

Hélder Daniel Moreira

A Pulverização do *Logos* e a Palavra no ‘Universo
Pristino do Nada’: a Poesia de Emily Dickinson e de
Hart Crane

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana) apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Faculdade de Letras
Universidade do Porto
2009

Agradecimentos

Esta tese foi orientada pela Professora Doutora Ana Luísa Amaral. Tenho a agradecer-lhe todos os livros que me emprestou (e que eu retive por demasiado tempo) e o diálogo atento e estimulante, que me incentivou a perseguir e a aprofundar novas ideias. Mas há algo mais que lhe queria agradecer: por ser a melhor a leitora que esta tese poderia ter, a possibilidade de comunicar.

Queria ainda agradecer à minha irmã, pelo interesse e pela coragem de ter lido algumas partes do meu trabalho (e mesmo a ousadia de dar sugestões), e à minha família, por tudo o que se subentende.

para a Bárbara, pela fuga para a imensidão universal

ÍNDICE

Nota sobre as Referências aos Textos de Emily Dickinson e Hart Crane	
Preâmbulo	1
I. O Verbo, o Fogo e os Opostos Primordiais	8
II. A Desconstrução da Metafísica da Presença no Espaço da Modernidade:	
Contextualização Teórica	15
III. A Palavra no Horizonte da Possibilidade: Dickinson, Crane e a Modernidade	
Literária.....	42
IV. A Expansão Compacta ou de um Vórtice a Gerar Turbulência sobre o Vazio.....	77
V. Conclusão.....	105
Índice dos Poemas Referidos ao Longo do Trabalho	
Bibliografia	

Nota sobre as Referências aos Textos de Emily Dickinson e de Hart Crane

Como as referências aos textos de Emily Dickinson e Hart Crane serão constantes ao longo deste trabalho, por motivos operacionais, sempre que citar um poema de Crane, quando a citação não for completa, indicarei apenas o título, entre parêntesis. As citações remetem para a edição de Marc Simon (2001) indicada na bibliografia. Uma vez que, nesta dissertação, não analisarei como um todo nenhuma das três colectâneas de poemas de Crane, mas apenas poemas tomados particularmente, achei desnecessário indicar também o título da colectânea em que o poema foi incluído. De qualquer forma, essa indicação, sempre que relevante, será feita no contexto da análise do poema. Para os ensaios ou artigos publicados em revistas literárias, apresentarei o título do ensaio em questão e o número de página, de acordo com a edição de Brom Weber (1986) dos *Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. Relativamente às cartas, incluirei, entre parêntesis, a sigla OML, referente à colectânea *O My Land, O My Friends*, seguida do número de página, após a citação. Estas duas obras são também referidas na bibliografia.

Em relação aos textos de Emily Dickinson, a referência a um poema seguirá as edições de Thomas H. Johnson e de R.W. Franklin. Assim, após a citação, indicarei o número do poema nas respectivas edições, antecedido das letras J e F. As cartas serão referidas pela indicação L, seguida do número da carta, segundo a edição constante da bibliografia.

As siglas utilizadas são, em síntese, as que se seguem:

OML	<i>O My Land, O My Friends</i>
J	<i>The Complete Poems of Emily Dickinson</i> , ed. Thomas H. Johnson
F	<i>The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition</i> , ed. R.W.Franklin
L	<i>The Letters of Emily Dickinson</i> , ed. Thomas H. Johnson

**To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of Man inwards into Worlds of Thought, into Eternity
Ever expanding the Bosom of God, the Human Imagination.**

William Blake

PREÂMBULO

O título desta dissertação pretende propor uma aproximação da poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane no interior de um jogo quiasmático. Do processo de redução do *logos* a pó à visão da palavra no nada, procurar-se-á demonstrar como a escrita destes dois autores, subentendendo a negatividade de um conhecimento absoluto, universal e total do real, reduz toda a linguagem à sua existência como artifício humano, a subjectividade a uma forma evanescente e instável, e a verdade a uma incógnita indecifrável, passível apenas de soluções possíveis e provisórias. Embora escrevam em tempos diferentes, encontro características na escrita destes dois poetas que considero reveladoras de uma mesma posição de insubordinação face à autoridade opressiva do *logos* ocidental. Numa primeira análise, a poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane provoca no leitor a impressão imediata de estranheza, de artificialidade de expressão e de estar perante uma leitura difícil. Com efeito, leio esse dificultar da leitura como uma estratégia deliberada que visa deslocar o significado para uma zona onde se opera a consciência de que a expressão é linguisticamente *mediada*. Este estudo procura, pois, a partir da observação e da análise de textos destes dois autores, acompanhar os processos que traduzem o efeito de artificialidade que resulta da leitura e articular o significado desse efeito no contexto mais amplo da modernidade literária¹. Pretendo também enquadrar a escrita destes dois poetas na época e no espaço onde cada um deles se inscreve e mostrar que é como consequência da negação de uma posição subjectiva no discurso dominante de cada uma das épocas que poderão ser perspectivadas as suas “bizarrias verbais.” Acima de tudo, desejo compreender que significados se poderão deduzir do facto de o idioma destes dois ser tão distinto e, por outro lado, marcar um lugar de convergência desses dois idiomas.

Esse lugar de convergência pode ser caracterizado genericamente como expressão de uma descontinuidade subjacente à relação entre a linguagem e o mundo, entre o *eu* e o mundo, e entre o *eu* e a linguagem. Podem também ser detectadas sub-características que ganham proeminência num ou noutro poeta: (i) o abandono da possibilidade de apreender o real como totalidade; (ii) um real que é mediatizado pela linguagem e que é percebido como fluxo; (iii) uma subjectividade que nega ou difere a sua presença na linguagem; (iv)

¹ Uso o conceito de “modernidade literária” para me referir ao período literário-cultural que tem início com a primeira edição de *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, em 1857.

o poema como lugar de objectivação da linguagem e de experimentação com as estruturas da linguagem, e de descoberta de outras formas, outras identidades, outras linguagens, cujo jogo de formas se assume como uma voz crítica do mito do *logos* fundador; (v) uma poesia caracterizada por uma forte compressão, que concentra a expansão polissémica do significado; (vi) uma intensidade visionária e utópica do *eu*, que se associa a uma ânsia de absoluto e de ilimitado.

A ideia de pulverização, presente no título deste estudo, pretende ver-se associada, pois, por metáfora, a uma concepção de linguagem e do significado como algo sólido, que é possível dissecar, pulverizar, dissolver. A escrita de Hart Crane e de Emily Dickinson deixa-nos entender que a presença do *eu*, da verdade e do significado têm um lugar bem visível na folha de papel – que, nesse lugar, se concentra materialmente a ilusão de um real unificado e de uma identidade estável do *eu*. Na linguagem, estão inscritos todos os princípios que foram desenvolvidos logicamente por uma razão segura da sua capacidade de apreender a realidade como um todo e amplificados ao longo do tempo pela tradição. Esses mecanismos formam o mecanismo de segurança que sustenta a autoridade de uma única versão da realidade. Entendo que a “poesia artificial” de Crane e de Dickinson supõe, em última análise, a desconstrução da unidade dessa visão única, ao relacioná-la com uma linguagem que se evidencia como possibilidade, como produto de um exercício humano de ordenação e de categorização do real.

Em *After his Lights*, Brian Reed começa por afirmar que agrupar Hart Crane com os autores da “American Renaissance”, nomeadamente com Ralph Waldo Emerson e Walt Whitman, não explica a maneira como o poeta escreve:

The question of Crane's aberrant writing style has yet to receive a fully satisfactory explanation because he has repeatedly been positioned within a literary-historical genealogy that tends to demote his peculiar formal excesses to a sideshow, a merely personal, even personable idiosyncrasy. Literary critics have consistently chosen to read Crane as an heir of the American Renaissance, a decision that groups Crane with authors such as Ralph Waldo Emerson and Walt Whitman who, although they might share many of his characteristic themes, nonetheless rarely if ever write as he does. (Reed 2006: 18-19)

A escrita de Crane distingue-se da de Emerson e da de Whitman devido ao efeito de artificialidade que sobressai da leitura. E é por esta razão que esta mesma escrita entra em antagonismo com a proposta modernista. Apesar de partilhar algumas características com a Pound Era², como a concentração expressiva, a obliquidade e o estranhamento,

2 A designação “Pound Era” pertence ao título da obra mais célebre de Hugh Kenner, *The Pound Era*, de

(Reed 2006:19) palavras como “excesso”, “obscuridade”, “excentricidade” e “desordem” rejeitam as virtudes Poundianas da clareza, da concisão e da precisão (Reed 2006:19), e são incompatíveis com a purificação da linguagem que o modernismo, num sentido histórico-periodológico, pela Europa e pelas Américas, desejava levar a cabo³. Numa referência biográfico-crítica que faz ao autor, a propósito da tradução dos poemas “At Melville's Tomb”, “The Mango Tree” e “Moment Fugue”, para *Poesia do Século XX*, Jorge de Sena (2001: 461) não deixa de notar o «estilo às vezes sobrecarregado de literatura» que envolve a «riqueza explosiva de imagens» da poesia de Crane.

Christianne Miller, em *A Poet's Grammar*, descreve a poesia de Dickinson em termos que facilmente seriam aplicáveis à poesia de Hart Crane⁴:

In letters as well as in poems, Dickinson's language is densely compressed, metaphorical, disjunctive; syntax is inverted; words are coined and used ungrammatically. Dickinson even drafts some of her letters, making – as in drafts of her poems – lists of optional words or phrases where she is not satisfied. Both letters

1971. Harold Bloom viria a contestar esta designação, em 1975, argumentando que o modernismo na literatura é um mito (Perloff 1985: 2) e que “Stevens Era” seria um rótulo mais adequado para nomear o período em questão. Num ensaio coligido em *The Dance of the Intellect*, “Pound/Stevens: whose Era?”, Marjorie Perloff, numa leitura comparativa dos dois poetas, demonstra que a valorização exclusiva de Pound ou de Stevens põe em discussão questões relativas ao significado do modernismo e da poesia em geral. A meu ver, estas questões são importantes para uma observação coerente do lugar de Hart Crane no modernismo anglo-americano. Assim, segundo Perloff, a poesia de Stevens desenvolve no modernismo a tradição visionária do romantismo: «Such poetry takes the lyric paradigm for granted; it answers to the demand for organic unity and symbolic structure, avoiding all contact with the language of ordinary prose and therefore with the prose discourses of the novel and of historical writing. (...) In keeping with the Romantic model, the “I” of Stevens is Solitary Singer; his voice, even at its most whimsical or ironic, is never less than serious about the truths for which it searches; the tone is meditative and subdued; the addressee is always the poet himself.» (*idem*: 21) Ao invés, Pound encara o modernismo como uma rutura em relação ao romantismo: «(...) the Pound Era is the era when the norms of the Romantic crisis poem as of the Symbolist lyric were exploded, when poetry found that it could once again incorporate the seemingly alien discourses of prose without losing its identity» (*ibidem*) A escrita de Pound, que rasura a distinção entre prosa e poesia, é sobretudo um método que procura a continuidade da linguagem: «(...) Pound's critical prose is closely allied to his poetry by its structural properties: collage, fragmentation, parataxis. Again the letters of the later years adopt all the stylistic oddities of *The Cantos*: phonetic spelling, the insertion of foreign phrases, documentary evidence, puns and other jokes, the juxtaposition of disjunctive images. The Romantic and Symbolist distinction between literary and ordinary language is thus blurred: the rule is that anything goes as long as the poet knows, in Charles Olson's words, how to “keep it moving,” how to make the poem an energy discharge, a field of action. The *how*, for Poundians, thus becomes more interesting than the *what*: if poetry teaches us how to talk to ourselves, it is not because it provides us with a vision of Reality but because it processes imitate the processes of the external world as we have come to know it.» (*ibidem*) Crane não recusa, como veremos, nenhuma destas versões do modernismo e é mesmo na sua capacidade de abdicar ou, de outra maneira, na conciliação da duplicidade inerente à criação poética (um ponto de vista orgânico e um ponto de vista formal da concepção do poema), que alguma crítica verá o fracasso da poesia da sua poesia, nomeadamente, do épico modernista *The Bridge* (Cf. Blackmur 1986: 19)

3 Por “purificação da linguagem”, refiro-me, por exemplo, à aversão do modernismo a categorias morfológicas que modalizam o discurso, como advérbios e adjectivos.

4 O universo poético de Emily Dickinson é tão original que, por si só, constitui um idioma, uma poética, uma gramática e um tipo de sublime. Refiro-me, como se entenderá, a quatro obras essenciais na bibliografia dickinsoniana: *The Modern Idiom*, de David Porter; *Uma Poética de Excesso*, de Ana Luísa Amaral; *A Poet's Grammar*, de Christianne Miller; e *Dickinson's Sublime*, de Gary Lee Stonum.

and poems balance informality and formality, colloquialism and complexity, intimacy and distance. The set line length and regular metre and rhyme of her verse no doubt encourage syntactic inversion or ellipsis or an occasional archaism, like the truncated participial adjective “create” for “created” in “Of all the Souls that stand create -” (664) Equally inverted or elliptical prose passages from letters, however, indicate that poetry’s formal restriction is merely and encouragement to such distortion, not its cause. » (Miller 1987: 5)

Mutlu Kanuk Blasing, por sua vez, propondo quatro grandes modelos retóricos na história da poesia americana, inclui Emily Dickinson e Hart Crane no mesmo paradigma. Segundo a autora, Emily Dickinson e Hart Crane estão ligados pelo tropo da ironia, uma vez que a poesia de ambos questiona a própria possibilidade de a linguagem captar a natureza do real. Dessa forma, diz-nos Mutlu Kanuk Blasing, por transformar a linguagem num mecanismo de auto-destruição do seu poder de acesso à verdade, o tropo da ironia é metatropológico: « (...) it uses language self-consciously, in order to question its claims to knowledge or truth.» (*ibidem*)

Com efeito, na raiz da poesia de Dickinson e Crane, coexistem princípios em conflito, que descobrem paradoxos fundamentais subjacentes a uma concepção logocêntrica do real. Se entre a linguagem e o mundo há um hiato, paradoxalmente, tudo o que se sabe sobre o mundo é o que dele se pode dizer. Esta concepção da relação entre a linguagem e o real compreende a noção de que os grandes significados partem de uma página em branco, onde predominam as regras sistemáticas da ortografia e da gramática. A desestruturação dos mecanismos gramaticais corresponde a uma desestruturação da percepção que, assim, é entendida como uma sintaxe através da qual o real é apreendido. David Porter (1981: 233), num contexto e com um fim diferente, usa uma expressão que me parece pertinente convocar neste momento: «ironization of experience». Mais do que operar uma síntese conceptual de dicotomias, é sobre as pequenas diferenças subjacentes aos processos altamente padronizados do raciocínio que a poesia destes autores age. Assim, é na linguagem, como criadora de diferenças, como origem da textura do espaço e de tempo, que Dickinson e Crane vão encontrar, não as respostas, mas apenas significados em excesso, que apenas permitem continuar a interrogar as grandes questões da existência: «Heavenly Hurt, it gives us –/ We can find no scar,/ But internal difference/ Where the meanings are» (J 258/ F 320). Uma vez que o significado se produz numa dinâmica de irresolução dialéctica contínua entre princípios operativos opostos, é o próprio princípio ideológico que supõe e impõe a necessidade da escolha de um dos princípios como verdade que é posto em causa. Negando o seu próprio estatuto de suporte da verdade, a linguagem, nestes dois poetas, funciona, por isso, como um contra-poder.

Os textos de Dickinson e de Crane não visam a transmissão do significado de uma origem (o autor) a um fim (o leitor), através de um meio (a linguagem). Porque o significado não é transparente, porque a verdade se multiplica num jogo de perspectivas inscrito na linguagem, porque um real em fluxo se imobiliza no silêncio de uma língua que o trai, a poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane não nos conforta com um significado último e profundo, de tradução possível numa lógica que racionalize a experiência. As suas poéticas procuram a *incomunicação* do significado, neste duplo sentido permitido pelo prefixo: pela negação de um significado final para o texto e para existência; pelo facto de o significado se processar através de uma inflexão na linguagem e se prolongar no interior do seu fluxo. Os poemas destes dois autores não postulam um significado único e definitivo, antes incidem sobre os princípios produtores do significado:

Shifting from figurative to literal sentences, from semantic ambiguities to syntactic and grammatical discontinuities, from metaphysics to physics, or from epistemology to rhetoric, they [Emily Dickinson, Hart Crane, and John Ashberry] all expose any transcendence or presence to be an illusion created between the cracks of a discontinuous “syntax,” whether of sentences or “arguments” (Blasing 1987: 187-188)

Ao partir do efeito de estranhamento, pela criação de ambiguidades que a gramática e a razão não permitem dissolver, para a contemplação da palavra em si mesma, a leitura da poesia de Hart Crane e de Emily Dickinson conduz-nos inevitavelmente a uma atenção cuidada ao funcionamento do texto, a uma decomposição implícita das estruturas lógicas da razão implicadas nas estruturas da gramática e, por consequência, na nossa maneira de apreender o real e de agir sobre ele. Na base das suas poéticas, está o conceito de fragmentação – a decomposição as relações que estruturam o discurso lógico⁵. Por um lado, esse processo conduz a uma viagem pelo interior do caos plurissignificativo inerente (mas ideologicamente não-reconhecido) às possibilidades da linguagem, por outro, ao encontro com a página em branco, com os caracteres nela inscritos. Nestes dois sentidos, a poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane põe em causa qualquer acto criativo fundador

5 A noção de “fragmentação” é definida por Pedro Eiras da seguinte maneira: « (...) todos os acontecimentos do texto que impedem de o ler como um todo coeso: a sugestão de incompletude, o inacabamento sintáctico de frases ou palavras, a auto-descrição do texto como mero esboço ou projecto de uma obra por vir, e ainda, por outro lado, a exploração de diferenças sintácticas ou semânticas, a não-linearidade lógica da argumentação, a divisão do texto em partes, a individualidade marcada dos capítulos.» (2005: 35) Para os conceitos de “totalidade” e “fragmento”, veja-se Eiras (2005: 29-44). É bastante importante notar também a distinção que o autor faz entre “fragmentação” e “fragmento”. «Se totalidade e fragmento são formas estáticas, a fragmentação é um processo diacrónico de diferenciação, o acontecimento de ruptura da totalidade e do fragmento. Admitir a fragmentação do texto (como da diferença e da incompletude) prova quão instável é qualquer descrição dele como forma.» (*ibidem*)

na existência do mundo ou da linguagem.

A insubordinação do significado a uma única verdade lógica implica uma subjectividade que mantém uma relação paradoxal com o poder da palavra. Se a poesia destes autores reconhece que a linguagem detém o poder de constituir a identidade, por outro, nega à linguagem esse poder, através de textos deslocam insistentemente o significado para um espaço à margem do consenso, desconstruindo a identidade no processo de formação. Assim, das poéticas destes dois autores ressalta o paradoxo de, no contexto do espaço cultural, a linguagem permitir negar um poder (o de ser alguém) que a própria legitima. Dessa forma, considero que a poesia destes dois autores vive «nesse lugar onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão» (Barthes 1997: 27)

Ao questionar as regras de funcionamento do *logos*, Crane e Dickinson questionam a ordem do mundo em que vivem. Dessa forma, a sua escrita, como acto de produção de uma multiplicidade de sentidos coexistentes e em continuidade, coloca um ponto de interrogação sobre o nosso conhecimento do mundo e sobre a forma como o *concebemos* (como lhe demos existência), na medida em, distorcendo a sintaxe da linguagem que usamos todos os dias, as suas poéticas pressupõem que as estruturas da linguagem interagem com as estruturas da realidade. Assumindo a subjectividade como uma construção social e toda a linguagem artifício, a poesia de Crane e Dickinson propõe ao leitor uma tomada de consciência da descontinuidade entre o poeta e poema, entre o mundo e a linguagem. Em causa está a maneira como a linguagem do poema dialoga, em primeiro lugar, com os códigos do sistema literário em que se inscreve, e, em segundo lugar, com a linguagem que usamos todos os dias. Decalcando a síntese com que os poetas portugueses dos *Cadernos de Poesia* auto-definiam a sua posição face ao seu tempo, se a linguagem é só uma, é em relação com a língua que receberam no contexto da aprendizagem da sua cultura que devemos ler poesia de Crane e Dickinson⁶.

