O vento oeste foi a música, o movimento, a força  
 Que fez o cisne saltar, vontade de mudar,  
 Vontade de criar agitação iridescente no vazio.

Havia vontade de mudar, uma via constante  
 E necessária, uma apresentação, um tipo  
 De mundo volátil, que não pôde ser negado.

O olho de um vagabundo em metáfora  
 Que chama o nosso. O eventual não é  
 O bastante. O frescor da transformação é

O frescor de um mundo. É o nosso próprio,  
 Somos nós, o nosso próprio frescor,

E essa necessidade e essa apresentação

São os moldes de um vidro que nos espelha.  
Desses começos, verdes e vivos, proponha  
Os amores adequados. O tempo irá escrevê-los.

*Ela deve dar prazer*

I

Cantar jubilas nas horas exatas, costumeiras,  
Ser coroado e usar a juba de uma turba  
E assim exultar com sua grande garganta,

Falar e cantar a alegria, suportado nos  
Ombros dos homens alegres, sentir a alma  
Do comum, o fundamento mais bravo,

É um exercício fácil. Jerônimo gerou  
As tubas e as cordas de fogo e vento, os  
Dedos dourados colhendo azul-escuro do ar:

Para as comitivas de vozes que iam para lá,  
Para tirar do som seu ancestral mais ermo,  
Para achar na luz uma música emanando

Que cai de um jeito mais que sensual.  
Mas o rigor mais árduo vem sem demora,  
Nas imagens que vemos, para capturar

A insensatez daquele momento irracional,  
Como quando o sol surge, quando o mar  
É cristalino, quando a lua se pendura no muro

Do porto-paráiso. Isso não é transformação.  
Embora nos abale como se fosse. Pensamos  
Sobre isso com pensamento tardio.

II

A mulher azul, ligada e laqueada, à janela  
Não desejou que as argêntas plumosas  
Fossem prata fria, nem que as nuvens macias

Espumassem, fossem ondas de espuma, com aquele movimento,  
Nem que as flores sexuais repousassem  
Sem seus vícios ferozes, nem que o calor

Do verão, tornando-se perfumado à noite, devesse  
Roborar seus sonhos abortivos e tomar  
No sono sua forma natural. Lembranças

Foram o bastante para ela: as argentinas  
Da primavera tomam seus lugares nas parreiras  
Para arrefecer seu pulsar rubro; as nuvens macias

Não passam de nuvens macias; as flores macias  
Definham sem puberdade; e depois, quando  
O ardor harmonioso dos pinheiros de agosto

Entra no quarto, o sono chega e já é noite.  
Lembranças foram o bastante para ela.  
A mulher azul viu e de sua janela nomeou

Os corais do corniso, fria e clara,  
Fria, delineando fria, sendo real,

Clara e, fora o olho, sem intrusão.

III

Um rosto durável num bosque durável  
 Uma face de pedra num rubro sem fim,  
 Rubro-esmeralda, fenda rubro-azul, face de ardósia,

Na fronte remota caía o cabelo pesado,  
 As ranhuras da chuva, a rubra-rosa-rubra  
 Encharcada e a velha-água-rubi, as vinhas

Em volta da garganta, os lábios sem forma,  
 Sobrancelhas franzidas feito serpentes ao sol,  
 Sentimento que passa e não deixa rastro,

Repetições rubro-rubras que nunca partem,  
 Um pouco de ferrugem, um pouco de ruge,  
 Um pouco rústico e rude, uma coroa da qual

O olho não escapa, um renome rubro  
 Soprando-se sobre o ouvido tedioso.  
 Esplendor desbotado, cornalina amorfa

Muito venerada. Poderia ter sido assim.  
 Poderia e poderia ter sido. Mas o pastor  
 Morto trouxe acordes espantosos do inferno

E ofertou farra à ovelha. Ou dizem que foi assim.  
 Crianças apaixonadas por flores precoces as  
 Trouxeram e as espalharam, e não há duas iguais.

## IV

Pensamos sobre isso com razão tardia  
 E fazemos do que vemos, o que vemos e vimos  
 Com clareza, um lugar que depende de nós.