Em relação às épocas em que se inserem, os poemas de Crane e Dickinson absorvem a linguagem do seu tempo, mas criam uma subjectividade que dela se demarca, a fim de chegar a um plano essencial da visão existência humana, para além de qualquer

6 No primeiro volume dos *Cadernos de Poesia*, podemos ler no verso do rosto «A Poesia é só uma», ideia na qual se condensa uma convicção que Crane partilha. Num ensaio sobre James Joyce, “Joyce and Ethics”, em que defende o autor referido no título contra os detractores que acusavam o seu trabalho de imoralidade, Crane faz a seguinte afirmação, que me parece importante para entender a concepção ética e estética que a sua poesia subentende: «A piece of work is art, or it isn't; there is no neutral judgement.» (“Joyce and Ethics”, 199) Como lugar de toda a possibilidade, a poesia, para Crane, nada pode excluir. O espaço poético é imune a valorizações que impliquem categorizações morais.

tempo ou lugar. De um ponto de vista geral, este processo resulta de uma inflexão na linguagem que ambos recebem e da redução dessa linguagem às suas estruturas elementares, através do salientar de uma falha, de um espaço não-marcado, que separa a linguagem do mundo que nomeia. Dessa redução, resulta uma abertura para o infinito, para o espaço absoluto da consciência humana. Esse movimento encontra-se sintetizado na epígrafe que propus como eixo de sentido para este trabalho, retirada de *Jerusalem*, de William Blake: «To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes/ Of Man inwards into Worlds of Thought, into Eternity/Ever expanding the Bosom of God, the Human Imagination.»

I.

O VERBO, O FOGO E OS OPOSTOS PRIMORDIAIS

The Zeroes – taught us – Phosphorus

Emily Dickinson

«In principium erat verbum» – mas também o silêncio. É em face do paradoxo de não ser possível qualquer anterioridade em relação à palavra e à consciência, senão pela própria palavra, em consciência, que as poéticas de Dickinson e de Crane se desenvolvem. A origem de um verbo primordial é anulada pelo próprio postulado do seu princípio. Se no princípio era o verbo, antes do verbo o que era? O paradoxo do princípio é que o princípio é a sua posterioridade. Como *fala* o que vem antes do verbo, senão pelo seu próprio depois?

O poema «The Zeroes – taught us – Phosphorus» ilumina estes paradoxos, recorrendo a uma linguagem igualmente paradoxal que desracionaliza o discurso, por vezes através da agramaticalidade.

The Zeroes – taught us – Phosphorus
We learned to like the Fire
By playing Glaciers – when a Boy -
And Tinder – guessed – by power
Of Opposite – to balance Odd -
If White – a Red – must be!
Paralysis – our Primer – dumb -
Unto Vitality!
(J 689/ F 284)

Para a definição do campo de possibilidades de leitura do primeiro verso, é importante notar as travessões, que isolam cada um dos sintagmas, mas sobretudo a referência a um número (o zero) cuja existência na razão humana conserva, em si, o paradoxo de representar a inexistência de algo. O zero significa o que não há, presentifica a ausência. O paradoxo é intensificado pelo texto que, por consentimento da gramática, permite que este nada seja plural. “Zero” não é, em rigor, um dígito, uma vez que não

permite contar. O seu valor deriva da relação que mantém com todos os outros números. Ao mesmo tempo, “zero” é *toda* a possibilidade de sentido, porque corresponde ao nada. Tal como o silêncio, que só pode existir depois do Verbo, o zero existiu depois do número e passou a postular todo o possível.

Este silêncio numérico, que representa, pois, *todos os nadas*, é sujeito de um verbo que possui, no inglês padrão, o traço semântico [+ racional]. Qualquer sujeito do verbo «to teach», na macro-estrutura frásica [[SN] [[SV] [SN]]], é um ser dotado de razão ou, em alternativa, uma realidade ou entidade investida da capacidade de operacionalizar uma racionalização⁷. Podemos especular sobre o referente de «us» (os seres humanos? Os poetas? A sociedade?), mas, em todo o caso, é difícil não ler “Zeroes” como símbolo primordial da razão humana, de rampa de lançamento para todo o edifício da nossa civilização, uma vez que são eles que ensinam a origem do fogo. Etimologicamente, “Phosphorus” significa “portador de luz”. Além de representar um dos elementos constituintes das estruturas básicas da matéria, a palavra “Phosphorus” é extremamente importante por conter na sua raiz *phos*, cuja etimologia está ligada a fantasia (Cf. Blasing 1987: 186) Com efeito, é inegável a importância do fogo na formação da mente humana. Será uma casualidade que “luz” seja frequentemente conotada com “razão”? Será possível imaginar o aparecimento da linguagem humana sem a capacidade de controlar o fogo? Será possível conceber os nossos antepassados em redor do fogo como seres incapazes de usar a palavra para comunicar?

Se, no poema, o fogo decorre do zero e se encontra conotado com o nascer da razão e da consciência, este processo de racionalização surge, desde logo, implicado num processo simultâneo de desracionalização, uma vez que se trata de um nascimento envolvido no paradoxo e numa duplicidade de opostos. Por um lado, inverte-se a relação entre criador e criado, uma vez que são os zeros (uma representação plural do nada), que ensinam o fogo aos seres humanos, numa acção que ofende o bom-senso da *doxa*. “Glaciers” e “Fire”, por outro lado, sugerem ideias contrárias, pela temperatura, pelo estado físico (sólido e gasoso, respectivamente) pela cor e pela forma. Na verdade, a proximidade do fogo é contraposta às dimensões físicas dos glaciares. Apesar de teoricamente poderem ser manipulados, fazê-lo está fora do alcance do ser humano. Ao invés, o ser humano desenvolveu com o fogo uma relação de intimidade, através da

⁷ O segundo caso só é, no entanto, possível em frases com a estrutura de «Life taught me respect», por exemplo, pouco frequentes no inglês-padrão. Note-se também que frases que traduzem uma ideia análoga, como «Life taught me to respect», têm, porém, uma estrutura sintáctica diferente: [[SN] [[SV]

manipulação indirecta. Em relação a esta oposição, o que o poema nos diz é que só o contacto com os glaciares («playing») poderia dar origem ao controlo das propriedades fogo. No segundo verso, a forma «learned», por estar associada ao verbo «to like», é importante, uma vez que o prazer do fogo é apresentado como o resultado de uma aprendizagem, que resulta sempre de um processo de diferenciação de categorias, e não como uma acção espontânea. Para contrariar o frio e responder a uma necessidade, o ser humano descobriu uma forma de criar calor. Toda a existência tem origem numa relação de simetria, através de uma quebra da unidade.

A descoberta do fogo, neste poema, está associada à intuição de um rapaz que através da imaginação (e a conjunção «if» representa a ignição de que toda a imaginação é feita, absorvendo a realidade para o mundo da possibilidade) transforma madeira em fogo. Repare-se que o conector que acompanha «Tinder» não é «with», como seria expectável, mas a conjunção «and», posicionando esta personagem num estágio anterior à invenção, ainda sem a capacidade de instrumentalização da Natureza. Através de um nivelamento do objecto e da personagem, o poema chama a atenção para o nascimento do fogo, como resultado de uma relação de possibilidade entre a imaginação humana e a realidade. Como a criança do poema de abertura de *Songs of Innocence*, esta personagem simboliza o nascimento da imaginação humana, que tem a origem na oposição primordial entre o real (o que se vê) e as possibilidades da mente (o que real poderia ser). A sua acção, neste poema, ligada à intuição, contrasta com acção de «us», no segundo verso. Todavia, ao contrário da criança com a qual o sujeito poético blakiano mantém um diálogo até desaparecer no momento em que a escrita começa, e cujo género é conhecido apenas pronominalmente, a personagem do poema de Dickinson é sexualizada no seu nome próprio, o que relaciona «[the] Power of Opposite» com o poder do Pai, que se manifesta na possibilidade de categorizar e de ordenar o mundo.

O que temos em «The Zeroes- taught us – Phosphorus» é uma alegoria para a origem do *logos*, representado pelo fogo. Neste poema, os “zeros” simbolizam o despertar da consciência e da imaginação. O nada, a paralisia, é o propulsor da Vida. No segundo capítulo dos *Actos dos Apóstolos*, narra-se como línguas de fogo desceram sobre os apóstolos de Cristo e os preparam para espalhar a mensagem divina. A associação do fogo à palavra tem um sentido profundo, se pensarmos que dificilmente a humanidade adquiriria a capacidade da fala sem a invenção do fogo. A invenção do fogo é inseparável

da aquisição da palavra, pois coincide com a capacidade de produzir luz e de libertar o ser humano das trevas do seu próprio desconhecimento. Logo no primeiro capítulo do *Gênesis* se estabelece uma relação entre a palavra e a criação centrada na ideia de “luz”: «Deus disse: “Que exista luz!” E luz começou a existir.» (Gn 1,3) Todavia, enquanto a luz, remetendo para uma relação focada na visão, se encontra associada ao uso frio e calculado da razão, o fogo, por remeter para uma relação simultaneamente visual e tátil, propõe, por associação, uma relação mais intensa e afectiva. A descida das línguas de fogo sobre os apóstolos, para lhes conferir a capacidade de propagar a mensagem do verbo divino através da aquisição (não aprendizagem) de outras línguas, remete não só para uma presentificação da Palavra, mas também para a encarnação no humano da palavra divina, que se associa, assim, a uma ideia de inspiração e de intensificação⁸.

No contexto literário, possuir o fogo significa desafiar a autoridade divina, através da emancipação da razão humana. Esse desafio encontra-se centrado na figura de Prometeu. Se é verdade que Prometeu é divino e que, na *Teogonia* de Hesíodo, sofre o castigo da *hybris*, é também inegável que, em Ésquilo, e posteriormente em Goethe, o mesmo Prometeu mostra-se cada vez mais humano e irreverente em relação à divindade: «Mas a minha Terra/ Hás-de-ma deixar, / E a minha cabana, que não construístes, / E o meu lar, / Cujas braseiras/ Me invejas.» (Goethe 1949: 19) Nestes versos, dirigidos a Zeus (o deus supremo) é de notar a referência ao fogo, totalmente domado e controlado pelo ser humano, circunscrito a um espaço doméstico.

Também em *Prometheus Unbound*, de Shelley, encontramos uma elevação da personagem como representativa de uma oposição firme e persistente à onipotência de uma força opressiva, mas desta vez já totalmente identificada com a palavra do poeta romântico:

To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor falter, nor repent;
This, like thy glory, Titan, is to be
Good, great, and joyous, beautiful and free;
This is alone Life, Joy, Empire, and Victory.

Mais tarde no século XIX, Arthur Rimbaud (1998: 153), numa carta a Paul

⁸ Pensemos em Shakespeare e no coro de *Henry V*: «O for a Muse of fire, that would ascend/ The brightest heaven of invention, —/ A kingdom for a stage, princes to act,/ And monarchs to behold the swelling scene!» (Prologue 1-4)

Demeny, também associa o poeta à figura do titã Prometeu: «Donc le poète est vraiment le voleur de feu.» O advérbio enfatiza o desejo de inventar, pela linguagem, o real nas formas que o poeta produz.

Il [le poète] est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue; // — Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra! Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie! —» (Rimbaud, *ibidem*)

Se Dickinson e Crane não roubam o fogo, é porque sabem não poder possuí-lo. A relação que mantêm com o fogo é de controlo distante. Ao reconhecer que a linguagem é um sistema de opostos primordiais, que constituem a condição da percepção do real e do pensar, os seus poemas pulverizam a origem de todos opostos e mantêm a linguagem num espaço de indecidibilidade. Esta dissertação pretende, pois, percorrer o caminho proposto pelo seu título. «Pulverizar o *logos*» significa explodir a categoria de verdade que se impõe sobre o texto, disseminar o potencial significativo da palavra, e colocar o fogo do poema, como orgulhosa invenção humana, no «universo pristino do nada». As estratégias de compressão que os dois poetas põem em jogo incrementam o potencial significativo do texto, de modo que cada poema se transforma numa incisão no corpo objectivo da linguagem – rasgando um portal para infinito das suas possibilidades – que, simultaneamente, marca nele o lugar do *eu* e anula a sua transcendência. O espaço estruturalmente fechado do texto transforma-se num portal para o mundo da imaginação e da invenção humanas, onde o fogo mítico do *logos* ocidental é dessacralizado. Com efeito, quando se usa, neste texto, a expressão mallarmeana «palavra pristina no universo do nada», não se pretende que a palavra nasce fora do espaço do *logos*. Como extensão do *logos* ao espaço crítico da diferença, a «palavra pristina no universo do nada» é uma possibilidade *outra* de o *logos* falar. A poesia destes autores evidencia que o *logos* é, na verdade, num espaço de *diálogo*. Dessa forma, como diálogo, a escrita parte do *logos*, pulveriza-o, e transporta-o para um espaço de oposição, de absoluta exterioridade que não pode ser absorvida. No contexto da crítica dickinsoniana, este espaço define-se como «unsummoned word», à luz da poesia de Hart Crane designa-se por «a new word never spoken», e como suplemento, no pensamento de Jacques Derrida.

No capítulo que se segue, tentarei enquadrar conceptualmente o meu trabalho. Esse enquadramento visará sobretudo encontrar significado para o “significado” no contexto da

modernidade literária, que se afirma pelo desafio à visão autoritária imposta pelo *logos*. Neste contexto, a questão central é «como é que se processa o significado?» ou «como é que a linguagem significa?», no contexto da modernidade literária. Interessa-me tentar perceber em que medida o abandono da metafísica da presença, no espaço da modernidade literária, é indissociável de uma alteração na compreensão da maneira como um texto significa. Ou seja, como o abandono progressivo da metafísica da presença corresponde a uma concepção de polissemia textual. Neste sentido, darei importância ao “tipo móvel”, a alguns formantes da estética simbolista, e a Stéphane Mallarmé. O pensamento de Ludwig Wittgenstein e de Jacques Derrida, num contexto teórico contemporâneo, pareceu-me pertinente para este estudo. No caso do primeiro, por quatro razões. Em primeiro lugar, porque relaciona a questão do significado com a questão do uso da linguagem. Aprender o significado de uma palavra é aprender a usar essa palavra num determinado “jogo de linguagem”. Em segundo lugar, porque aprender a atribuir um significado ao mundo é aprender uma língua, é aprender uma forma de se relacionar com o mundo. Em terceiro lugar, porque essa forma de se relacionar com o mundo está presa a “erros” de linguagem, que correspondem a falhas lógicas da nossa razão. Por razões inexplicáveis, a linguagem conduz-nos para lugares de silêncio, espaços de vazio. Por fim, pela próprio método de Wittgenstein, no qual vejo analogias com o da escrita de Crane e de Dickinson. Wittgenstein decompõe a língua em estruturas elementares, levando consigo o leitor no processo do seu raciocínio. Ao expor o leitor ao funcionamento da gramática, demonstra que a razão tem falhas que só a *desrazão* (a razão levada aos seus limites) pode conhecer; que a *desrazão* é implícita à razão. A referência a Jacques Derrida neste estudo relaciona-se com alguns conceitos fundamentais do seu pensamento: *différance*, suplemento, logo e fonocentrismo.

No terceiro capítulo, tentarei argumentar que a obscuridade da poesia de Crane e de Dickinson, relacionada com uma retórica que acentua, do ponto de vista da leitura, a consciência da linguagem como artifício, se articula com uma poesia de intensificação do significado que resiste à paráfrase. As estratégias de intensificação relacionam-se, por sua vez, com a criação de uma subjectividade da qual a voz do *eu* surge excluída, reprimida ou é evanescente. Desligado da expressão de subjectividade de um autor, o espaço da escrita transforma-se num percurso pela linguagem em perene devir, sustentada por um diálogo contínuo (e irónico) consigo mesma. Na base desse diálogo, está a instabilidade do texto como unidade. Uma vez que se verificam quebras nas relações entre as diferentes unidades do discurso (entre palavras, sintagmas, funções sintáticas...), cada elemento

adquire uma certa autonomia dentro do texto. A poesia de Crane e Dickinson alimenta o fascínio pelos efeitos locais que a linguagem pode produzir dentro de um texto. Mas uma vez que o texto ameaça desagregar-se, a unidade nunca se perfaz. Em última análise, a “obra” destes dois poetas vive sob o espectro de uma desintegração possível, de tal modo que a própria noção de obra, principalmente em relação a Emily Dickinson, tem de ser posta em causa. A desposseção poética e a ausência de uma causa na origem do significado representa, por fim, o que Daniel Pease designa «predelineação da possibilidade», isto é, o processamento de uma actividade de significação poética livre, de pura possibilidade de o texto vir a significar. Tentarei ainda mostrar que a intensidade visionária da poesia de Crane é contrária à estética modernista, assim como a distorção sintáctica a afasta da poesia de Walt Whitman.

O quarto capítulo parte da leitura do soneto “ – To Emily Dickinson”, de Hart Crane, para compreender a relação entre compressão linguística e constrangimento formal e a expansão polissémica da palavra que caracteriza a poesia de Crane e Dickinson. Com efeito, a leitura dos textos destes dois poetas levanta dificuldades que se relacionam com a sintaxe, com a obscuridade da linguagem e com o ritmo sincopado do texto. Apropriando um conceito da Física, dir-se-ia que a poesia de Hart Crane e de Emily Dickinson é extremamente densa, porque contém uma elevada quantidade de significação por unidade linguística – uma quantidade que excede o espaço que ocupa. Por um lado, a poesia destes dois poetas é formalmente constrangida. O hino puritano é a forma privilegiada de Emily Dickinson. Hart Crane, por sua vez, trabalha formas tradicionais como o soneto, usa a estrofe como unidade de significação e versos regulares. Mas mesmo quando usa formas livres (como em “American Plutonic Ecstasies”, por exemplo), essa adopção relaciona-se com a procura deliberada de um determinado tipo de constrangimento (neste caso, o “pastiche” do estilo de e.e.cummings). Dir-se-ia que a escrita de Crane, se encontra o seu fim na manifestação do nada, nunca parte de uma origem pura; antes procura fixar-se num ponto de partida definido. Em *The Bridge*, esse ponto de partida é o visionarismo épico. Argumentarei que esta relação é absorvida pelo próprio texto que a representa pelas imagens do vulcão (em Dickinson) e do vórtice (em Crane e, implicitamente, em Dickinson também) e que coincide com uma construção textual de uma subjectividade instável, fluida e vertiginosa, na maneira como apreende o mundo. Tentarei sugerir, através da referência a Ralph Waldo Emerson, que a construção da identidade da América, associada ao mito da fronteira, marcada pelas ideias de descoberta e de horizonte, pode ser encontrada na poesia de Dickinson e de Crane nos espaços simbólicos do céu e do mar.

Apesar de simbolizarem o infinito, estes dois espaços constituem formas de aprisionamento e de claustrofobia, onde não há a hipótese de, ao contrário do que acontece na metáfora do «olho transparente» de Emerson, de o *eu* se totalizar. Por essa razão, estes poetas procuram o desconhecido noutros lugares, no encontro com o exótico e com o diferente.

II.

A DESCONSTRUÇÃO DA METAFÍSICA DA PRESENÇA NO ESPAÇO DA MODERNIDADE: CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

What do I know about God and the purpose of life?
I know that this world exists.
That I am placed in it like my eye in its visual field.
That something about it is problematic, which we call its meaning.

Ludwig Wittgenstein

Logos é um conceito difícil de definir. Com origem no grego, *refere-se, latu sensu*, a palavra, mas também abrange o escopo dos conceitos de discurso, pensamento, razão e narrativa. Assim, *logos*, enquanto linguagem, implica a palavra, mas também a sua transcendência – o conjunto de relações engendrado engloba a tríade linguagem, mundo e ideia (*eidos*). Na tradição filosófica grega, segundo Heraclito, o *logos* regula todo o processo físico, é origem de toda a lei humana e assume-se como razão cósmica que ordena o mundo e permite a sua inteligibilidade. Para os estóicos, é por via do *logos* que o mundo é uma unidade viva, perfeita na adaptação das suas partes entre si e em relação ao todo, animada por uma razão imanente e intencional. Assim, neste contexto, *logos* confunde-se com o Fado cuja inevitabilidade conduz à *ataraxia*. Para Platão, o *logos* corresponde ao *nous*⁹ e enforma a inteligência (Runes 1993: 242). Em qualquer das acepções, *logos*, no pensamento grego clássico, traduz uma concepção do cosmos que faz

⁹ No contexto da doutrina filosófica platónica, o *nous* corresponde à força espiritual eterna, irreduzível, que

concordar razão e natureza. A razão funciona de acordo com leis naturais, da mesma forma que toda a Natureza e tudo o que acontece deriva de uma razão primordial. A doutrina do *logos* brota de uma concepção benigna da Natureza. Ordenada de acordo com um plano que a padroniza a partir de formas ideais que asseguram o curso certo dos acontecimentos, a Natureza é o lugar do Bom, do Belo e da Verdade. Como a Natureza é regulada pela Razão, a base da Lei humana expressa uma harmonia natural e fundamental do universo, cuja origem é a justiça essencial e eterna em tudo o que acontece, e que o ser humano se limita a enunciar. Arrisco uma definição definitiva de *logos*: uma estrutura invisível que origina e ordena o significado do mundo, decorrente do pensamento grego clássico e da tradição judaico-cristã.