Houve um matrimônio místico em Catawba,  
 Ao meio-dia do meio dia do ano, entre  
 Um grande capitão e a donzela Bawda.

Este foi seu hino cerimonial: Sem demora  
 Amamos, mas não iríamos nos casar. Sem  
 Demora uma parte recusou a outra,

Renunciou beber do vinho do casamento.  
 Um deve ter o outro não por sua nobreza,  
 Seu rosto potente, nem pelo seu som sutil,

O shoo-shoo-shoo do címbalo secreto.  
 Um deve aceitar o outro como sinal, pequeno sinal  
 Capaz de parar o furacão, impedir os elementos.

O grande capitão amou as colinas de Catawba  
 E por isso casou-se com Bawda, que lá encontrou,  
 E Bawda amou o capitão como amava o sol.

Casaram-se bem porque o lugar-casamento  
 Era o que amavam. Não era paraíso nem inferno.  
 Eram personagens do amor cara a cara.

## V

Bebemos Meursault, comemos lagosta Bombay com



Shutney de manga. Então o Cônego Aspirin declarou  
De sua irmã, com que êxtase sensato

Ela viveu em sua casa. Tinha duas filhas, uma  
De quatro, outra de sete, e as vestia como  
Um pintor de cores paupérrimas pinta.

Mas as pintava mesmo assim, de acordo com  
Sua pobreza, um azul-cinzeno amarelado  
Com fita, as afirmava com dureza, branca,

Com pérolas dominicais, sua alegria de viúva.  
As escondia em nomes simples. Rejeitando  
Sonhos as mantinha próximas. As palavras

Que falavam eram vozes que ela ouvia.  
As olhava e as via como eram e o que  
Sentia lutava contra a frase mais vazia.

O Cônego Aspirin, tendo dito isso, refletiu,  
Cantarolando o esboço de uma fuga de  
Louvor, uma conjugação feita por coros.

Mas quando as filhas dormiam, sua irmã  
Exigia do sono, nas excitações do silêncio  
Somente a natureza calma do sono, para elas.

## VI

Quando à longa meia-noite o Cônego dormiu  
E as coisas normais bocejaram-se ao longe,  
O nada era nudez, um ponto, além do qual

O fato não podia mais seguir como fato.  
Nisso a sabedoria do homem concebeu  
Mais uma noite de iluminações pálidas, ouro

Debaixo, muito abaixo, da superfície de  
Seu olho e audível na montanha de seu  
Ouvido, o próprio material de sua mente.

Então ele foi as asas ascendentes que viu e  
Passou sobre elas nas estrelas externas da órbita  
Descendo para as camas das crianças, onde

Dormiam. Depois com enorme força patética  
Direto para a mais alta coroa do céu ele voou.  
O nada era nudez, um ponto, além do qual

Pensamento não podia mais seguir como pensamento.  
Ele teve que escolher. Mas não foi uma escolha  
Entre coisas que se excluem. Não foi uma escolha

Entre, mas de. Ele escolheu incluir coisas  
Que estão dentro das outras, o todo,  
O complicado, a harmonia acumulada.

## VII

Ele impõe ordens enquanto nelas pensa,  
Como raposa ou cobra. É questão de coragem.  
Depois constrói capitélios e em seus corredores,

Mais brancos que cera, sonoros, notórios,  
Edifica estátuas de homens sábios, que  
Superaram a coruja mais letrada, o mais

Erudito elefante. Mas impor não é descobrir.  
Descobrir uma ordem como a de uma  
Estação, descobrir o verão e conhecê-lo,

Descobrir o inverno e conhecê-lo bem, achar,  
Não impor, sem racionar de modo algum e  
Do nada chegar ao tempo principal,

É possível, possível, possível. Deve ser  
Possível. Pode ser que no tempo certo o  
Real de suas cruas composições surja,

Parecendo, em princípio, uma besta vomitada,  
Avivada por leite terrível. Achar o real,  
Ser despido de toda ficção exceto uma,

A ficção do absoluto – Anjo, cale-se  
Em sua nuvem luminosa e ouça  
A melodia luminosa do som adequado.