Na doutrina cristã, o *logos* é a palavra através da qual Deus criou o mundo. A origem do universo provém do *logos* divino. Correspondente também à segunda pessoa da Trindade, o *logos* é, assim, o agente pessoal através do qual a actividade criativa de Deus transcendente é exercida no mundo. *Logos* é um dos conceitos através dos quais a tradição filosófica grega e a doutrina cristã se aproximam¹⁰. Ideias fundamentais da tradição cristã como a imortalidade da alma, a identidade de todos os homens e o conceito monoteísta de Deus estão já presentes no pensamento de Platão¹¹. A tradição judaico-cristã e o pensamento grego coincidem na ideia de que a realidade é na sua essência, naturalmente, lógica e racional, e que a sua organização resultou de uma operação criadora de uma entidade perfeita. Por outro lado, ambas pressupõem uma coincidência entre os princípios de funcionamento do mundo fenomenal e da mente humana. A “realidade” funciona de acordo com princípios lógicos apreensíveis pela Razão. No contexto do pensamento grego, a concepção de uma realidade organizada de acordo com as leis da Razão conduziu à crença de que é possível ao ser humano obter um conhecimento completo do mundo e criar uma linguagem que o espelhe fielmente¹². Na visão cristã, por seu turno, a Verdade é imutável, una e inata; sendo ausente, pode ser invocada, presentificando-se através de símbolos que permitem a correspondência entre um mundo material da experiência e o

apenas é ela própria, «consistindo em mistura alguma de propriedades.» (Wilpert 1963a: 78)

¹⁰ Paul Wilpert apresenta como principal razão para a proximidade entre a filosofia helénica e o pensamento dos evangelistas cristãos, no que se refere a alguns princípios basilares, o facto de os apóstolos cristãos se dirigirem a um auditório imbuído do espírito helénico. (Cf. Wilpert 1963b: 122)

¹¹ Paul Wilpert refere que o apologeta Justino explica a coincidência, a vários níveis, entre a filosofia grega e a visão cristã, com o conhecimento que Platão tinha do Antigo Testamento e do judaísmo.

¹² Entende-se que é esta a razão que explica o extraordinário avanço da Matemática no período helénico. É, aliás, célebre a afirmação de Edna Vincent Millay de que apenas Euclides vira a essência do belo. A crença de Galileu de que a Natureza estaria escrita em caracteres matemáticos tem também um fundamento numa visão racionalista e antropocêntrica da Natureza baseada numa mundividência greco-clássica que fora recuperada pelo Renascimento.

mundo essencial do espírito. Paul Wilpert sintetiza em três ideias a concordância entre o pensamento grego e cristão: «A representação de Deus, bem como os conceitos morais mais gerais [...] são inatos ao homem. Deus é uno, sem nome e inexprimível. Engendrou de si mesmo o Logos e por ele criou o mundo.» (Wilpert 1963b: 124)

Como palavra de Deus incarnada, o *logos*, no contexto judaico-cristão, abriga a duplicidade, inerente também à doutrina platônica, entre essência e aparência. No caso de Platão, a mutabilidade constante do real e da verdade conduziu à rejeição da percepção como fonte viável de conhecimento. Como a realidade que a percepção capta é inconstante e plural, Platão negou aos sentidos a legitimidade como fonte de conhecimento e concebeu o mundo inalterável das ideias, puramente inteligível através da razão. Com efeito, a procura de uma clareza classificatória que ordenasse o mundo e a aquisição de certezas relativamente ao comportamento da realidade correspondeu a uma negação da transformação e da passagem do tempo para o diferente à esfera do conhecimento válido. Dentro do binarismo que preside à lógica do conhecimento ocidental, a doutrina platônica concede privilégio a um dos elementos de sucessivos pares de opostos. Numa tentativa de filtração da realidade através do mundo das ideias inteligíveis, em resposta à incapacidade de tornar a mutabilidade do objecto de conhecimento racional, Platão, e toda a Razão ocidental desde então, suprime a indeterminação e a ambiguidade, sob a forma de uma acção de apreensão da realidade que consiste, para citar Zygmunt Bauman (2007: 35), em «expurgar a ambivalência.» Não é surpreendente, pois, que o pensamento ocidental tenha privilegiado conceitos como razão, originalidade, identidade, autenticidade, à custa da exclusão, do pólo positivo da esfera do *logos*, do irracional, da réplica, da analogia e do artifício. Enquanto os primeiros estão conotados com a luz e com o claro, os segundos são remetidos para a sombra e para as trevas, porquanto a própria luz está conotada com a verdade, com o bem e com o belo.

O mundo inteligível de Platão é um ponto de referência fixo em relação ao qual toda a experiência é medida. Na tradição cristã, Deus constitui esse centro de referência, o espaço do indiscutível e do indesmentível de toda a ciência, de toda a presença e de todo o poder; o eterno, o uno e o autêntico. A própria Palavra é identificada com a plenitude divina: «No começo a Palavra já existia:/ a Palavra estava voltada para Deus/ e a Palavra era Deus.» (Jo 1,1) Sendo a Palavra Jesus Cristo, e sendo este a manifestação de Deus entre o Homem como portador da Sua mensagem, a tradição cristã legitima, dessa forma a noção da palavra como manifestação da interioridade do *eu*, que fundamenta a tradição lírica da poesia ocidental. Como mostra Marjorie Perloff (1991: 3), o modo lírico continua

associado aos valores da autenticidade e da espontaneidade. De um poema lírico, espera-se o encontro com uma voz única que seja a expressão natural da verdade de um *eu*. Assim, espera-se a produção de uma relação de intimidade, em que o *eu* se presentifica através de uma linguagem convencionalmente “lírica”. Na verdade, um dos conceitos fundamentais da doutrina do *logos* é o da presença. Quando o ser humano fala, como sujeito da sua própria linguagem, o *eu* mantém uma relação umbilical com a palavra. Isto é, quando digo *eu*, revelo-me ao outro através das palavras que uso. As palavras são, portanto, as mensageiras da verdade – do mundo e do *eu*.

A modernidade literária tem vindo a pôr, no entanto, em causa vários princípios que fundamentam este paradigma. A concepção da identidade entre o sujeito e a linguagem, e entre a linguagem e o mundo, entra nitidamente em ruptura a partir de meados do século XIX. O que se verifica, como procurarei demonstrar, é precisamente a consciência de uma falha na unidade desta tríade (*eu*, linguagem e mundo), de um triângulo de três vértices desunidos, cada vez mais em afastamento. Por outro lado, é posta em causa a existência de um princípio ordenador da realidade *a priori* do processo cultural e a existência de um centro imutável em relação ao qual toda a realidade é medida e avaliada.

Na verdade, se pensarmos bem, concluiremos que a doutrina do *logos*, quer na sua versão cristã, quer na versão helénica, subentende a possibilidade da queda do paradigma que formou, ao propor um princípio ordenador e totalizante de toda a experiência em simultâneo com o reconhecimento de um universo binário, em que verdade e aparência, espírito e matéria, ideia e expressão, funcionam como opostos complementares. O próprio conhecimento total do universo pressuporia a existência de um dualismo (aquele que o conhece de uma forma total (o observador) e o universo conhecido (o objecto do conhecimento)) ao qual não seria possível escapar. No fundo, um modelo conceptual totalizante é negado logo à partida pelas línguas ocidentais¹³. Soçobra, porque a linguagem anula a existência de imutabilidade e de qualquer concepção estática do universo. No contexto da modernidade literária, «Eu sou a palavra» seria uma ironia e a evidenciação de um paradoxo, uma vez que a aproximação entre duas identidades implica a diferença¹⁴. A modernidade literária reconhecerá e demonstrará este paradoxo, sobretudo

13 O interesse de Ezra Pound pelos ideogramas chineses tem exactamente a ver com a alteração do modelo conceptual que a língua implica.

14 A afirmação “Eu sou o outro” não evitaria o paradoxo. Totalmente diferente é o “Je est un autre” rimboldiano. A anomalia gramatical permite que o *eu* se transforme numa terceira pessoa no momento da verbalização. A terceira pessoa assinalada pela forma verbal ilude a acção do reconhecimento *eu* e evita

o modernismo, arrastado pela consciência de *belatedness* – o chegar depois bloomiano. Se existe *eu* e a palavra, então o signo nunca será da ordem da presença; se existe palavra e mundo, então não existe identidade, mas apenas analogia.

Segundo o mito grego, após a castração de Urano por parte de Cronos, o céu e a terra separaram-se e formou-se entre eles uma distância a percorrer na forma de tempo. Nesse mito, é possível encontrar uma metáfora para o encontro com o tempo e para o despertar da consciência em cada um de nós. Da mesma forma que a doutrina do *logos* cristão, identificada com a segunda pessoa da Trindade, implica a perda de uma unidade inicial em que *ser* e *estar* seriam indistintos, a linguagem coloca o ser no mundo, em pertença a um tempo e em consciência da sua finitude, mas em posse de todas as convenções (a História, a sociedade, a cultura, a linguagem...) que o transportam para uma eternidade que o transcende; à qual não pode aceder, mas que deseja. A linguagem estabelece exactamente os limites da possibilidade que temos de traçar as coordenadas da nossa existência no universo – a impossibilidade desses limites ela própria criou. Existir corresponde, portanto, a um reconhecimento e a um confronto com os limites que a linguagem impõe. A aprendizagem habilita-nos para o que podemos dizer, mas simultaneamente, permite-nos *ver* e desejar muito mais. Por isso mesmo, a linguagem cria nela mesma um espaço intrínseco de ambivalência. Zygmunt Bauman principia *Modernidade e Ambivalência* com a seguinte definição: «A ambivalência, possibilidade de conferir a um objecto ou evento mais que uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar.» (Bauman 1991:13) Preso simultaneamente à finitude e ao infinito, no tempo e no espaço, a própria condição do humano é ambivalente. Quando o desejo ultrapassa a capacidade de categorização do mundo, o mundo torna-se opaco e urgente a procura de uma linguagem que permita ver.

Quando em 1894, em “La Musique et les Lettres”, Mallarmé afirma «On a touché au vers» (*apud* De Man 2005: 3), apresenta a alteração de um paradigma literário. A modernidade literária diferencia-se dos períodos que a precederam por uma atenção aos meios de expressão, não instrumentos ao serviço da expressão de um *eu*, mas condição da própria concepção da existência do *eu* no mundo. Nesse sentido, perspectiva-se a relação do *eu* com o mundo como essencialmente mediada (ou mediatizada), marcada pela não

a cisão que se operaria no momento da passagem do *eu* para o outro. O dualismo existe, mas trata-se de um dualismo “dinâmico”, que foge à cristalização dos elementos que o constituem. A frase de Rimbaud transforma o sujeito, apropriando o conceito derridiano, num ser em “diferância”.

identificação, pela existência de uma falha. Como a água ou os frutos de Tântalo, o contacto com o mundo transforma-se em ilusão no preciso momento em que o mundo é alcançado. Ou como na metáfora bíblica, o conhecimento da verdade processa-se no exacto momento em que o *eu* perde uma relação pristina com o que toca¹⁵. Na verdade, diga-se já, a propósito da relação descontínua entre o *eu* e a linguagem que marca o espaço da modernidade, que o que iremos de encontrar de particular em Dickinson e em Crane é uma relação disfuncional com a linguagem que recebem e o consequente desejo de a reinventar a partir das bases gramaticais. Se a linguagem é a condição para o *eu* se reconhecer o mundo e a si próprio, a falha desse reconhecimento implica um afastamento em relação ao mundo e o estabelecimento de uma *indirecção* na relação com as coisas. Como mostrarei mais adiante, quando pedem a estes dois poetas mais “clareza poética”, eles respondem que tal não é possível, não por opção, mas simplesmente porque os significados que receberam não funcionam.

O binarismo presente na visão judaico-cristã do mundo e no pensamento grego, que designarei de agora em diante *logos ocidental*, é intrínseco à linguagem e à nossa condição de “filhos do fogo”. Como produtos de uma cultura, na linguagem estão inscritas todas as convenções sociais de que nos fazemos e com as quais nos confrontamos quando *nos adquirimos* através de uma língua. Assim, a aquisição da fala implica a inserção numa cultura, que é condição *sine qua non* para nos reconhecermos como seres biológicos. Para compreendermos que somos seres biológicos, temos de ser algo mais do que seres puramente biológicos. Por outro lado, longe de revelarem a realidade do mundo, as palavras reenviam a outras palavras, interminavelmente, o que nunca nos permite alcançar um estado de suposta inocência natural, um “salto” para o mundo, a qual não podemos comprovar em nós mesmos. Douglas Hofstadter (2007: 298), um físico, numa tentativa de compreender a singularidade da consciência do *eu*, acabar por concluir que é da linguagem que deriva todo o mistério que associamos ao facto de estarmos vivos: «If anything it is language that is so different from the other structures of the universe.» Se a linguagem é uma estrutura convencional, então, uma vez que somos sujeitos *na* linguagem, quando assumimos a consciência de um *eu* começamos a agir dentro de uma determinada convenção. Douglas Hofstadter (2007: 295) afirma: «Just as we need our

15 Dickinson, aliás, glosa este episódio bíblico de uma maneira que ilustra o meu ponto de vista: «The Fruit preverse to plucking,/ But leaning to the Sight/ With ecstatic limit/ Of unobtained Delight –» (J 1209/ F 1239)

eyes to see, we need our “I” in order to be!»¹⁶ Muito antes de Hofstadter, porém, Fernando Pessoa concluíra que podemos ser muitos *eus*. Ao explorar poeticamente as possibilidades de desdobramento da linguagem em sucessivos *eus*, Pessoa anula qualquer perspectiva da metafísica da presença.

Teoricamente, porém, uma das críticas mais fortes ao dualismo do *logos* ocidental, e particularmente da metafísica da presença, foi desenvolvida, na segunda metade do século XX, por Jacques Derrida. Em primeiro lugar, Derrida reconhece que dualismo inerente ao *logos* se encontra enraizado na linguagem, no estudo da linguagem e na visão que socialmente temos da linguagem. Em *Gramatologia*, Derrida expõe o problema de se conservar o dualismo saussuriano significante/significado, mostrando as suas conexões com a filosofia platônica e com a teologia cristã:

Assim, a “ciência” semiológica ou, mais estritamente lingüística, não pode conservar a diferença entre significado e significante – a própria ideia de signo – sem a diferença entre o sensível e o inteligível, é certo, mas também sem conservar ao mesmo tempo, mais profunda e implicitamente, a referência a um significado que possa “ocorrer” na sua inteligibilidade, antes da sua “queda”, antes de toda a expulsão para a exterioridade do “este mundo” sensível. Enquanto face de inteligibilidade pura, remete a um *logos* absoluto, ao qual está imediatamente unido. Este *logos* absoluto era, na teologia medieval, uma subjectividade criadora infinita: a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus (Derrida 2006: 16)

A manutenção de uma concepção dual do signo (como significante, a percepção da forma acústica da palavra, e significado, como conceito idealizado na mente) conduz a uma visão de subjectividade como uma ocorrência anterior ao signo. Do ponto de vista do *eu*, o significado seria anterior à fala, e a fala anterior à escrita, na forma de intenção.

¹⁶ Um outro físico, Albert Einstein, debateu-se com um problema que me parece decorrer precisamente do dualismo que a linguagem instala na nossa percepção da realidade. A dificuldade estava em perceber até que ponto a consciência do *agora* é uma qualidade física ou um produto que a mente humana impõe ao tempo. Neste caso, em confronto estavam, respectivamente, uma versão realista e uma versão idealista da realidade. Albert Einstein resigna-se a considerar que, embora importante para o ser humano, o estudo da experiência do *agora* é algo que não pode ser abrangido pela ciência. (Cf. Greene 2006: 229) Uma aproximação idêntica do mesmo problema faz Jacques Derrida que, em *Gramatologia*, refere a impossibilidade de a linguagem pensar a sucessão. Isto é, a concepção que temos de “sucessão” congela o próprio decorrer do *agora*: «Ora, como o passado sempre significou presente-passado, o passado absoluto que se retém no rastro não merece mais rigorosamente o nome de “passado.” Outro nome a rasurar, tanto mais que o estranho movimento do rastro anuncia tanto quanto recorda: a diferença difere. Com a mesma precaução e sob a mesma rasura, poder-se dizer que sua passividade é também sua relação ao “futuro.” Os conceitos de *presente*, de *passado* e de *futuro*, tudo o que nos conceitos de história deles supõe a evidência clássica – o conceito metafísico de tempo em geral – não pode descrever adequadamente a estrutura do rastro. E desconstruir a simplicidade da presença não acarreta somente levar em conta os horizontes da presença potencial, e mesmo de uma “dialética” da protensão e da retensão que se instalaria no coração do presente em vez de contorná-lo. Portanto, não se trata de complicar a estrutura do tempo, conservando-lhe a sua homogeneidade e sucessividade fundamentais, mostrando, por exemplo, que o presente passado e presente futuro constituem originariamente, dividindo-a, a forma do presente vivo.» (Derrida 2006: 81-82)

Derrida interroga a possibilidade de um conhecimento da subjectividade que seja prévio à inscrição do *eu* na linguagem. Saber o que se tem intenção de dizer não é já dizê-lo? O pensamento de Derrida tenta eliminar qualquer relação de anterioridade nas dicotomias significado/ significante, sujeito/ linguagem. Para Derrida, a subjectividade não é anterior ao estabelecimento de diferenças e de diferimentos (*différance*) que ocorre no acto linguístico¹⁷. O sujeito é uma possibilidade da linguagem em *différance*. Não é tanto que o sujeito assuma (como posse) uma língua para se expressar, como a língua possui um conjunto de possibilidades (coevas à formação da subjectividade) de o ser se assumir como consciência. O que não significa, todavia, que, quando falamos, não possamos produzir singularidades. O significado é produzido no interior de um sistema de diferenças, a estrutura da língua, a qual persiste na mente colectiva e individual como forma inconsciente que é activada em cada acto articulatório como espaçamento, isto é, uma inscrição simultânea no espaço e no tempo: «A relação entre a passividade e a diferença não se distingue entre a *inconscincia* fundamental da linguagem (...) e o espaçamento.» (Derrida 2006: 83).

Pretendo salientar que o significado não se encontra num sujeito anterior à linguagem, numa intenção que possa ser recuperada. Mesmo que essa intenção nos fosse transmitida pelo autor, por se tratar de um acontecimento linguístico, continuaria sujeita à mesma *différance* eterna e infinita. Dessa forma, o significado não se encontra metafisicamente associado a um *eu* e a uma verdade que transcendam a linguagem. O significado nunca se apresenta como totalidade e verdade absolutos, numa entidade anterior à própria língua ou que esteja para além dela. Assim, ao contrário de uma visão convencional da linguagem, marcada pela transparência, pela unidade, e pela identidade com o mundo, Jacques Derrida propõe que a linguagem e a racionalidade funcionam na base da descontinuidade. Se a língua é um conjunto de diferenças, a metafísica da presença é a matriz de todos os centros. Ao procurarmos o autor na obra, não estamos

¹⁷ Relativamente a esta questão, convém referir que Kathleen Kirby nota que a linguagem nos atribui uma «forma social», configurando o nosso espaço de subjectividade. O espaço do sujeito constitui um território para a identidade e determina o que podemos ou não fazer, onde podemos ir e, em última análise, o que podemos ser. Kathleen Kirby adopta o conceito de subjectividade tal como foi tratado por Lacan: «Kaja Silverman, in *The Acoustic Mirror*, points out that subjectivity, for Lacan, occurs not only when the subject incorporates its own displaced image, but also when it is incorporated as an image by another. The second moment is required for subjectification (in both senses – the subject comes into being at the same moment that it becomes subjected) to occur. Such instantiations of the subject take place in real space, in the network of paths and buildings and parks and sidewalks and hallways we traverse daily. Though other sensory dimensions also play a part in our organization of the subjectivity landscape (is it not *smell* as well as *sight* that elicits or physical positioning toward vagrant – or babies?), sight provides probably the most telling and sensitive mechanism for diving up, and locating ourselves

senão a procurar uma segurança que a linguagem não garante. Localizando o significado no autor, evadimo-nos a uma das questões principais que a poesia da modernidade coloca: a dos limites do nosso entendimento sobre o que somos e sobre tudo o que nos rodeia. No fundo, o significado dissemina-se porque, relativamente às questões fundamentais, perante a impossibilidade de saber, nada nos resta senão especular.