## VIII

Quem sou eu para crer? Se o anjo em sua  
Nuvem, olhando sereno o abismo violento  
Toca cordas para tocar gloria abismal,

Salta através de revelações noturnas, e  
De asas abertas só precisa do espaço sideral,  
Esquece centro dourado, destino dourado,

Aquece-se na moção imóvel de seu vôo,  
Sou eu, que imagino esse anjo, insatisfeito?

São dele as asas, o ar lazúli-assombrado?

É ele ou sou eu quem vive isso? Sou eu  
Então quem diz que existe uma hora cheia  
De alegria exprimível, na qual sou feliz

Sem nada, esqueço a mão dourada da falta,  
Satisfeito sem majestade que consola,  
E se existe uma hora existe um dia,

Existe um mês, um ano, existe um tempo  
No qual a majestade é um espelho do eu:  
Não tenho mas sou e como sou, sou.

Essas regiões externas, do que as enchemos  
Senão com reflexões, as escapadas da morte,  
Cinderela realizando-se sob o teto?

IX

Canta alto, carriça franzina. Eu posso  
Fazer tudo o que os anjos podem. Eu aprecio como eles,  
Feito homens também, feito homens isolados na luz,

Apreciando anjos. Canta, corneteiro forçado,  
Que canta para o outro, perto do ninho,  
Galo corneteiro, canta e toca e pára um pouco,

Tordo rubro, pára em seus prelúdios, praticando  
Meras repetições. Isso ao menos abrange  
Uma ocupação, um exercício, uma obra,

Algo com finalidade e, portanto, algo bom:

Uma das grandes repetições com finalidade  
E, portanto, boa, dar voltas

E voltas e voltas, apenas dar voltas, até  
Que isso se torne um bem final, como o  
Vinho que vem à mesa numa floresta.

E apreciamos feito homens, o modo como a folha  
Sobre a mesa gira seu giro constante, para  
Que possamos vê-las com prazer, vê-las

Girando sua medida excêntrica. Talvez, o  
Homem-herói não seja o monstro excepcional,  
Mas aquele que da repetição é o mestre maior.

X

Garota gorda, terrestre, meu verão, minha noite,  
Como vou encontrá-la na diferença, vê-la num  
Perfil móvel, numa mudança ainda incompleta?

Você é familiar mas é uma aberração.  
Cortês, senhora, eu sou, mas debaixo duma  
Árvore, essa sensação espontânea exige que

Eu a nomeie sem rodeios, poupe palavras,  
Verifique suas evasões, a exponha para si mesma.  
Ainda assim quando a imagino forte ou cansada,

Curvada no trabalho, ansiosa, alegre, sozinha,  
Você continua a imagem mais que natural.  
Torna-se o fantasma de pés-macios, a distorção

Irracional, porém querida, porém cheirosa.  
É isso mesmo: a distorção mais que racional,  
A ficção que resulta do sentimento. Sim, isso.

Um dia entenderão isso na Sorbonne.  
Vamos voltar da palestra ao crepúsculo  
Satisfeitos que o irracional é o racional, até

Que comovido, numa rua dourada, eu a chame  
pelo nome, meu verde, meu mundo fluente.  
Você terá parado de rodar exceto no cristal.

---

Soldado, há uma guerra entre a mente  
E o céu, entre pensamento e dia e noite.  
Por isso o poeta está sempre ao sol, por

Isso remenda a lua em seu quarto com  
Suas cadências virgilianas, alto baixo,  
Alto baixo. É uma guerra sem fim.

Mas ela depende de você. Os dois são um.  
É um plural, direita e esquerda, um par,  
Dois paralelos que se encontram ao menos

No encontro de suas sombras ou num  
Livro numa caserna, numa carta de Malay.  
Mas sua guerra acaba. E depois você volta

Com seis refeições e doze vinhos ou nada  
Para ficar em outra casa... Senhor e camarada,  
O soldado é pobre sem os versos do poeta,

Sua ementa escassa, os sons que fixam,  
Modulando inevitáveis, no sangue. E guerra  
Por guerra, cada uma tem seus galanteios.

Quão simples o herói fictício torna-se o real;  
Quão feliz, com palavras certas, o soldado morre,  
Se deve morrer, ou vive no alimento da fala fiel.