Segundo Derrida, a aparente unidade existente entre o *eu* e a linguagem, e entre a linguagem e o mundo, resulta de uma visão logocêntrica do real e ignora que é precisamente a relação convencional, e, portanto, descontínua, que permite a comunicação. A comunicação processa-se na base da consciência de uma ruptura física, e de um intervalo de tempo, entre o *eu* e o Outro; a relação com o Outro e a aproximação tem por princípio necessário a diferença e o diferimento:

On the basis of this space-timing which underpins all concepts and all reality, Derrida departs from the traditional philosophical and everyday view of language and reason as essentially unified and unifying forces. In this view, language and rationality operate on the basis of discontinuity. If there were no gap, no physical break on the page, between the letters T-h-i-s, there would be no language and no communication. (Simmons 2004: 88)

A origem do pensamento e do significado dá-se como *espaçamento* (como «pausa, branco, pontuação, intervalo em geral»), como «articulação do espaço e do tempo, o vir-a-ser-espaço do tempo e vir-a-ser-tempo do espaço» (Derrida 2006: 83). Deste modo, como o significado de qualquer acto linguístico «é sempre o não-percebido, o não-presente e o não-consciente» (*ibidem*), a linguagem e o significado disseminam-se. A descontinuidade e a diferença são, pois, condições para o surgimento significado. Todo o significado começa, pela ruptura. Ser implica não-ser ou, numa versão dickinsonina, «Perception of an object costs/ Precise the Object's loss →» (J 1071/ F 1103)

A fala nunca é um acto de aquisição e posse do significado pois, uma vez no interior do mundo dos signos, o significado é um arrastamento sem fim pelo universo da linguagem. Uma vez que o significado se processa no interior da linguagem, e uma vez que a *inscrição* em qualquer sistema linguístico se estabelece como jogo de diferimentos e diferenças, o significado nunca se apresenta, nunca se dá como revelação de uma verdade definitiva. Por um lado, o significado é produzido na interacção de um número de possibilidades infinitas dentro do sistema linguístico. Por outro, instalado no interior da língua, cada significado reenvia para outros significados, interminavelmente, sem nunca se

revelar de uma forma unívoca. Assim, a “diferância” põe em causa o conceito de origem (uma vez que nunca encontramos a fonte do significado ou um fim para o diferimento) e de presença (uma vez que não há verdade última, um “salto” para o mundo que levante o véu que encobre o seu significado). Desta forma, o pensamento de Derrida propõe que o significado é um adiamento sucessivo de uma promessa de encontro definitivo com o mundo que, na verdade, nunca chega a acontecer.

(...) si la différence est (je mets aussi le «est» sous rature) ce qui rend possible la présentation de l'étant-présent, elle ne se présente. A personne. Se réservant et ne s'exposant pas, elle excède en ce point précis et de manière réglée l'ordre de la vérité, sans pour autant se dissimuler, comme quelque chose, comme étant mystérieux, dans l'occulte d'un non-savoir (...) En toute exposition elle serait exposée à disparaître comme disparition. Elle risquerait d'apparaître: de disparaître. (Derrida 1972: 6)

As ideias de origem e de presença funcionam como suportes da tradição filosófica ocidental e da visão cristã do mundo. A diferância representa essa origem, a idealidade do significado, em ausência contínua: «Le signe représente le présent en son absence» (*idem*, 9) Jacques Derrida considera esta tradição logocêntrica porque, baseando-se num jogo de diferenças, se constitui a partir de um conjunto de centros conceptuais privilegiados que se impõem no acto de pensar. A maioria desses conceitos relaciona-se com ideia da presença de uma voz no acto linguístico. “Espontaneidade”, “autenticidade”, “fala”, “naturalmente” são termos que se impõem, por associação à verdade, no pensamento ocidental. Por essa razão, Derrida considera que, da mesma forma que a tradição ocidental é “logocêntrica”, também é “fonocêntrica”. Enquanto a escrita é vista como técnica e, portanto, manipuladora, a fala é produto de um estado de alma, verdade íntima do *eu*, que se manifesta por via da voz. Em suma, a escrita é artifício, a fala natureza:

Ora, dentro deste logos nunca foi rompido o liame originário e essencial com a *phoné*. (...) Tal como foi mais ou menos implicitamente determinada, a essência da *phoné* estaria imediatamente próxima daquilo que, no “pensamento” como *logos*, tem relação com o “sentido”; daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o “reúne”. Se Aristóteles, por exemplo, considera que “os sons emitidos pela voz são símbolos dos estados de alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz”, é porque a voz, produtora dos *primeiros símbolos*, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata. Produtora do primeiro significante, ela não é um mero significante entre outros. (Derrida 2006: 13)

A voz está mais próxima do *eu* do que a palavra escrita e, portanto, revela a face mais autêntica do *eu*, estando mais próxima da verdade. Mesmo a distinção entre significante e significado, apesar de constituírem duas faces de uma mesma moeda, conserva, segundo Derrida, o dualismo inerente ao *logos*, e permanece «na descendência

deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz do ser, da voz e da idealidade do sentido.» (Derrida 2006: 23) Para Derrida, o discurso oral não goza de anterioridade em relação escrito. Da mesma forma que o significante não é anterior ao significado, e o sujeito não é anterior à linguagem, a oralidade não é anterior à escrita. O sistema de diferenças que torna a fala possível pré-existe ao próprio discurso. O discurso oral, diz-nos Derrida, inscreve-se no mesmo circuito de espaço-temporalização que visualizamos na página impressa ou manuscrita. Assim, o significado da palavra dita e da palavra escrita está sujeito à mesma inconclusividade.

Derrida reconhece que, como produto da técnica humana, a escrita carrega o estigma da impessoalidade que a torna perigosa, porque subverte a verdade da presença: «Writing is that dangerous supplement that always threatens to carry my meaning off to a place where I will not be able to exercise control over it.» (Simmons 2004: 92) Segundo Derrida, a escrita é um suplemento da fala: algo que a excede mas que, ao mesmo tempo, suprime uma falha originária. O conceito de suplemento vem mostrar que a relação entre a fala e a escrita não é de anterioridade: a escrita não é uma função secundária da oralidade, uma simples transposição. Da mesma forma que só nos reconhecemos como seres naturais através da inserção numa cultura, a associação do discurso oral à verdade, à transparência e à autenticidade só é possível devido à existência da escrita, ao jogo de diferenças que torna o discurso possível, aos espaços entre as letras e entre as palavras. Assim, o suplemento apresenta-se como algo que assinala uma falha na linguagem (isto é, uma falha que só existe, porque existe o suplemento) e que, por isso, à linguagem se acrescenta.

A escrita é artifício e o artifício representa um desvio e desafio à autoridade do *logos*, visto que não esconde a sua origem como produto de uma técnica humana. Do ponto de vista linguístico, ostensivamente alheio ao conforto de uma linguagem de fins pragmáticos, sedimentado como alicerce do edifício civilizacional, o artifício revela a face não natural da condição humana e, como tal, é sentido como ameaça, como desafio à ordem do *logos*. Sem a segurança da necessidade ou da finalidade, o artifício revela a convencionalidade de todo o discurso e remete as estruturas do real para o estatuto de construção humana, fabricação de conceitos, ordenada pela possibilidade sem causa necessária: o Acaso. Se a escrita funciona como suplemento da fala humana, o artifício assume-se como suplemento da “ordem natural” da linguagem, uma vez que se revela contrário à função comunicativa que a linguagem desempenha. É, por isso, como Outro, como suplemento, que o artifício se apresenta ao *logos*. Negando a ligação da linguagem à

nomeação adâmica da natureza, o artifício transporta a carga de negatividade imposta pelos conceitos de argúcia e ponderação, associados à falsificação e à manipulação. Como espelho que deturpa a linguagem no seu uso quotidiano, o artifício é o estranho, o Outro, o invasor que espreita, ou espera, sob a adamantina pureza da língua, pela possibilidade de desequilibrar a ordem natural da doutrina do *logos*.

E todavia, esse desequilíbrio pressupõe uma relação profunda com ordem. Na verdade, o artifício, como estratégia que visa o estranhamento, pressupõe o reconhecimento de uma ordem logocêntrica da linguagem. Isto é, o artifício não põe em jogo uma outra linguagem, nem é uma tentativa de fuga ao uso da Razão, mas permite, como os espelhos de Jorge Luis Borges, detectar presença de outros espaços no mapa linguagem para além dos devidamente marcados¹⁸. Fundamentalmente, assinala a presença do supérfluo e do acessório na linguagem, a presença de algo que dispensa uma causa, uma origem ou uma necessidade. Como ruído desnecessário à comunicação, o artifício assume-se suplemento em relação à palavra do *logos*. Não tenta uma outra linguagem, mas liberta da linguagem a presença do Outro: o dispensável, o imprevisível, o incómodo, porque se torna um obstáculo à comunicação imediata, a uma linguagem instrumentalizada. Deste ponto de vista, o artifício funciona como um espelho deturpador da linguagem da Razão, fazendo ressurgir o seu rosto em formas de desrazão. Com efeito, ser Outro implica um profundo conhecimento, e mesmo a assimilação extrema da força gravítica da autoridade e da centralidade do Mesmo. O artifício nasce da combinação entre a articulação simultânea da forma e da deformação do espírito do *logos*, movendo as formas reconhecidas das definições dos seus limites. Assim, o artifício, na acepção aqui tomada, constitui uma experiência com a linguagem, a qual reage, pelo excesso de um exercício racional que reconhece a existência de efeitos de interferência sobre a sua própria actividade. Assim entendida, o uso da linguagem torna-se um acto gratuito, um utensílio cujo fim é a sua própria utilização.

Como efeito de interferência que impossibilita a transparência do significado, o artifício coloca a ênfase no facto de que todo o significado é mediatizado. Chamando a atenção para a presença do significante na mensagem, o artifício coloca-o em alto-relevo e, através do obscurecimento do significado, promove a sua autonomização como objecto da mensagem. Segundo Isobel Armstrong, a progressiva auto-referencialidade que caracteriza as estéticas da modernidade acompanha as alterações profundas que a

18 Aludo ao conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” in *Ficções*.

conceptualização do trabalho sofreu no século XIX, nomeadamente no que se refere às condições de produção. Partindo de “Signs of Times” (1829), de Thomas Carlyle, a autora refere que a especialização da mão-de-obra e a mecanização da produção provocaram a cisão da relação causa-efeito entre o produto do trabalho e o agente de produção do mesmo. Ao trabalhador já não é possível fazer a ponte entre o trabalho que executa e os seus resultados; da mesma forma, o consumidor não é responsável pelo fabrico dos produtos que consome. Assim, o trabalhador não possui o que produz; torna-se apenas numa parcela de um processo de produção de cuja concepção geral se encontra alienado.

Ao mesmo tempo, sociedade é cada vez mais sujeita a modos de comunicação com a realidade que não envolvem necessariamente o contacto directo com a mesma. O valor dos bens deixa de ter por base a sua efectiva presença e passa a ser negociado simbolicamente, com fundamento num sistema de regulamentação económico. A relação com o real é cada vez menos, conscientemente, imediata, o que revela a sua natureza simbólica. A alienação pode, portanto, localizar-se a vários níveis, coincidindo com a consciência, por parte do sujeito, da perda do controlo ente as suas acções e os efeitos que delas resultam. Dir-se-ia que, entre o sujeito e o mundo, a relação passa a ser mais despersonalizada e indirecta, como consequência de uma visão crescentemente holística dos processos de produção, nos quais o ser humano passa a ser apenas um agente mediador. Assim, o sujeito apreende, no decorrer do processo, o seu papel como elo de uma cadeia de relações, cujo conjunto não capta na íntegra. A manutenção das estruturas tem como suporte os símbolos.

O propulsor de todo este desenvolvimento é, segundo Isobel Armstrong, o tipo móvel, que permitiu, por exemplo, o desenvolvimento dos sistemas democráticos. A reprodução da palavra impressa permite que o texto (agora em caracteres uniformes) pertença hipoteticamente a toda a gente. Por outro lado, porém, a uniformização dos caracteres traduz-se numa consciência cada vez maior, para quem escreve, da relação entre arquétipos (as formas invariáveis inscritas na página) e as variabilidade a que a leitura sujeita o texto. O carácter, por ser móvel, é libertado para um território plural, desconhecido, fora do controlo do autor.

(...) rapid mechanical reproduction and dissimilation of language can influence as never before in history because the printed word can belong to everyone. But he [Thomas Carlyle] also means that ‘type’ is moveable because printing removes language and places it and its effects beyond the control of the writer. It is subject to arbitrary interpretation and because of this the fixed and universal ‘type’, ultimately a theological notion, embodying permanent values, can no longer sustain itself and is the

subject of arbitrary signification. (Armstrong 1993: 5)

A uniformização do significante da mensagem corresponde à concreção material de uma entidade abstracta. Em rigor, como invariante de um conjunto inesgotável de possibilidades gráficas, o tipo móvel permite que a inalterabilidade do mundo platónico das ideias desça ao mundo sensível. Se as ideias correspondem a formas imutáveis num mundo puramente inteligível, o “tipo” corresponde a uma ideia imutável numa forma imutável, apenas reproduzível. Para Platão, o mundo das ideias salva o ser humano da pluralidade, do eterno devir, da inconsistência da corrupção no tempo. Assim, a comunicação do conhecimento só é possível num mundo ideal, porque só nesse é possível alcançar a certeza e a verdade. Todas as formas possíveis contactam numa essência dessa forma e só na ideia dela a comunicação se torna possível. No mundo platónico das ideias, imune à transformação, encontra-se o conhecimento de tudo, o contacto possível com a realidade, a comunicação possível entre os seres humanos. Desta forma, o conhecimento que Platão legitima privilegia a imobilidade e a invariância conseguida pela categorização. É nesse sentido que Armstrong entende o “tipo” como uma categoria (teo)lógica: «(...) the 'type' is of course an ancient theological word, meaning those fixed categories of thought and language ordained by God which governed relationships, well before it becomes associated with print.» (Armstrong 1993: 15).

Se o “tipo” permitiu uma maior facilidade de mediatização da mensagem e do significado, é inegável também que permitiu um acesso mais imediato ao mundo das essências, a origem do significado: a página em branco, povoada de caracteres¹⁹. É certo que o significado continua a ser um acontecimento mental, produto da interacção com uma página. Todavia, com a invenção do tipo móvel, a representação da linguagem tornou-se mais fiel aos esquemas tipológicos com que Platão organizou o pensamento, evidenciando a aspiração humana por um contacto pleno entre as palavras e o mundo; de fundir o mundo sensível e o mundo inteligível.

O crescimento do público leitor trouxe consigo uma sociedade que comunica, cada vez mais, através da visão, sem a presença da voz. Tendo em conta que essa comunicação tem por base o carácter móvel uniformizado e o consequente desaparecimento da ilustração, é indubitável que todos estes processos de transformação social são indissociáveis de uma transformação da imaginação literária. Em primeiro lugar, é

19 Um leitor da obra de Fernando Pessoa não deixará, neste momento, de lembrar que «Livros são papéis pintados com tinta.» (“Liberdade”)

evidente que a uniformização dos caracteres tipográficos trouxe consigo a consciência da escrita como um processo impessoal. Por outro lado, o desaparecimento da ilustração obrigou ao desenvolvimento da capacidade descritiva da linguagem²⁰. Mas acima de tudo, gostaria de salientar que é no século XIX que se assiste à tomada de consciência de que o significado decorre de um processo de negociação e de abertura ao diálogo. A escrita, sujeita à estabilização no espaço físico da página, liberta-se na pluralidade de leituras possíveis – escrever, implica, assim uma passagem do uniforme ao arbitrário. Armstrong mostra que para os poetas vitorianos, através do “double poem”, escrever se torna uma forma de dissolver categorias e de “usar” as possibilidades oferecidas por uma época em que, para parafrasear Carlyle, tudo se torna indirecto. O “double poem” é uma mímica de uma sociedade em que, devido à democratização da leitura, o significado único e autorizado já não é possível. Ao criar duas possibilidades de leitura para o mesmo texto, o poeta vitoriano reproduz as condições a que a recepção do texto por parte de um leitor distante e anónimo está sujeita.

O tipo móvel transformou, pois, a relação do escritor com o texto. O jogo entre a singularidade do código impresso na página e a imprevisibilidade da leitura anónima, a consciência da pulverização do código numa pluralidade de leituras, é absorvida auto-referencialmente pelo texto. O tipo móvel traz, assim, na sua génese, a transformação do autor numa entidade textual, imanente texto, o que será um dos traços caracterizadores da modernidade literária. A invenção do tipo móvel, e a consequente banalização do texto impresso, tem um papel fulcral no desenvolvimento deste processo. Por um lado, a uniformização do carácter gráfico permitiu uma visualização da linguagem como sistema formado por um certo número de “tipos” diferenciados entre si. A uniformização do carácter gráfico permitiu focar com uma maior nitidez sobre o funcionamento da linguagem. A origem do significado perde a sua aura mística e é localizada na página. Por outro lado, essa origem encontra-se, pela primeira vez, relacionada com um consenso social. A uniformização dos caracteres resulta de um processo idêntico ao do estabelecimento do significado.

A distribuição em massa de páginas impressas permitiu obter uma nova consciência do facto de que o significado é mediatizado, de que a transmissão de

20 Collins relaciona a expansão da concepção visionária com a necessidade de desenvolvimento das possibilidades descritivas da linguagem, uma vez desaparecida a ilustração: «Every new act of description was simultaneously also an act of inscription, writing upon a heretofore uncoded field of objects. The universe of literary discourse, once language could be entrusted with the task of prompting visualization, could expand to the limits of visual experience and beyond that to spheres of visionary

informação está sujeita à *indirecção*, a ganhos e perdas e, no pior dos casos, a equívocos. Em resumo, o tipo móvel permitiu *ver* a linguagem e vê-la simultaneamente sujeita à uniformização e à opacidade. Na relação mundo, *eu*, linguagem é esta última aresta que começa a ganhar primazia.

Publicado em 1894, na revista *Cosmopolis*, por Stéphanne de Mallarmé, “Un Coup de Dés jamais n'Abolira le Hasard” é um exemplo da procura de novas vias de produzir sentido *na* linguagem, através do aproveitamento das potencialidades do tipo móvel. Neste caso, a disposição dos caracteres ao longo de várias páginas, à esquerda e à direita, implica que o processo de significação obedeça a um desempenho físico e mental, uma vez que é no próprio movimento ocular, e no correspondente movimento da imaginação, que se encontra o significado do texto. Dessa forma, o significado não é apenas uma passagem do físico para o mental, mas um desempenho performativo do leitor, que exercita o movimento de significação do texto. Com efeito, “Un Coup de Dés” funciona como um manual de instruções para ser activado por uma performance mental e visual do texto. Subjacente a este trabalho, encontra-se a consciência da passagem da escrita à leitura; o texto consiste num conjunto de anotações para serem interpretadas (no sentido musical) pelo leitor. Mallarmé, aliás, compara o seu poema a uma pauta musical, no qual os versos funcionariam como registos dos diferentes andamentos:

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page (...) (Mallarmé 2003: 442)

Todavia, se a música é som, a poesia é som carregado de sentido, na célebre definição de Ezra Pound. Como tal, todos os movimentos, se poderão ser executados fisicamente pela voz, serão sempre incompletos se não forem *executados* mentalmente, como o autor os imaginou. Neste poema, essa performance mental consiste, a meu ver, numa pulverização das categorias do *logos*, representado pelos caracteres tipográficos, cujo formato e disposição no espaço da página desafiam o consenso cultural. Ao usar todo espaço em branco da página, não obedecendo à “ordem natural” (da esquerda para a direita), Mallarmé transforma um espaço de silêncio, de contraste com o texto, num espaço em branco legível. Sem todo o espaço em branco, o texto *não funcionaria*, a performance mental não seria possível. Para ler, o leitor é obrigado a movimentar o olhar pelo branco e pelo negro, a explorar a página – a agir sobre a página. Os caracteres

transformam-se em símbolos que processam uma autêntica dança mental.²¹ O significado do texto não é apenas comunicado, mas também *visto* (nos olhos e na mente) pelo leitor. A poesia não é apenas um acto descritivo, mas sobretudo um acto de inscrição da linguagem na mente, que chama a atenção para o próprio processo de significação.

Les «blancs», en effet, assument l'importance, frappent d'abbord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. (Mallarmé 2003: 442)

O texto não significa – mostra o seu processo de significação, como deve ser interpretado pelo leitor, mas fá-lo como espaço aberto de uma relação possível. O título é uma fonte de estranhamento. O dado, como produto humano, foi criado com o objectivo de provocar a manifestação do acaso. Da saída aleatória de uma das faces, se espera que o acaso decida. Porém, uma das propriedades dos acasos é precisamente a sua inacessibilidade à previsão humana. O lançamento dos dados carrega, pois, o peso da *hybris*, uma vez que chamar o acaso é tentar eliminar a sua existência. No entanto, como nos diz o título, um lançamento de dados jamais eliminará o acaso. Dessa forma, o título apresenta-se como um aviso às pretensões humanas de controlar o incontável. O ser humano jamais assumirá o controlo sobre a realidade, porque o acaso é algo que o supera. O lançamento do dado é apenas um acto simbólico e, dessa forma, não coincide com a realidade que representa.

O que distingue “Un Coup de Dés” não é o tema, mas o desenvolvimento de uma ideia que se mostra trabalhada em caracteres tipográficos diferentes e distribuídos de uma forma aparentemente irregular ao longo de várias páginas em branco em «subdivisões prismáticas», como afirmou o próprio Mallarmé (*ibidem*). Com efeito, o espaço em branco entre as palavras revela o jogo de diferenças que subjaz ao significado. Por outro lado, a ênfase do um espaço físico da mensagem marca, no discurso poético, um lugar para a percepção de que na transmissão de um pensamento de um ser humano para Outro (i) existe um espaço insuperável (ii) que o significado tem lugar nesse espaço insuperável entre o *eu* e o Outro, e que esse espaço é a linguagem (iii) que esse espaço não é o *eu* nem o Outro, mas um lugar de consenso que visa a uniformização.

“Un Coup de Dés” só poderia ter lugar num mundo onde o significado já não se

21 Aproprio a expressão de Ezra Pound, «dance of the intellect among the words.» (*apud* Perloff 1996: x)

localiza na figura do poeta, mas na relação da página com o leitor, como espaço de sugestão. No verso de Verlaine «De la musique avant toute chose» ou no «bibelot aboli de inanité sonore» mallarmeano, encontra-se latente o ideal de uma relação pura com a materialidade do signo e com a performance da palavra. As palavras transformam-se em jóias, pedras raras, que produzem imagens reverberantes e opulentas. O progressivo distanciamento do poeta em relação à obra resulta da percepção de que o leitor é um actor na construção do significado, um intérprete com alguma liberdade para executar a obra à luz do seu entendimento.

A poesia da modernidade começa, pois, por estas premissas. Se a linguagem é um lugar de consenso, o significado não é permanente e eterno, mas está sujeito à negociação, à relação entre o *eu* e o Outro. Se a linguagem é um espaço onde a identidade (*eu*/ Outro, palavra/mundo) se dissolve para dar lugar à diferença e à relação, então o entendimento por via da linguagem não pertence ao domínio da verdade e da presença mas da crença (crença de que o significado permite a abolição da fronteira entre interioridade e exterioridade, e no facto não comprovável de que o Outro (ou o *eu*) compreendeu *exactamente* o que foi dito). A identificação do significado com a verdade passa pela crença de que o significado é uma propriedade das coisas e não o resultado do consenso cultural. Uma vez que o significado está em constante negociação, sem nunca definir as fronteiras exactas do seu valor, o entendimento só é possível num espaço de consenso. Assim, o «*eu* é um Outro», porque a modernidade literária se encontra com a percepção de que o significado só existe na relação entre o *eu* e o Outro, em dispersão pelo infinito universo da linguagem.

Nas palavras de Umberto Eco, «a poética da sugestão abre a intencionalidade da obra à livre reacção do fruidor» (Eco 1989: 74). A presença da estética musical no discurso dos simbolistas propõe não só uma maior focalização na estrutura sonora do texto poético, mas também na ideia da performance e da possibilidade de uma interiorização do texto, pela criação de um espaço de consenso entre o leitor e o poeta fora do consenso social. O poema transforma-se num espaço intersubjectivo, um jogo de trocas permanentes, em que o significado se arrasta como possibilidade adiada na extensão infinita da linguagem. Neste sentido, o significado resulta de um novo consenso, que dissolve as categorias fixas e imutáveis do consenso do qual parte. Desviar a palavra da trajectória que a conduz à totalização do sentido e propô-la como sugestão a ser trabalhada pelo leitor é convidá-lo a ver um mundo onde não existem certezas, centros fixos, determinações *a priori* e absolutas na significação. Por isso, «música, emergir de abismos,

embate dos gelos nos astros», como escreveu Arthur Rimbaud (2007: 81), em “Barbara”.

Ao advento de uma sociedade onde o significado é resgatado do trono da essência, para habitar o amplo espaço do possível, o simbolismo propõe uma estética que desafia a ordem do mundo e as leis criadoras do *logos*. Com o advento das poéticas simbolistas, a palavra poética emancipa-se das leis mecânicas que o *logos* impõe ao significado, para acender a um espaço onde a imaginação do leitor pode pôr em causa a ordem do mundo. Tal acontece porque a poesia da modernidade chama a atenção para o facto de que o significado resulta do consenso. As leis que outrora regiam a criação do significado deixam de ser lineares. O texto abre-se ao campo do possível. Com o reconhecimento dos limites da capacidade de o autor controlar a interpretação do texto, o trabalho sobre o símbolo, como sugestão, expressa uma reacção crítica por parte da poesia ao discurso instituído. Afirma-se que o significado já não está *lá*, mas algures, em ausência. O significado pertence a um mundo outro, correspondente aos limites da nossa capacidade de conhecimento do real, que se liga reciprocamente a este, para subverter o que é familiar. O autor já não representa a origem do significado, nem a página em branco o seu fim.

Se o simbolismo se define esteticamente por um tratamento da palavra na sua materialidade física (visual e auditiva), apontando para um privilégio da lima horaciana nos fundamentos da sua poética, a imagem do poeta simbolista não deixa de ser aureolada pelo misticismo. A posteridade guardou do poeta simbolista a imagem do sacerdote do inefável e do guardião da palavra sagrada. Com efeito, o poeta simbolista assume-se como um vidente, capaz da alquimia do verbo que transporta o ser para uma realidade «para além dos confins das esferas estreladas», onde o espírito se agiliza e compreende «a linguagem das flores e das coisas mudas».²² No entanto, a sacralização da poesia e do poeta como um eleito não deixa de ser abordada com ironia. A formulação mais célebre da

22 Traduzo, sem fidelidade rítmica, de “Élévation”, o terceiro poema de *Les Fleurs du Mal*. A representação do poeta simbolista como portador de uma aura sacerdotal é desenvolvida ficcionalmente por James Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man* (1915) e *Ulysses* (1922), através da personagem Stephen Dedalus), e por Sá-Carneiro (*A Confissão de Lúcio*). É curioso notar que o processo de despersonalização poética subjacente à criação estética é dado, em *Portrait* (2000: 180-181), pela imagem do artista refinado e indiferente, a limar as unhas, que também é activada em “Manucure”, de Sá-Carneiro. Se em *Portrait*, encontramos uma personagem cujo mundo responde ainda à invocação de um poder visionário, que transforma simbolicamente a realidade, em *Ulysses*, deparamo-nos com um Stephen céptico, física e espiritualmente decadente. O crescimento de Stephen nestes dois romances representa uma travessia estética, que, obrigatoriamente, carrega uma transformação da visão do mundo, do simbolismo para o modernismo, de uma linguagem que inunda o mundo de sentidos para uma visão que seca a realidade. No meu entender, é precisamente do encontro com um mundo que não responde às invocações de uma linguagem carregada de sentidos que derivarão as dificuldades da integração de Crane na estética modernista.

poesia como vidência é a de Arthur Rimbaud, na já mencionada epístola a Paul Demeny: «Je dis qu'il faut être voyant, se faire *voyant*.// Le Poète se fait voyant par un long, immense et *raisonné dérèglement de tous le sens*.» (Rimbaud 1998: 151; itálicos do autor) Repare-se que Rimbaud sublinha o facto de a vidência não ser um estado natural, que se obtém passivamente, mas uma capacidade que se obtém através do estudo de si próprio (ser vidente é «fazer-se vidente» e o desregramento dos sentidos é vigiado pela razão). Na verdade, o estado místico simbolista a que se acede pela vidência é sempre superado ironicamente pela consciência da fabricação; os paraísos baudelairianos são, por isso, artificiais. Perante a vulgaridade de uma realidade adormecida, ancorada no cemitério das palavras imóveis no dicionário («Une oasis de horreur dans un désert d'ennui!», exclama o sujeito poético de “Le Voyage”, de Baudelaire), a estética simbolista propõe, na linguagem, o mobilidade do mundo pela possibilidade do significado, activado pela palavra rara, pelo desregramento dos sentidos e pela sugestão musical do verso: «La Poésie ne rythmera plus l'action; elle *sera en avant*.» (Rimbaud 1998: 154) O simbolismo responde ao *spleen* do século, ao *Ennui* burguês, com o escândalo do artifício e por uma retórica agressiva aos sentidos²³. Com efeito, poeta simbolista provoca a vivacidade da imaginação e cultiva a sua arte de prestidigitador como um mistério (Cf. Eco 1989). Dessa forma, o simbolismo é uma estética à qual o *tropo* da ironia, como desafio à ordem do *logos*, está subjacente. Pode afirmar-se que, ao contrário do que acontece no modernismo de T.S.Eliot, «os sentidos não repousam sobre a ordem do mundo» (Eco *idem*: 74), mesmo que se trate de uma ordem devastada, ou numa outra ordem intangível que se nega, como a da estética romântica. Para os simbolistas, nunca é a representação do mundo que está em causa.

No contexto do culto simbolista da arte poética como acto religioso, assume um destaque particular a figura de Stephane Mallarmé. Com efeito, se por um lado, a relação do autor de “Un Coup de Dés” com a palavra se aproxima da idolatria, cultivando a imagem do mago ou do sacerdote, por outro, numa segunda fase da obra do poeta, a percepção de que o significado não pertence ao autor conduz a uma visão da linguagem fundada no cepticismo, que afirma a impossibilidade de coincidência entre a palavra e a ideia, entre o sujeito e a palavra. Esse cepticismo transforma-se numa estética do cultivo

23 Como expressa, por exemplo, o fim do poema de abertura de *Les Fleurs du Mal*, que o primeiro movimento de *The Waste Land* recupera: «C'est l'Ennui! - l'oeil chargé d'un pleur involontaire,/ Il rêve d'échafauds en fumant son houka./ Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,/ - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!»

da palavra como entidade material e maleável, que implica o «desaparecimento elocutório do poeta», o autor como momento originário da criação.

The pure work implies the elocutionary disappearance of the poet, who instead yields the initiative to words, mobilized by the clash of their inequality; they light up from their reciprocal reflections, like a trail of fire on gems, taking the place of that palpable breath in the lyric inspiration of yore or the enthusiastic personal direction of speech. (apud Cassedy 1990:72)

O progressivo distanciamento da pose aristocrata do artista na torre de marfim de “L'art por tous”, publicada em 1862, coincide com o crescente reconhecimento de que a poesia não pré-existe à linguagem de que é produto, numa *Anima Mundi*. As palavras são vistas, em si mesmas, como um fecundo meio produtivo de significados e não a representação de realidades que lhe pré-existem. As palavras adquirem a seu significado, primeiramente, na tessitura das relações internas de uma estrutura fechada (o poema) e, numa segunda instância, cada poema é uma estrutura de primeiro plano que emerge e inflecte de e para uma estrutura de fundo, que reúne potencialmente todas as combinações possíveis da linguagem – o Livro.

É precisamente subjacente à consciência irónica de que o significado não se reúne num lugar fora da linguagem que a palavra poética adquire, para Mallarmé, um valor quase sacral. A linguagem torna-se difícil, opaca e objectiva, precisamente porque perdeu o seu carácter transcendente, porque foi resgatada de uma zona invisível e reencontrada na página. A subjectividade é entendida como «uma posição enunciativa essencialmente intratextual, e já não *psicofânica* como fora no contexto do Romantismo» (Amaral&Martelo 2006: 42). O significado não reflecte um estado mental de um autor, mas uma posição possível que a linguagem assume, tendo em vista o seu desenraizamento em relação ao que nomeia, à sua função nomeadora.

A repercussão do trabalho de Mallarmé na teoria e na poesia da modernidade é indiscutível. Steven Cassedy aponta Paul Valéry como seu sucessor. Quando Mallarmé afirma «on a touché le vers» não está senão a assumir uma posição de dessacralização perante a linguagem e perante o discurso poético. O «desaparecimento elocutório do poeta» permite que as palavras (e não o *eu*) se tornem no centro da atenção da modernidade. Como construção humana colectiva, e como estrutura ordenadora de uma visão colectiva do mundo, o acto elocutório deixa de ser entendido como uma expressão da interioridade do *eu*. A linguagem autonomiza-se, corporiza-se e os poetas, investigando

as suas possibilidades, tornam-se «espiões de Deus», no sentido em que a linguagem, uma vez que não encontra no *eu* a sua origem, deixa de ser um espaço inviolável ao conhecimento humano²⁴.

Do ponto de vista da compreensão do funcionamento da linguagem humana, o nome de Ludwig Wittgenstein é incontornável. Partindo da evidência de que a relação entre a linguagem e o mundo pertence ao campo da analogia e não da identidade, o *corpus* de trabalho deste autor são os “jogos de linguagem”, que o próprio define desta maneira:

(...) são maneiras mais simples de usar signos do que as da nossa linguagem altamente complicada de todos os dias. Os jogos de linguagem são as formas de linguagem com que as crianças começa a fazer uso das palavras. O estudo dos jogos de linguagem é o estudo de formas primitivas da linguagem ou de linguagens primitivas (Wittgenstein 1992: 47)

Desta definição, percebemos que o interesse de Wittgenstein está nos pequenos *puzzles* da linguagem quotidiana e no mistério que constitui o significado num acto comunicativo. Marjorie Perloff (1996: 60) chama a atenção para o facto de que os jogos de linguagem não são um género ou uma forma discursiva, mas um paradigma extraído da linguagem para descrever o funcionamento do significado em circunstâncias particulares. Encontro no trabalho de Ludwig Wittgenstein algumas ideias que levam a Dickinson e Crane. A filosofia wittgensteiniana, como refere Marjorie Perloff (*idem*: 62-65), representa uma tentativa de nos colocar na posição de alguém que observa o funcionamento da linguagem fora dos esquemas culturais. À primeira vista, esta é uma situação impossível, condenada ao paradoxo, a menos que se provasse a existência de uma linguagem neutra, acultural, o que contradiz o pressuposto (explicitamente wittgensteiniano, também) de que a linguagem é um meio de inserção numa cultura, a prova da nossa humanidade²⁵. É perante a inexistência dessa linguagem, que Wittgenstein se propõe não a explicar, mas a descrever o significado. Como? Através da gramática, através da evidenciação do funcionamento das palavras e dos sintagmas em contextos determinados.

24 A expressão “God's spies” surge no quinto acto de *King Lear*, e é usada por Lear, dirigindo-se a Cordelia: «And take upon's the mystery of things/ As if we were God's spies» (V, 3: 15-16)

25 Por uma ordem de raciocínio semelhante a esta, o pensamento de Jacques Derrida tem sofrido algumas críticas. Marjorie Perloff cita e subscreve Fredric Jameson, que afirma que Derrida se encontra na situação impossível de denunciar a metafísica da presença com palavras e terminologia que, mais tarde ou mais cedo, se solidificarão e perpetuarão a ilusão da presença. (Perloff 1996: 54) Não concordo com o ponto de vista de Jameson ao propor que, por exemplo, os conceitos de *différance* ou suplemento possam vir a figurar a presença. Em *Marges de la Philosophie* (1972: 6-10), Derrida mostra que a *différance* não só se opõe à presença como interroga o próprio conceito de presença, destruindo a antinomia presença/ ausência. Não se trata, pois, apenas de uma substituição de um modelo conceptual por outro, mas da apresentação de um pensamento que põe em causa e propõe o abandono do binarismo de que se forma o pensar ocidental.

Na filosofia de Wittgenstein, para uma palavra ter significado não basta que se associe a uma determinada realidade, mesmo que essa associação seja repetida de cada vez que a realidade se manifeste. A palavra só significa quando ocorre num jogo de linguagem e se vincula a um determinado uso, que pressupõe uma técnica de aplicação. O significado é sempre uma referência no interior da linguagem. Por exemplo, em relação à pergunta «A que me refiro quando afirmo «tenho medo»?», e em relação a todas perguntas com estruturas idênticas, referentes a estados de consciência, Wittgenstein diz-nos que a solução é inevitavelmente a paráfrase:

De qualquer forma, num caso concreto, posso perguntar: «Porque é que eu disse isso, o que é que eu queria dizer com isso?» E também podia dar a resposta a esta pergunta, mas não fundamentado na observação dos fenómenos concomitantes do acto de falar. E a minha resposta alargaria a minha primeira afirmação, como uma paráfrase. (*Investigações Filosóficas*, IX, 10)

Mesmo o acto de apontar ou de encenar são *deixis* que apontariam para o acto interpretativo e, portanto, para o interior da linguagem e da continuidade do significado. Para Wittgenstein, o desenvolvimento histórico da linguagem conduziu a que sua forma aparente disfarce a sua estrutura lógica. A tarefa da filosofia consiste numa análise da linguagem que permita que a sua forma lógica se evidencie.

Alice in Wonderland, de Lewis Carroll, publicado pela primeira vez em 1865, contém alguns exemplos de problemas de linguagem que poderiam ser objecto de análise de *Investigações Filosóficas*. Por exemplo, no capítulo três, quando o Rato inicia uma lição de história para “secar” os presentes, depois de Alice ter criado um rio com as suas próprias lágrimas, desenvolve-se o seguinte diálogo:

“Edwin and Morcar, the Earls of Mercia and Northumbria, declared for him: and even Stigand, the patriotic Archbishop of Canterbury, found *it* advisable”
‘Found *what*?’ said the Duck.
‘Found *it*,’ the Mouse replied rather crossly: ‘of course you know what “it” means.’
‘I know what “it” means well enough, when *I* find a thing,’ said the Duck: ‘it’s generally a frog or a worm. The question is, what did the Archbishop find?’ (Carroll 1993: 33)

Neste passo, o problema reside na sintaxe do verbo “to find”, que não obriga a um complemento directo que seja um objecto ou uma pessoa. No contexto citado, como sinónimo de “to believe”, “to consider” ou “to think”, “to find” é usado como verbo epistémico, possibilitando, sintacticamente, um complemento directo representado pelo pronome “it”, sem um referente anteriormente expresso. A pergunta do Pato ignora o

contexto e, dirigindo-se à sintaxe, denuncia a ambiguidade intrínseca ao verbo, mas também ao pronome “it”. A pergunta do Rato sobre o significado de “it” abre uma brecha na estrutura da linguagem. É óbvio que, como o Pato, toda a gente sabe o significado de “it” num contexto em que o pronome reenvie directamente para um nome anteriormente expresso. No entanto, em certas circunstâncias, “it” é apenas a expressão de um vazio na gramática, simultaneamente uma falha e um excesso de linguagem²⁶. No exemplo proposto, “it” até um caso de referência catafórica²⁷, pelo que uma frase como «It rains» seria um exemplo ainda mais concludente de uma falha lógica provocada pela falta de referência do pronome²⁸.

A Wittgenstein não interessa tanto a solução destas ambiguidades como a evidenciação das mesmas: «A solução do problema da vida nota-se no evanescimento do problema» (*Tratado Lógico-Filosófico*, 6.521) Alguns problemas do significado do mundo e do estar no mundo são falsos problemas, ilusões provocadas por uma linguagem cheia de falhas, isto é, que nos envia para espaços onde o encontro com o mundo não é possível. Assim, segundo Wittgenstein, os problemas que a filosofia aborda são, no fundo, inexistentes. A tarefa do filósofo consiste em descrever e analisar a linguagem quotidiana, de tal modo que os pseudo-problemas filosóficos que dela derivam ressaltem e, dessa forma, se dissolvam no processo. A filosofia, por isso, não tem de decidir se uma determinada proposição é verdadeira ou falsa, mas simplesmente clarificar os problemas que ela coloca. É, portanto, fácil de concluir que, para Wittgenstein, a transcendência, como totalidade sobre o mundo, corresponde a uma forma ilusória, a um truque executado pela linguagem que o próprio ser humano criou.

Ao evidenciar a estrutura lógica da linguagem Wittgenstein retoma a velha questão da relação entre o mito e o *logos*. Leio o trabalho de Wittgenstein como uma actividade de desmistificação de um real que não se apercebe da natureza mitológica que o estrutura: «A Lógica enche o mundo; os limites do mundo são também os seus limites.» (*Tratado Lógico-Filosófico*, 5.61) Sustentado apenas pela sua existência linguística (uma vez que o

²⁶ É saliente-se que essa ideia de falha e de excesso é ilustrada de forma extraordinária nos “it poems” de Emily Dickinson.

²⁷ Uma vez que o referente aparece expresso posteriormente: «found it advisable to go with Edgar Atheling to meet William and offer him the crown.» (Carroll *ibidem*)

²⁸ Em português, o pronome é mesmo eliminado, denunciando a existência de acções sem sujeito. Para verbos que expressam manifestações naturais como “trovejar”, “nevar”, etc., a gramática oferece uma designação paradoxal: “sujeito expletivo”. Isto é, dentro desta concepção, a existência de uma acção implica necessariamente a presença de um sujeito, que corresponda a uma causa e a uma origem, por mais indetectável que ela seja. Este modelo conceptual é, portanto, formado por um centro que nunca se abandona; no contexto do pensamento derridiano, dir-se-ia logocêntrico.

mito, de acordo com o dicionário, pertence ao domínio da invenção e sobrevive apenas na imaginação), o mito mantém com o real, através da sua inscrição no *logos*, uma relação complexa, desenvolvida poeticamente por Fernando Pessoa em *Mensagem*, cuja máxima oximórica do poema “Ulisses”, «o mito é o nada que é tudo» permite condensar²⁹. Se o mito e o *logos* funcionam opostamente absorvidos pelas categorias falso/verdadeiro, não deixa de ser verdade que, como afirma Maria Helena da Rocha Pereira, o mito é «um processo de levar o *logos* para além dos seus limites.» (*apud* Sousa 2002: 71) É importante reter que, na formulação aristotélica, a palavra “mito” possui a dupla acepção de matéria-prima a partir do qual o poeta elabora a sua obra, mas também o processo de criação em si – não só a história, mas também a fábula. Desta forma, «se a história (mito tradicional) se refere especialmente ao particular, e a poesia (fábula trágica) ao universal», diz-nos Eudoro de Souza (2000: 87-88), na introdução à *Poética* de Aristóteles, «daí se conclui que a actividade imitativa do artista se exerce num trânsito *sui generis* do particular (história) para o universal (poesia)». Assim, *logos* e mito partilham a existência na linguagem, a qual nos relaciona com tudo o que é existente. Todavia, enquanto o mito constrói um mundo só existente na linguagem, o *logos*, como princípio ordenador da realidade, autoriza a subsistência desse mundo fora dos limites dela.

Dessa forma, o pensamento de Wittgenstein, promovendo a dissolução dos mitos criados pela linguagem, torna-se capaz de iluminar os paradoxos contidos nas entranhas a razão ocidental, confrontando o *cogito* com a sua própria desrazão. O processo é o de depuração da linguagem, parafraseando Wordsworth, realmente falada pelos homens para chegar às suas regras mais básicas e localizar «a ocorrência do pensamento» no «papel em que escrevemos ou na boca que fala» (Wittgenstein 1992: 33). Através da análise da linguagem, a filosofia chega aos limites da razão, que correspondem aos limites da linguagem, e sublinha a impossibilidade de se racionalizar aporias metafísicas e éticas. A escrita de Wittgenstein, como a de Dickinson e a de Crane, põe em evidência os processos subjacentes à construção do significado do mundo. Trata-se de uma escrita que, na sua acção, desnuda a actividade do espírito: «Se então me disserem que o espírito pensa, apenas chamarei a vossa atenção para o facto de estarem a usar uma metáfora, de o espírito ser aqui um agente num sentido diferente daquele que nos leva a considerar a mão como um agente da escrita.» (*ibidem*) A escrita destes três autores transforma a linguagem

29 Fernando Pessoa propõe uma leitura etimológica do título *Mensagem* que permite estabelecer a relação entre mito e realidade de uma forma análoga àquela tem vindo ser proposta neste trabalho.

num ser estranho e o mundo em que vivemos num lugar outro, que pode ser modificado, porque «imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida» (*Investigações Filosóficas*, 19). Nesta perspectiva, escrever apresenta-se como um diálogo crítico com a ordem do *logos*.

A referência a Wittgenstein nesta tese é pertinente, porque o filósofo austríaco conduz-nos aos limites da linguagem e estende-nos a passadeira do vazio no momento em que desejamos entrar em contacto com o mundo. Para Dickinson e para Crane, o fascínio da poesia está na capacidade de chamar a atenção para os mistérios e para os paradoxos da existência humana, que se localizam na linguagem. Na linguagem humana, existem caminhos que levam ao bloqueio, ao constrangimento mental da impossibilidade de falar, de definir. Os significados sobre os quais se ergue o edifício filosófico ocidental não resistem à análise e vaporizam-se deixando o nada no seu lugar. Se a razão repousa sobre conceitos que não encontram na razão o seu ser, então filosofar é uma auto-destruição.

Uma das questões para as quais Wittgenstein chama a atenção no *Tratado Lógico-Filosófico*, a qual me pertence de suma importância para a leitura de Dickinson e de Crane, é a do *eu*. Wittgenstein lembra-nos que antes de nos pertencer, a linguagem pertence à cultura da qual fazemos parte. O *eu* é apenas um pronome que adquire estabilidade referencial na perspectiva de quem o usa. Deste ponto vista, Wittgenstein põe em causa a metafísica da presença e a superioridade do *cogito* cartesiano. A subjectividade constrói-se dentro de uma linguagem que pertence a uma cultura antes de pertencer ao *eu*, que a adapta e a transforma no que ele próprio é:

5.621 O mundo e a vida são um.

5.63 Eu sou o meu mundo. (O microcosmos).

5.631 O sujeito pensante, não existe.

Se eu escrevesse o livro «O mundo como eu o encontrei» então teria que relatar também o meu corpo e dizer quais dos membros se submetem à minha vontade e quais não se submetem, etc.; isto é um método de isolar o sujeito ou antes de mostrar que num sentido importante o sujeito não existe: só dele é que *não* se podia falar neste livro. (*Tratado Lógico-Filosófico*, 5.621-5.631)

Wittgenstein mostra que o sujeito cartesiano se auto-exclui do contacto mundo, ao cindir corpo e mente. Para Wittgenstein, a mente individual é um mito, um resultado gramatical do processo de “coisificação” do mundo. A «entidade individual» é, pois, uma forma colectiva através da qual o indivíduo se posiciona no mundo. A subjectividade depende de uma cultura que precede o *eu*. Em *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein

sublinha o facto de a relação do ser humano como o mundo se fundar numa base puramente artificial, de relações pré-determinadas que são aprendidas numa fase de “adestramento”. No entanto, o facto de sublinhar o factor da aprendizagem na aquisição da linguagem, não torna o seu pensamento determinista. É verdade que a possibilidade do pensamento está na aquisição de uma linguagem constituída por jogos com regras, mas o contexto e as combinações possíveis são infinitas.

Wittgenstein ensina-nos que a linguagem não é inocente. É no sentido de libertar a lógica implícita no uso quotidiano da linguagem que Wittgenstein decompõe os processos mentais, cuja base é gramatical, porque «o pensamento é essencialmente a actividade que opera com signos.» (1992: 32) Derrida, por seu turno, coloca em questão a autoridade da presença ou do seu contrário simétrico, a ausência; denuncia, enfim, o pensamento logocêntrico. A própria escrita de Ludwig Wittgenstein conduz-nos ao conceito derridiano de *difêrância*. Cada proposição de *Investigações Filosóficas* procura definir-se em relação a todas as outras como uma estrutura elementar, dotada de uma “diferença essencial” em relação a todas as outras. Wittgenstein nota que, relativamente a certas perguntas, como “o que é?”, a resposta é um reenvio sucessivo para “mais linguagem”, numa corrente que não pára de diferir o significado: «As questões «O que é o comprimento?», «O que é o sentido?», «O que é o número um?» etc., causam-nos um constrangimento mental. Sentimos que para lhes dar respostas deveríamos apontar para algo e contudo sentimos que não podemos apontar para nada.» (1992: 25) Uma vez que questões ontológicas como as anteriores se transformam numa digressão inglória pela corrente da linguagem, movimento de *différance*, e só permitem apontar para mais linguagem, Wittgenstein considera-as fora do objecto da filosofia. Assim, abordar o sentido de uma palavra, questão com que se inicia *O Livro Azul*, é perguntar, em primeiro lugar, «o que é uma explicação do sentido de uma palavra?» é apontar para o problema: a própria linguagem.

Na impossibilidade de falar, Crane e Dickinson mostrarão que é precisamente na linguagem que se aponta para o vazio. Retomando agora a epígrafe que introduz este capítulo, o problema do significado do mundo não será localizado no *eu*, nem no transcendente, mas na linguagem. E a dificuldade de o mundo obedecer a uma resposta não será tanto o da sua ausência, como a inevitabilidade desta se *transportar*. A propósito de Wittgenstein, Marjorie Perloff afirma o seguinte: «For here, *in* language, always to be reported, recomposed, or charged with a new metaphor or example, is the deconstruction of our own language usage at its most insidious, baffling – and yet its most ordinary.» (Perloff 1996: 66) Na poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane, o leitor defronta-se com

um significado em pura possibilidade e com a ausência de uma “voz”. Dessa forma, compreendemos que o escutar de uma voz com uma resposta única para o problema do significado só pode resultar de um pacto de consenso que se aceita.

III.

A PALAVRA NO HORIZONTE DA POSSIBILIDADE: DICKINSON, CRANE E A MODERNIDADE LITERÁRIA

Systematic artifices, formal mannerisms (...)
are relegated to the registers of asylums for literary madness

George Perec

Let the same nameless gulf beleaguer us –
And let us walk through time with equal pride

Hart Crane

Num artigo primeiramente publicado em 1954, no *Diário Popular*, Mário Cesariny de Vasconcelos não disfarça o seu entusiasmo com o prodigioso «caso» Emily Dickinson. O que espanta o mestre do surrealismo português não é propriamente o facto de verificar que as teorias imagistas tiveram em Emily Dickinson uma ignota precursora fundamental³⁰. Leitor de Breton e Appolinaire, de Baudelaire e Rimbaud, escreve, fascinado, que «é todo o clímax da moderna», «contada a partir do simbolismo», que Dickinson inscreve: «Entretendo papelinhos à janela da Nova Inglaterra, suga a Europa com quantas forças tem.» (Cesariny 1972: 32) E enumera quatro motivos fundamentais para que os «meteoros incombustíveis» da «noiva de Amherst» tenham atravessado o Atlântico para incendiar a vanguarda da poesia Europeia: uma forma que abstrai da pontuação, maiúsculas para palavras-chave, distorção do discurso lógico, instauração de um perfeito sistema de inarmonias. (*idem*: 30)

As duas últimas características são particularmente relevantes para a poesia de Crane. A aparente obscuridade e ilogicidade do soneto “At Melville's Tomb” é o pretexto de uma carta de Hart Crane a Harriet Monroe em que o autor dissectiona o «sistema perfeito de inarmonias» que ele próprio produziu. “At Melville's Tomb” é um exemplo de como a poesia de Crane se desenvolve no sentido de aglomerar a desordem em formas compactas. Associada ao transcendentalismo americano, particularmente à poesia de Walt Whitman, a escrita de Crane, porém, invalida uma das asserções fundamentais do prefácio à edição de 1855 de *Leaves of Grass*: «It [the English language] is the powerful language of resistance ... the dialect of the common sense.» (Whitman 1990: 460) Apresentando uma sintaxe

³⁰ No capítulo oito de *Dickinson: the Modern Idiom*, David Porter aborda a poesia de Dickinson como precursora de muitas tendências modernistas, inclusive daquelas que foram desenvolvidas pelo imagismo. Apresenta como exemplo destas últimas, o poema «I felt a Funeral, in my Brain,»: «The funeral-in-the-brain poem, representative of a substantial cluster of Dickinson's works on psychic distress, manifested two generations in advance the doctrine of imagism that Pound defined as the transfer of a complex of emotions in an instant of time.» (Porter 1981: 227)

desordenada e ambígua, marcada por anacolutos envolvidos em correspondências quiasmáticas, metáforas de tendência surrealista, vocabulário raro e de tendência abstracizante, a poesia de Crane obscurece e resiste à paráfrase numa linguagem cotidiana, que represente o senso-comum³¹. O autor frisa que o senso-comum («ordinary logic») e a poesia pertencem a ordens distintas: «(...) as a poet I may very possibly be more interested in the so-called illogical impingements of words on the consciousness (...) than I am interested in the preservation of their logically rigid significations at the cost of limiting my subject matter and perceptions in the poem.» (OML, 278) E acrescenta: «Its paradox (...) is that its apparent illogic operates so logically in conjunction with its context in the poem as to establish its claim to another logic, quite independent of the original definition of the word or phrase thus employed.» (*idem*, 279) E todavia, Crane parafraseia “At Melville’s Tomb”, verso a verso, de uma forma que, David Porter (1981:63) sublinha, evoca o exercício de paráfrase que Emily Dickinson desenvolve relativamente ao poema “We shun because we prize her Face” (J 1429/ F 1430), que havia enviado a Kate Scott Anthon, e que esta tivera dificuldades de compreender.

Na verdade, as distorções lógicas de Dickinson e de Crane sempre pareceram, mais do que estranhas, desnecessárias aos correspondentes dos poetas. Emily Dickinson justifica-se a Thomas Higginson desta maneira: «You think my gait “spasmodic” - I am in danger - Sir -/ You think me “uncontrolled” - I have no Tribunal.» (L, 265) Por seu turno, Hart Crane responde a Gorham Munson que a sua poesia não lhe podia oferecer a serenidade que este, presumivelmente, desejava, porque não era a expressão ortodoxa de uma razão convencional o que buscava, mas algo mais fundamental:

The tragic quandary (or *agon*) of the modern world derives from the paradoxes that an inadequate system of rationality forces upon the living consciousness. I am not opposing any new synthesis of reasonable laws which might provide a consistent philosophical and moral program for our epoch. (...) If this “knowledge,” as you call it, were so sufficiently organized as to dominate the limitations of my personal experience (consciousness) then I would probably find automatically writing under its “classic” power of dictation, and under that circumstance might be incidentally as philosophically “contained” as you might wish me to be. That would be “serenity” to you because the abstract basis of my work would have been familiarized to you before you read a word of poetry. (OML, 233)

A meu ver, quer o «word juggling» de Crane, quer o «spasmodic gait» de

³¹ Crane, aliás, apercebe-se desta dificuldade na já referida carta a Harriet Monroe: «But I realize that my explanations will not be very convincing. For a paraphrase is generally a poor substitute for any organized conception that one has fancied he has put into the more essentialized form of the poem itself.» (OML, 278)

Dickinson, são estratégias fundamentais das suas poéticas. O obscurecimento é parte integrante do significado e não seu acessório. No passo citado, Crane estabelece uma relação entre os excessos da sua poesia e o espalhamento que a linguagem impõe sobre a consciência individual. Toda a operação formal da linguagem implica uma mudança de ponto de vista, pelo que o desvio em relação a uma sintaxe tradicional busca uma consciência outra da experiência; dessa forma, não deve ser visto, a meu ver, como um resíduo dispensável de um mesmo conhecimento. Tal ponto de vista constitui um abandono de uma concepção do *eu* como presença, pois o que Crane tenta mostrar é que as excentricidades verbais da sua poesia não são apenas um obscurecimento desnecessário de um sentido *a priori* que não possui (não lhe é permitido possuir), mas um “agir da língua” em resposta a um sentir-se estranho do *eu* que a própria língua provoca. Assim, na dissonância entre a consciência individual do *eu* e o sistema de racionalidade que a linguagem implica, a poesia é entendida como o espaço onde as palavras se libertam das suas definições e permitem a representação de uma identidade instável e indeterminada. A desconstrução sintáctica que os poemas de Crane operam pode ser encarada, por isso, como uma recusa das convenções, como uma forma de despir o significado da clausura e da conservação amorfa na ortodoxia de uma lógica tradicional e contrária à experiência individual. A linguagem e o conhecimento existentes não funcionam para Crane. Desta forma, a identidade de Crane não está menos «em perigo» do que a de Dickinson. Na base da “indisciplina sintáctica” destes dois poetas, está, pois, a impossibilidade de serem sujeitos (e a recusa a serem sujeitos) de uma língua que aprenderam, mas à qual demonstram pertencer de uma outra diferente.

Outra em relação à própria língua, Dickinson cria dentro da sua língua uma outra língua. Parindo do pensamento de Margaret Homans, Christianne Miller defende que a construção de uma gramática própria, no caso de Dickinson, se insere num contexto de alienação na linguagem, que tem por base a condição feminina:

(...) although women know and feel they are at home in their (Western) culture, their voices have been typically suppressed and repressed. Drawing from the work of both American and French literary critics and theorists of language, Homans posits that “there is a specifically gender-based alienation from language that is characterized by the special ambiguity of women’s simultaneous participation in and exclusion from a hegemonic group (...) Homans recognizes that there are several kinds of silencing, as well as different kinds of alienation or exclusion from language use. (...) Homans’s hypothesis that women simultaneously participate in and feel alienated from language may help explain Dickinson’s gifted manipulation of language in contorted and cryptic forms, and her alternatively pleading and antagonistic stance toward the powers of the world. The thematic key points in Dickinson’s world are the speaker’s opposition to, yet desire for, some other figure or thing, and the lack of just and reliable law. (Miller

Podemos traçar um paralelo entre a relação de Dickinson com o seu espaço linguístico em que a sua poesia se inscreve e a “contextualização” de Hart Crane no modernismo anglo-americano. A aceitação do formalismo eliotiano e a preservação de modos épicos e visionários por parte de Crane levaram a que o modernismo acolhesse e simultaneamente rejeitasse a poesia Crane³². Na medida em que o modernismo se apresenta como um movimento de ruptura com o passado, a poesia de Crane, intensificadora de novas possibilidades, nega-se à sensibilidade moderna. Na verdade, a falta de «contenção filosófica» da linguagem de Hart Crane é motivo de desconforto no contexto da estética modernista³³. Allen Grossman refere-se à poesia de Crane como uma “exploração selvagem” da linguagem que contrasta com a invenção e experimentação de novas estruturas que caracterizou o modernismo. Em vez de procurar novas estruturas, a poesia de Crane tematiza estruturas (edifícios, ponte, torre) e desenvolve uma retórica de condensação responsável pela obscuridade (Grossman1981: 224). Por outro lado, acrescenta Grossman, a ausência de um intérprete intratextual implica o adiamento do significado e a criação de uma poesia intensa, a característica fundamentalmente anti-modernista dos seus textos: «(...) the structures he does use are related as substitutes and postponements that keep open the space of hope by leaving undefined the region in which discourse is possible.» (*idem*, 223)

Brian Reed enfatiza a exploração dos aspectos fónicos do poema na poesia de Crane. Com efeito, jogando com o significante, através de aliteraões e assonâncias, o

³² Sobre Eliot, escreveria Crane a Gorham Musnon, em 1922: «What you say about Eliot does not surprise me, - but you will recover from the shock. No one ever says the last word, and it is a good thing for you, (notice I congratulate myself!) to have been faced with him as early as possible. I have been facing him for four years, - and while I haven't discovered a weak spot in his armour, - I flatter myself a little lately that I have discovered a safe tangent to strike which, if I can possibly explain the position, - goes through him toward a different goal.» (OML, 89) Desenvolverei a questão da relação entre a poesia de Eliot e de Crane mais adiante neste capítulo. A este propósito, Cf. OML, 117 e 118. Veja-se ainda o ensaio de Langdon Hammer, *Hart Crane & Allen Tate*, que perspectiva o modernismo americano como um movimento “janus-faced”, que simultaneamente recusa autoridade tradicional e a reconstrói em novas formas. Partindo do modo poético visionário, Crane não poderia assumir essa autoridade, o que justifica a sua exclusão. Particularmente importante no contexto da relação entre a poesia de Eliot e de Crane é o capítulo 5, cujo título significativamente cita Crane, “A Resurrection of Some Kind.”

³³ Que, juntamente com o desregramento moral com que conduziu a sua vida, se transformou num sinal de mau gosto aos olhos dos seus contemporâneos, efeito do qual Crane, aliás, estava consciente. Numa carta datada de 20 de Junho de 1926, remetida a Waldo Frank, e referindo-se à desadequação das “formas, materiais e símbolos” que usaria para a escrita de *The Bridge* à realidade da sua época, escreve o seguinte: «I may amuse and delight and flatter myself as much as I please – but I am only evading a recognition and playing Don Quixote in an imorally conscious way.» (OML, 259) Dessa forma, concordo com a observação de Inês Lage Pinto Basto (1996: 50), quando afirma que a relação de Crane com o mundo em que vive se encontra condensada numa expressão de “For the Marriage of Faustus and Helen”: «lost yet poised»

significado transporta-se para espaços onde a razão e a paráfrase não são possíveis, a um espaço de pura possibilidade de sentido: «Crane's is a poetics of pyrography of words incandescing, erotically inflamed by a tension between controlled compression and extravagant wastefulness.» (Reed 2006: 73) O trabalho sobre o significante na sua pura materialidade sonora, desviando a atenção do leitor do sentido, evoca mais o jogo cultista de uma poesia do período barroco e o simbolismo francês do que o cânone do modernismo anglo-americano. Brian Reed coloca Crane no contexto de uma poesia europeia, convocando, para esse fim, não o simbolismo francês, mas os nomes de Gerard Manley Hopkins e de Charles Algernon Swinburne. Crane leu Hopkins em 1928, por sugestão de Yvor Winters, e o efeito, segundo Crane, foi hipnótico (OML, 359) Em Hopkins, Crane encontrou o que ele próprio buscava: uma poesia cuja intensidade sonora “deslocasse” o significado para espaços desconhecidos, para além da intencionalidade do poeta ou da possibilidade da paráfrase. Crane diz, acerca da poesia de Hopkins: «I did not know that words could come so near a transfiguration to pure musical notation (...)» (*ibidem*) E descreveria, aliás, a segunda parte de “For the Marriage of Faustus and Helen”, em termos musicais: «(...) a jazz roof garden description in amazing language (...)» (OML, 91)

E todavia, seria difícil descrever a poesia de Crane como musical, no mesmo sentido que usaríamos esta palavra para caracterizar Paul Verlaine, por exemplo. Enquanto, neste último, se verifica uma fusão perfeita de som e de sentido, na medida em que a musicalidade do verso e a denotação convergem para uma mesma referencialidade, em Crane, as sugestões sonoras provocadas pelas aliterações e assonâncias remetem para uma realidade não expressa e produzem um significado que parece escapar às margens da forma fechada e compacta dentro da qual são activadas. Os significantes produzem uma sugestão de infinito, uma brecha dentro do “campo de forças” linguístico provocado pelo aprisionamento formal e sintáctico que caracteriza a poesia de Crane.

A sugestão sonora não é a única estratégia de intensificação da poesia de Crane. Não é difícil encontrar no seu trabalho crítico e nas cartas, vocabulário que remete para uma poesia intensa, de esplendor dionisíaco. «Amazing», «Motion», «power and beauty of emotional intensity», «rhythm and ecstasy», «tangential slants», «interwoven symbolisms» evocam uma poesia que foge ao tratamento directo do objecto sugerido pelo imagismo. Em *Radical Artifice*, Marjorie Perloff refere que uma poesia dita difícil, sintacticamente excêntrica, e aparentemente mais preocupada com jogos de palavras e de sons do que com a comunicação directa do sentido, descrição na qual, a meu ver, se enquadra a poesia de Crane, pode ser encontrada, salvaguardando as diferenças, quer no

fim do século XIX, como no fim do século XX. Brian Reed argumenta, pois, que o conceito de “radical artifice”, que encontramos no título da obra de Perloff, descreve a poesia de Crane com maior fidelidade do que o homólogo conceito “modernista”:

An intemperate vatic embrace of aurality is, in turn, a venerable albeit controversial basis for a poet's sense of vocation, traceable back to Plato's *Ion* and forward to 1970s and '80s Language Poetry. “Modernist,” however useful in certain respects, must ultimately be deemed a less accurate, potentially more misleading label than “mannerist” or, if one prefers, “radical artificer.” (Reed 2006: 74)

A intensificação da experiência da linguagem e da imaginação é um aspecto que aproxima Crane e Dickinson. É anedótica a narração que Hart Crane faz a Gorham Munson de uma experiência extática passada numa cadeira de dentista: «(...) under the influence of aether and amnesia my mind spiraled to a kind of seventh heaven of consciousness and egoistic dance among the seven spheres (...) The imagination is the only thing worth a damn.» (OML, 92; o sublinhado é de Crane)

No passo citado, é possível encontrar algumas características importantes da poética de Crane, como a fusão do quotidiano e do poético (pessoalmente, não consigo imaginar lugares menos “poéticos” do que uma cadeira de dentista), o movimento pelo interior da mente tomada como espaço e a importância da imaginação, activada e estimulada por uma entidade física, e não inspirada pelo transcendente. A relação entre a mente e o mundo, a (des)aparição do mundo diluído na imaterialidade de símbolos linguísticos que se movimentam na consciência, a percepção e a origem do significado são problemas vitais para Hart Crane e Emily Dickinson. Problemas da e na linguagem, são também inerentes ao próprio estar no mundo. Numa carta de 1870, endereçada a Thomas Higginson, Emily Dickinson pergunta retoricamente: «How do most people live without any thoughts?» (L, 342a). E nessa mesma carta, a poeta de Amherst dá a sua célebre definição de poesia, fazendo corresponder, como Crane, sensações físicas a reacções espirituais intensas: «If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can warm me, I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way?» (*ibidem*)

Intensidade é um elemento-chave da poética dickinsoniana. Na citação anterior, encontramos uma definição de poesia em que a voracidade da imaginação supera qualquer centro conceptual, qualquer ideia que se imponha e ordene o todo. Como refere Porter (1981: 236-237), é o reflexo de uma linguagem em que a intensidade imaginativa se liberta numa estrutura sem poder de equilíbrio para a sustentar. Assim, a verdade possível,

como nos diz o poema «Tell all the Truth, but tell it slant →» (J 1129/ F 1263), nunca poderá ser comunicada de forma directa, mas na escuridão, envolta numa linguagem opaca. De igual forma, Crane, numa carta a Waldo Frank, afirma: «The darkness is part of his [the poet's] business.» (OML, 258) Dickinson havia escrito a Thomas Higginson, quase três quartos de século antes, «My business is circumference» (L, 268), o que pode significar, entre outras coisas, que não era no centro, mas nas margens ou nos limites que o seu trabalho se desenvolvia³⁴.

Ler Dickinson é aprender um idioma particular. Mas aprender a ler Hart Crane implica também, como vimos, interiorizar um conjunto sistemático de anomalias, que colocam o seu discurso num patamar idiossincrático semelhante ao de Emily Dickinson. E se porventura nos podemos interrogar se todos os poetas transformam a linguagem do seu tempo num idioma próprio, viajando, «no tempo e no espaço, os dons de uma presença estritamente individual» (Cesariny 1972: 33), Dickinson e Crane singularizaram-se por o fazerem numa sintaxe resultante da deformação da *ordo naturalis* da gramática normativa, desviando a poesia do curso da oralidade e do senso-comum. Se T.S.Eliot e Walt Whitman revolucionaram, de facto, o discurso poético, fizeram-no, porém, no uso de uma sintaxe convencional. Ainda que tenhamos em conta que, num verso apenas, *The Waste Land* pulveriza cinco séculos de uma convenção literária, o horizonte de expectativas do leitor é abalado numa sintaxe correcta, perfeitamente conduzida e autorizada, em que o sujeito antecede o verbo e o predicativo³⁵.

Do ponto de vista de Eliot, o texto tem uma chave de leitura. Mesmo em *The Waste Land*, as dificuldades interpretativas não se relacionam com a gramática da escrita, mas com a dificuldade de dominar toda rede de associações literárias e culturais que o texto activa. Em Crane, porém, a dificuldade está precisamente nas desordens gramaticais e na falta de um centro de referência conceptual, o «intérprete intratextual» que Allen Grossman refere.

³⁴ A reforçar esta ideia, encontramos em “A Defence of Poetry”, de Shelley, escrito em 1821, a imagem da imaginação como uma circunferência cujo poder da poesia, criando intervalos e espaços de diferença, é capaz de mover: «Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight, which have the power of attracting and assimilating to their own nature all other thoughts, and which form new intervals and interstices whose void for ever craves fresh food.» (Shelley 2002: 641)

³⁵ Desde Chaucer que, em literatura, o mês de Abril assinala uma época de regeneração e de abundância. «When in April the sweet showers fall/ And pierce the drought of March to the root, and all/ The veins are bathed in liquor of such power/ And brings about the engendering of the flower (...)», assim começa *The Canterbury Tales*. Os primeiros versos de “The Burial of the Dead”, o primeiro andamento de *The Waste Land*, convocam e subvertem os anteriores: «April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain.»

R. P. Blackmur encontra na capacidade de Baudelaire em compactar a linguagem e na possibilidade de Whitman de expandir duas formas incompatíveis de abordar tecnicamente o texto. Segundo o autor, Crane tenta assimilar ambas e essa é razão do seu fracasso. No entanto, não é possível aceitar as “indecisões” da poesia de Crane como uma estratégia deliberada de chegar à «nova palavra nunca antes falada» que o próprio procurava³⁶? Não seria «o amor das coisas inconciliáveis»³⁷ uma forma de dar a ver na linguagem o insolucionável da própria existência, que nos desafia com a visão de uma eternidade e de um infinito que jamais poderemos alcançar?

(...) Crane anomalous grammar eludes easy clarification and stands a reader in unanswerable speculations. Crane's crux-crammed verse suggests that his speaker, in the throes of contemplating eternity, cannot articulate what he sees within the constraints of conventional discourse and must, therefore, deform language in the quest to say the unsayable. (Reed 2006: 83)

A gramática de Crane viola dois preceitos fundamentais do imagismo, que se relacionam com as ideias de clareza e de naturalidade. «To produce poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite» e «[to] use the language of common speech, but to employ always the exact word, not the nearly-exact, nor the merely decorative word» (*apud* Juhász 1974: 19), escrevia Amy Lowell, em *Some Imagist Poets*, em 1915. Não há no modernismo lugar para o abstracto ou para o infinito. Mallarmé desejava banir a “lua”; Pound tentou banir a memória e o desejo de *The Waste Land*. Haverá algo mais abstracto do que o infinito a que Crane aspira e do que o nada com que se depara? Seria difícil aceitar que em pleno século XX, no auge da evolução humana, alguém ainda procurasse a continuidade com um outro mundo, que possuísse a «expansão das coisas infinitas» e que fosse «vasto como a noite e a claridade»³⁸. Prufrock afirma lapidariamente: «I am no prophet — and here's no great matter.» Depois de, com Baudelaire, o poeta perder a auréola no meio da cidade, o poeta do século XX é um homem comum, orgulhosamente lúcido e céptico, que não se permite os voos icáricos que a imaginação romântica consentiu. Tendo regressado a uma cautelosa condição humana, ciente da fragilidade da vontade nas grandes decisões do seu destino, a procura é por uma linguagem que represente o vazio.

Na verdade, para Crane, o século XX afigura-se como um tempo de perda de

³⁶ Traduzo de “General Aims and Theories”: «It is as though a poem gave the reader as he left it a single, new *word*, never before spoken and impossible to actually enunciate, but self-evident as an active principle in the reader's consciousness henceforward.» (221)

³⁷ “For the Marriage of Faustus and Helen I” (vv.17-18)

possibilidades poéticas: «If only America were half as worthy today to be spoken of as Whitman spoke of it fifty years ago there might be for me something to say» (OML, 259) Daniel Pease considera que é por reconhecer o modernismo como um momento de perda de possibilidades poéticas, e por não ser representado pelo discurso modernista, que Crane é moderno, tomando o termo numa acepção paradigmática:

(...) Crane's dispossession makes him more modern, not less, than his contemporaries: in his inability to be represented by the discourse of modernism, Crane partakes of the paradox of modernity itself. Crane feels his freedom compromised by the very discourse intended to express it, and he attempts to write his way out of the modernist dilemma through a *re-vision* of the poetry of his British ancestor William Blake and his American predecessor Walt Whitman. (Pease 1981: 193)

Assim, segundo Daniel Pease, e ao contrário dos seus contemporâneos, Crane regressa a William Blake não para legitimar a descontinuidade do modernismo com o passado, mas para libertar, do seu poder profético, as possibilidades que via latentes num presente aparentemente devastado de qualquer sentido³⁹. A poesia de Blake, como a de Crane, não só assimila a sua época, como transcende o seu próprio tempo, uma vez que aponta para novas possibilidades do discurso poético. Pease considera Blake o precursor de uma tradição literária de poetas que, através da escrita, inflectem na consciência da sua época, superam-na e inscrevem a sua poesia na direcção de um horizonte de possibilidades futuras: «Blake's pull toward the future, however, has made him the ancestor of a peculiar literature. His independence of his past has turned him into a forerunner of modernism, a tradition definable by its denial of historical continuity.» (Pease 1981: 190)

Segundo Pease, Blake e Crane superam a percepção de *belatedness*, que define a poesia moderna, porque as suas poéticas recusam uma procura de uma relação com o

³⁸ “Correspondances”, *Les Fleurs du Mal*.

³⁹ O aproveitamento da tradição literária em Crane e em Eliot, como notou Langdon Hammer (1993: 140-141), é, aliás, bastante diferente. Enquanto os autores do passado são convocados, na poesia de Eliot, para demonstrar a incongruência das suas mundividências relativamente ao presente e, assim, a desestruturação desse presente, na poesia de Crane, ao invés, como Pierre Menard, a personagem borgesiana, o recurso ao passado implica uma alteridade completa, uma vez que visa essencialmente o enriquecimento da linguagem, sem qualquer tipo de ironia ou distanciamento. A poesia de Crane integra os discursos do passado (arcaísmos, ritmos, prosódia, etc.) da mesma forma que integra um estilo particular, como acontece, por exemplo, em “America’s Plutonic Ecstasies”, um *pastiche* da poesia de e.e.cummings. Trata-se de uma “assimilação de linguagens” que encontra paralelo na capacidade da poesia de Whitman para conter identidades. Para Crane, o passado é uma fonte de utensílios linguísticos que o poeta não se coíbe de experimentar. É por isso que, em “General Aims and Theories”, Crane afirma: «And while I feel that my work includes a more consistent extension of traditional literary elements than many contemporary poets are capable of appraising, I realize that I am *utilizing the gifts of the past as instruments principally*; and that the voice of the present, if it is to be known, must be caught at the risk of speaking in idioms and circumlocutions sometimes shocking to the scholar and historians of logic.» (222-223; itálicos meus)

momento presente e com a origem, e por isso se transformam numa actividade produtora de possíveis sentidos infinitos. Assim, os seus poemas convocam a palavra como acto possível na existência de um Outro; os seus textos dialogam com a possibilidade de vir a dizer. Por outras palavras: o poema não se apresenta como um acto expressivo da parte do autor, mas como a latência de um acto possível que pode ser reactivado por um leitor.

Instead of conceiving of a poem as an actualized utterance or act, might we not describe a poem as what Barbara Herrnstein has provocatively called a “possible utterance, what a poet might say”? Instead of mediating a present into a durative past, can a poem affirm time passing as a coming again – and a coming, not of what has been, but of what is ever more about to be? Could this self-surpassing project be not an attempt to represent and thus inevitably historicize a moment but rather the “predelineation of a possibility,” not a reproduction of some cause but an activity generating ongoing possibilities, not a memory of a former satisfaction (not even of a precursor’s satisfaction) or the anticipation of a future one but a free projection that can only take place as, and through, repetition? (Pease 1981: 192-193)

Em “The Poetics of Possibility”, Daniel Pease apresenta, então, Walt Whitman como exemplo de modernismo paradigmático. Na voz poderosa de Whitman, o texto transforma-se num centro magnético, num ponto de vertigem que inclui presente, passado e futuro. Esse centro inclui também o leitor hipotético no próprio acontecimento do texto, transformando todas as entidades (leitor, poeta, linguagem e mundo) numa actividade única em devir: «(...) since this activity includes the reader, the agent within the poem is identical with the subject of the changes the reader undergoes while reading the poem.» (Pease 1981: 209)

Walt Whitman aspirava uma poesia que agregasse o tempo e o espaço, dissolvendo categorias, do ínfimo ao infinito, do simples ao complexo: «A great poem has no finish to a man but rather a beginning.» (Whitman 1990: 459) Sustentados pela anáfora e pela conexão copulativa, os poemas de *Leaves of Grass* criam uma identidade em permanente mutação, prestes a ser Outro – uma identidade que, em suma, não é redutível nem ao *eu* nem ao outro, que corresponde a uma consciência inclusiva da metamorfose do tempo, na descoincidência resultante do encontro entre o *eu* e o Outro. Nas palavras de Emerson, uma identidade que corresponde a um «state of becoming» (Loving 1990: 10)

Em Emily Dickinson, também é possível encontrar textos que concebem a poesia como um «state of becoming». Todavia, a ênfase não é colocada no *eu*, que o tempo apaga, mas na poesia, que continua. É que, neste caso, o texto, em vez de aspirar a uma totalidade indissociável, marca um lugar de descontinuidade que se repete no devir.

Themselves – go out -
The Wicks they stimulate -
If vital Light

Inhere as do the Suns -
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference -
(J 883/ F 930)

Este texto concebe o significado como actividade disseminativa no tempo, apesar e além do poeta. O poeta extingue-se no tempo, recusando, assim, a identidade do *eu* na palavra. A continuidade é assegurada pela palavra, não pelo *eu*. As poéticas de Dickinson e de Whitman supõem ambos estados devir, porquanto procuram incluir o leitor no acontecer do texto. Porém, enquanto a relação do sujeito poético de *Leaves of Grass* com a palavra pertence à ordem da presença, em Emily Dickinson, é a negatividade dessa presença que é exposta.

Em primeiro lugar, a poesia de Whitman, constrói uma subjectividade cujo *eu*, convocado por uma voz grave e ressonante, impulsionado por «um estilo grandiloquo e corrente», é capaz de reunir multidões. Como nota Mutlu Kanuk Blasing, é uma poesia que se identifica com a voz, que tem o poder de presentificar o homem e o Homem: «Whitman insists on the physical presence of the man who is his book by stressing the voice: “Vocalism, measure, concentration, determination, and the divine power to speak words”» (Blasing 1987: 124) Ao contrário de Whitman, a poesia, para Dickinson, começa pela consciência da supressão de uma voz ou da constatação dos limites da linguagem, da sua ineficácia para acolher o *eu* e presentificá-lo. A sua poesia, funciona, pois, como um corte com o real e apresenta-se como artifício. É sobretudo escrita e nunca dissimula essa condição na tentativa de aproximar o texto ao discurso oral. Por essa razão, a poesia de Dickinson parece pouco natural.

Em “A Backward Glance O’ver Travel’d Roads”, o seu cartão de visita para a posteridade, Whitman resume *Leaves of Grass* como: «My Book and I (...) and America in them.» (1998: 428) Ligando-os pela conjunção copulativa, o elo que torna inquebrantável a totalidade de *Leaves of Grass*, Whitman une texto, realidade e linguagem, resumidos na presença de uma voz. Podermos afirmar, pois, indo ao encontro do que pudemos verificar no capítulo anterior, que a poesia de Whitman é fonocêntrica. Emily Dickinson, por sua vez, afirma a Thomas Higginson: «When I state myself – as the representative of the verse – it does not mean – me – but a supposed person.» (L, 268)

Para quem “no” é a palavra mais forte de toda a língua, os seus poemas (nunca livro) serão sempre o não-eu (*My Poems, not I*) e a América, sim, neles, mas apenas na consciência de uma retórica que fez nascer um lugar.

A poesia de Dickinson activa um processo de desnudamento do *logos* e contesta existência de uma voz originária no poema. A leitura dos seus textos transforma-se num processo de resistência à revelação de um significado último. O significado do poema torna-se num jogo de especulações, ressaltando o processo de *différance* imanente à linguagem. O “modernismo” de Crane e de Dickinson passa por colocar a palavra no espaço do que é sempre estranho e surpreendente; o espaço do ex-cêntrico, do ex-citante. Subjacente a este processo de excitação da linguagem, está a concepção da criação textual como expressão da cisão entre o *eu* e a linguagem. O poema, quer em Dickinson, quer em Crane, torna-se num lugar de observação da linguagem que, desligada do seu “espírito” criador, se transforma num exercício de «objectividade filológica» (Cassedy 1990: 73) e permite o encontro do poema consigo mesmo: com o preto e o branco da página, a tinta sobre o papel.

Em “Emily Dickinson: uma Poética de Transgressão”, Ana Luísa Amaral refere que «a Palavra, para Dickisnon, transubstancia-se, torna-se o próprio objecto, substituindo-se ao espaço cristão do verbo» (1988: 329). O poema «A Word made Flesh is seldom», por exemplo, problematiza a questão da relação entre o espírito e a palavra, um dos conceitos estruturantes do paradigma cristão. O texto glosa um dos conceitos estruturantes do paradigma bíblico: o da encarnação do *logos* divino, a transformação do espírito em carne. A estratégia desconstrutiva passa por questionar a superioridade da actividade criativa absoluta da Palavra de Deus, por abordar literalmente o ritual eucarístico, simbólico da presentificação do espírito na matéria e por aproximar o acto divino do acto humano, privilegiando este último⁴⁰. Os pontos de partida do poema são, naturalmente, o versículo 14 do *Evangelho Segundo São João*: «E a Palavra fez-Se Homem/ e habitou entre nós» e o episódio da partilha do pão, na última ceia de Cristo (Mt 26, 26-29; Lc 22,14-23; Mc 14, 22-25).

A Word made Flesh is seldom
And tremblingly partook
Nor perhaps reported
But I have not mistook
Each one of us has tasted

⁴⁰ Como nota Christianne Miller (1987: 171-173)

With ecstasies of stealth
The very food debated
To our specific strength –

A Word that breathes distinctly
Has not the power to die
Cohesive as the Spirit
It may expire if He –
“Made Flesh and dwelt among us”
Could condescension be
Like this consent of Language
This loved Philology.
(J 1651/ F 1715)

Na primeira estrofe, os símbolos religiosos da Eucaristia são desconstruídos, através do uso simultâneo do sentido literal e simbólico das palavras. As formas verbais «partook» e «tasted», e nome «food» lexicalizam, por um lado, a Eucaristia como um momento de ingestão. Por outro lado, a possibilidade de as palavras «Word», «partook» e «mistook» poderem ser recuperados no contexto da comunicação humana atribui ao ritual uma função de comunicação com o divino que falha. A contaminação de sentidos permite que, no mesmo espaço discursivo, as palavras assumam o plano literal e o plano metafórico do seu sentido. A partilha de uma palavra feita carne é impossível, não devido à incapacidade do sujeito poético («But I have not mistook»), mas devido à descontinuidade inerente entre o espírito e a matéria. Na poesia de Dickinson, uma Palavra que respire não pode ser partilhada, uma vez que não pode ser possuída, mas apenas disseminada na própria linguagem. Estar vivo é não possuir, não ter limites fixos no espaço da identidade: «I am alive because I do not own a Room», diz o sujeito poético de «I am alive I guess» (J 470/ F 605) A partilha da palavra feita carne (a união perfeita de matéria e espírito, personificada na figura de Jesus Cristo) só poderia resultar da condescendência de Deus (se aceitarmos que «He» é sujeito do verso «Could condescension be») em condená-la à morte. Ao contrário da palavra poética e do seu estudo («loved Philology») que, por ser perecível, é partilhável, a Palavra, feita carne, é imortal, porque é Deus, e por essa razão, por ser continuidade absoluta de corpo e espírito, não pode ser partilhada.

Assim, a palavra humana é colocada em oposição a Deus. A amada filologia, o estudo e o amor da linguagem, é um desafio à natural perfeição da palavra divina: «In this poem human language is twice “loved” (in the adjective and, etymologically, in *philologos*) because it communicates *with* us; it consents manipulation, which in turn replenishes its meaning (...) Dickinson is a poet of “consent”, of the shifting transformation rather than the authoritative establishment of meaning.» (Miller 1987: 172)

Da mesma forma que a linguagem permite a actividade criadora do poeta, se Deus condescendesse (literalmente, “descesse em comunhão com”) e se fizesse homem, a Palavra que respira distintamente poderia morrer e ser partilhada. A forma «could», que contradiz o razoável grau de probabilidade indicado por «may», remete para a impossibilidade da presença da Palavra e, portanto, da palavra se revelar («power to die»). No contexto da poética dickinsoniana, as palavras *vivem* na disseminação do significado e *morrem* no momento em que o significado é revelado. Devido ao facto de a linguagem não permitir a revelação do *eu*, as palavras ditas por Dickinson estão sempre vivas:

A word is dead
When it is said,
Some say.

I say it just
Begins to live
That day.
(J 1212/ F 278)

Ao contrário da Palavra divina, cuja nomeação corresponde *imediatamente* à criação, a comunicação humana é feita de palavras imperfeitas («tremblingly») ou mesmo impossíveis («nor perhaps reported»). Isto é, a linguagem humana é feita de rupturas e de descontinuidades. Em «A Word made Flesh is seldom», Dickinson “descola” sentidos literais do contexto do sagrado para os apropriar ao plano da criação humana. Ao fazê-lo, põe em evidência o funcionamento do *logos*, nomeadamente a capacidade que as palavras têm, enquanto construções humanas, de nos catapultarem para o plano metafísico da realidade. A sua poesia é um constante processo de desmontagem do invisível e do processo de formação desse invisível. Assim, o poema põe em causa o privilégio da palavra do *logos*, subtraindo ao acto criativo do poeta a sua aura divina. O poema des-centra e des-sacraliza a palavra para a colocar num plano terreno, como corolário da invenção humana. Como Mutlu Kanuk Blasing explica: «For Dickinson, poetic language exposes the coeval emergence of the literal and the metaphorical, the material “seen” and the nonmaterial “unseen”, the letter and the breath or spirit; in other words, she lays bare the logic of Logos» (Blasing 1987: 179)

Apesar de o poema «A Word made Flesh is Seldom» convocar a Palavra, são as palavras o que procura, são elas as privilegiadas. Esse privilégio pode ser constatado na objectividade com que a palavra é tratada na poesia de Dickinson. No poema «Shall I take thee, the Poet said», por exemplo, a palavra é vista em si mesma, na sua materialidade. O poema encena um “*casting* poético” que visa a escolha de uma palavra exacta.

Shall I take thee, the Poet said
To the propounded word?
Be stationed with the Candidates
Till I have finer tried –

The Poet searched Philology
And when about to ring
For the suspended Candidate
There came unsummoned in –

That portion of the Vision
The World applied to fill
Not unto nomination
The Cherubim reveal –
(J 1126/ F 1243)

Há duas partes distintas neste poema, em que o poeta e as palavras são personagens de uma pequena narrativa. Na primeira estrofe, observamos um poeta em discurso directo com uma palavra candidata a fazer parte do poema. Não se trata de um diálogo, uma vez que a palavra não tem voz e o poeta fala, no fundo, para si mesmo. À primeira vista, o poeta tem algum poder sobre a palavra, como podemos observar pelo seu discurso carregado de expressões que denotam posse: imperativo («Be stationed»), a expressão «take thee» e o gesto de chamar com a campainha. A questão «Shall I take thee?» integra-se no contexto de um discurso auto-reflexivo e indicia que o sujeito tem poder de decisão sobre o “destino” daquele a quem se dirige. Na segunda e terceira estrofes, porém, as posições invertem-se. A linguagem foge ao controlo do poeta, pelo surgimento súbito e inesperado de uma visão que a palavra tentara preencher: uma «unsummoned word»⁴¹. O poeta fica, então, ironicamente, à espera que um anjo cumpra a função nomeadora que lhe não é possível.

A «unsummoned word» integra-se numa poética em que o significado permanece em ausência e não se totaliza. Assim, a visão inesperada funciona como uma declaração dos limites do ser humano: «(...) they lack the tragic finality, the haunting sense of human isolation in a foreign universe, to be found in her greatest poems, of which the explicit theme is a denial of this mystical trance, is a statement of the limits of judgement.» (Winters 1938: 32) A relação do leitor com o significado traduz uma relação não-determinista do *eu* com o real. Ao evidenciar os limites da capacidade humana para entender racionalmente o mundo, o texto propõe ao leitor uma relação de

⁴¹ No poema «Many a Phrase as the English language», a palavra também se apresenta fora do alcance do poeta: «Breaking in bright Orthography/ On my simple sleep» (J 276/ F 333)

complementaridade na negociação de um significado sempre provisório. Num dos seus poemas mais célebres, o sujeito poético afirma: «I dwell in Possibility –/ A fairer House than prose» (J 657/ F 466)

A poesia de Dickinson inscreve-se, nas palavras de Marinela Freitas, «no fuso da possibilidade.» Nele encontramos um sujeito poético em presença do desconhecido, do infinito e do estranho, a produzir efeitos de estranheza sobre a ordem racional do *logos*. Por essa razão, os poemas de Emily Dickinson sugerem a ameaça potencial à ordem saudável da ortodoxia. No poema «A Word dropped careless on a Page», a relação entre a escrita e a possibilidade do significado no contacto com um possível leitor é dominada pelo acaso e pela indeterminação na ligação entre uma causa (que não se domina) e um efeito (que não se controla).

A Word dropped careless on a Page
May stimulate an eye
When folded in perpetual seam
The Wrinkled Maker lie

Inflection in the sentence breeds
We may inhale Despair
At distances of Centuries
From the Malaria -
(J 1261/ F 1268)

Uma ideia-chave deste poema é que a existência do Acaso provoca a indeterminação. Os efeitos provocados pela malária são relacionados, por analogia, com as consequências provocadas por uma palavra deixada cair por descuido numa página. O facto de, no início da segunda estrofe, uma possível razão, devido à ausência de um conector, se transformar em constatação, coloca o discurso sob o espectro da ameaça⁴². A ausência de conectores que imponham uma lógica na relação entre as quatro orações principais deste poema sustenta exactamente esta ideia⁴³. A causa está separada dos seus efeitos, porque não foi activada por uma intencionalidade, e por isso o significado está sujeito às leis da não-linearidade e da indeterminação. Aliás, um exercício de tentativa de paráfrase do terceiro e quarto versos leva-nos à conclusão de que, entre «perpetual seam» e «on a Page», é impossível localizar o «Wrinkled Maker», possivelmente o autor

⁴² Repare-se que «Inflection in the sentence breeds» poderia funcionar como uma oração causal em relação aos três versos subsequentes. A ausência de um conector que expresse essa relação cria ambiguidade em relação à intencionalidade ilocutória do verso, transformando-o numa espécie de “aviso”.

⁴³ Existe um conector temporal que articula os terceiro e quarto versos: «When folded in perpetual seam/ The Wrinkled Maker lie» Desconsiderei-o da minha observação, uma vez que a colocação no início do terceiro verso, antecipando a oração subordinada à oração principal, enfraquece a seu poder lógico e introduz ambiguidade, pois legitima uma leitura contínua entre o segundo e o terceiro versos.

envelhecido pelo tempo⁴⁴.

Na poesia de Hart Crane, o encontro com a palavra escrita acarreta, como em Dickinson, uma perda da possibilidade de discurso. Em *White Buildings*, esse encontro inclui a perda da memória e da identidade: «What fountains did I hear? what icy speeches?/ Memory, committed to the page, had broke.» (“Passage”) Uma parte substancial dos poemas culmina, como na poesia de Dickinson, com o desaparecimento do *eu* e a sua substituição pela palavra. O poema transforma-se num espaço fantasmagórico de linguagem desincarnada (Bloom 1986: 7) e o poeta num corpo cuja voz se desloca por significados incorrespondentes. Assim, o *eu* não se apresenta, porque a linguagem não o representa. Onde a identidade e a realidade falham no poema subsiste uma paráfrase do inexistente, que o poema repete ao longo dos tempos.

“Paraphrase”

Of a steady winking beat between
Systole, diastole spokes-of-a-wheel
One rushing from the bed at night
May find the record wedged in his soul.

Above the feet the clever sheets
Lie guard upon the integers of life:
For what skims in between uncurls the toe,
Involves the hands in purposeless repose.

But from its bracket how can the tongue tell
When systematic morn shall sometime flood
The pillow – how desperate is the light
That shall not rouse, how faint the crow’s cavil

As, when stunned in that antarctic blaze,
Your head, unrocking to a pulse, already
Hollowed by air, posts a white paraphrase
Among bruised roses on the papered wall.

“Paraphrase” inicia-se pela preposição «of», o que, desde logo, liberta a expressão «a steady winking beat between» da regência a que sintacticamente está submetida (ao nome «record», no quarto verso da primeira estrofe). O anacoluto, neste caso, além de produzir uma inversão de expectativas, permite colocar a canção («a steady winking

⁴⁴ Assim, começando pela oração principal, temos «The Wrinkled Maker lie [in a Word dropped careless on a Page]/ When [he is] folded in perpetual seam». Ou, outra hipótese que se afigura legítima, «The Wrinkled Maker lie [in perpetual seam]/ When [he is] folded in perpetual seam.» A ausência de um complemento de lugar para a forma verbal «lie» transforma o «Wrinkled Maker» numa entidade que se esconde do leitor mas que, no entanto, se sabe existente. Em face do silêncio e do desencontro com uma causa ou uma finalidade, a poesia de Dickinson põe em causa princípios de racionalidade e de controlo relativamente ao significado do texto.

beat») em primeiro plano e o cantor («One») como voz de fundo, mera personagem do acontecimento do texto, o que não se verificaria se o poema seguisse a norma sintáctica padrão.

O primeiro verso não só é foneticamente regular, como traduz uma convergência perfeita entre som e sentido. Mesmo este simples verso permite-nos perceber como, na poesia de Hart Crane, os centros de referência são diluídos e transformados em resíduos que se perdem na linguagem. Com efeito, a centralidade do nome («beat») é desautorizada pela diluição da lexicalidade da expressão nos adjectivos «steady» e «winking» (neste caso, um gerúndio com valor adjectival) e pela preposição «between». Por um lado, temos uma batida, que remete para o jogo entre som e silêncio; a ideia de regularidade é reforçada pelo adjectivo «steady». «Winking» e «between» remetem, por sua vez, para uma percepção do espaço. A forma «wink», e formas morfológicamente derivadas, em Crane, sugere uma ideia de eternidade perante a breve sugestão de um olhar⁴⁵.

E todavia, a continuidade da leitura introduz uma ruptura na sugestão de perfeição rítmica. A batida produz-se entre dois movimentos orgânicos, os movimentos de contracção e de distensão musculares do coração, que possibilitam o fluxo da corrente sanguínea. A regularidade destes movimentos é interrompida, diacriticamente, por uma vírgula e pela suspensão do movimento de diástole: «dyastole spokes-of-a-wheel». O terceiro verso posiciona irremediavelmente o texto num espaço antagónico ao de uma estética romântica. Com efeito, «One rushing of the bed at night» remete para uma concepção romântica do poema como inspiração ou encarnação da palavra divina (musa, Deus, deuses, anjos ou sereias). Todavia, a presença de um hiato entre o espírito e a matéria, entre a ideia e a palavra, é sugerida, desde logo, pelo nome «record». A alma não é fonte de expansão e libertação do *eu*, mas antes lugar de aprisionamento e esquecimento. «One need not be a chamber – to be Haunted –» (J 670/ F 407) , escrevera Dickinson.

A segunda e a terceira estrofes enfatizam a negatividade do discurso do poema. A relação descoincidente entre a escrita e ritmo mental (cujo o texto metaforiza no movimento sanguíneo pelo corpo) transformam o texto numa linguagem que não diz o *eu*, antes reporuz um processo de falência da linguagem. As mãos e o pulso não são capazes de estabelecer a relação entre o espaço fluido da mente e o espaço formal da folha de papel. A existência de um intervalo reproduz uma falha que não é possível transpor, o que anula qualquer perspectiva de identidade entre o *eu* e a linguagem. A repetição

⁴⁵ Veja-se, por exemplo, o segundo andamento de “Voyages”: «—Yet, this great wink of Eternity».

exclamativa na terceira estrofe não é apenas retórica, antes denuncia uma impossibilidade técnica de dizer o fluido num espaço que ordena, une e categoriza: «the clever sheets/ Lie guard upon the integers of life.»

“Paraphrase” é, assim, um poema que entronca perfeitamente numa concepção de linguagem caracteristicamente moderna. Representando a impossibilidade de coincidir com o momento presente, o poema refere-se à sua própria ausência do acontecimento que lhe é origem. A inscrição auto-referencial do poema convoca, com efeito, as noções de descontinuidade e de esvaziamento (da realidade e do *eu*). Toda a poesia se torna paráfrase de um outro poema que nunca existiu e todo o significado se instala nas correntes fluidas da disseminação verbal. Como nota, Paul de Man (*apud* Pease 1981: 190), este é um dos traços fundamentais da modernidade: «The continuous goal of modernity, the desire to break out literature toward the reality of the moment, prevails in its turn, folding back upon itself, engenders the repetition and continuation of literature.»

Assim, estamos perante um poema auto-reflexivo, que evidencia os próprios limites da sua significação. A linguagem, como médium entre o sujeito e o mundo, transforma todo o *ser* num *ser Outro* e condena toda a poesia, como o titã Epimeteu, a pensar depois. A poesia de Crane revela a natureza interruptiva da linguagem, o facto de que toda a linguagem é paráfrase, na descoincidência fundamental com o mundo e com o *eu*:

(...) I see no other way of dealing with the poetic language than to acknowledge its capacity (...) to go on imposing self-reflective interruptions on itself. No poem is worthy of the name (...) if does not include, however unobtrusively, anxiety about the gaps between the saying, the said, and the unsaid. (...) it has everything to do with power of language to unsay what it says in the very act of saying. (Santos 2003: 230)

É interessante verificar que, apesar de o significado, para uma modernidade fundada numa percepção de *belatedness*, ser “o nunca estar presente”, que corresponde, no fundo, à consciência de que o sentido é um eterno “por outras palavras”, a crítica, na primeira metade do século XX, continuou a encontrar na paráfrase um método de leitura e, mesmo, um critério de valorização do texto. Yvor Winters, por exemplo, vê na dificuldade de parafrasear a escrita de Hart Crane um sinal de imprecisão e obscuridade: «Crane's writing, some it probably intentional, makes it difficult to paraphrase him as fully and precisely as one might paraphrase George Herbert or Ben Jonson.» (Winters 2007: 591) Winters considera que a possibilidade de se parafrasear um poema reflecte a essência da

sua criação, uma vez que revela um princípio de consciência formal inclusiva à própria leitura⁴⁶. Isto é, uma intenção ordenada e clara que rege o desenvolvimento do texto é uma prova de qualidade para Winters. Comparando Eliot e MacLeish com Crane, é previsível quem fica a perder:

The rather limp versification of Mr.Eliot and of Mr.MacLeish is inseparable from the spiritual limpness that one feels behind the poems, as the fragmentary, ejaculatory, and over-excised quality of great many of the poems of Hart Crane is inseparable from the intellectual confusion upon which these particular poems seem to rest (for examples, “The Dance”, “Cape Hatteras”, “Atlantis”) (Winters 2007: 22)

A concepção de Winters está nos antípodas da de Crane, como demonstra a carta de Crane a Harriet Monroe que referi no início deste capítulo. “Paraphrase” é um bom exemplo da dificuldade de parafrasear a escrita de Crane. Através de uma amálgama de imagens que confundem as dimensões física e espiritual da realidade, compactadas em grupos sintáticos de forte e difusa densidade sugestiva, o texto constitui uma rede difícil de destrinçar. No entanto, como no poema «A Word made Flesh is Seldom», o significado do texto está precisamente na confusão do físico e do espiritual colocados num mesmo nível, nas relações que a lógica do texto (a «bright logic») permite e no resultado final: o esvaziamento de todo o sentido possível («antarctic blaze») transformado na «white paraphrase/ Among bruised roses on the papered wall». Em última análise, o texto transforma qualquer ideia de presença numa ilusão provocada pela existência física da linguagem, pois o encontro final é com um muro de papel, uma página em branco.

Como momento de cisão do *eu* “Paraphrase” tem em «I felt a Cleaving in my Mind—» um intertexto possível. A tematização da impossibilidade da linguagem pensar a sucessão e a existência de uma clivagem entre os diferentes estados do ser é, pois, também recorrente em Dickinson.

I felt a Cleaving in my Mind –
As if my Brain had split –
[Não há quebra de estrofe.]
I tried to match it – Seam by Seam –
But could not make them fit.

The thought behind, I strove to join
Unto the thought before –

⁴⁶ Na mesma linha de um Edgar Allan Poe, de “Philosophy of Composition”: «It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition--that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.» (2003: 432)

But Sequence unravelled out of Sound
Like Balls – upon a Floor.
(J 937/ F 867)

Da mesma forma que a «steady beat» de Crane se transforma em «bruised roses on the papared wall», a decomposição do pensamento sequencial, devido à existência de uma falha (na passagem do tempo ao espaço, da mente para a escrita), resulta da perda de uma continuidade sonora e a sua substituição por um quadro visual. O pensamento desintegra-se e as diferentes partes que o compõem tornam-se visíveis. O poema assinala a presença de uma diferença interruptiva no desenvolvimento do pensamento, impedindo a apreensão da sucessão por parte da razão. A existência de uma clivagem marca a existência de uma falha na ordem do pensamento – o pensar do pensamento. O poeta fica preso a um exercício, aparentemente ineficaz, de “matching”.

No poema “Legend”, de Hart Crane, o exercício de “matching” é retomado pela metáfora do espelho e do fogo. «Match» pode ser conotado com a acção de acender um fósforo ou com a acção intelectual de corresponder. Associado a «regrets», essa acção está, a meu ver, directamente relacionada com a recusa do paradoxo modernista de afirmar a sua descontinuidade em relação a um passado que continuamente convoca.

“Legend”

As silent as a mirror is believed
Realities plunge in silence by...

I am not ready for repentance;
Nor to match regrets. For the moth
Bends no more than the still
Imploring flame. And tremorous
In the white falling flakes
Kisses are, —
The only worth all granting.

It is to be learned —
This cleaving and this burning,
But only by the one who
Spends out himself again.

Twice and twice
(Again the smoking souvenir,
Bleeding eidolon!) and yet again.
Until the bright logic is won

[Não há quebra de estrofe.]
Unwhispering as a mirror
Is believed.

O processo de clivagem mental é engendrado pela consciência de uma relação

analógica entre o real e a linguagem. A linguagem, como origem da experiência do espaço e do tempo, escoia a realidade, instaurando uma distância entre o presente e o sujeito. O texto começa por uma expressão comparativa «as silent as» para, desde logo, marcar uma incorrespondência e destacar «mirror» como centro de comparação. Que relação tem o espelho com silêncio? Poderá ser «silent» um atributo do espelho? Que o espelho seja sujeito de uma acção passiva não é de estranhar, pois afinal a função de um espelho é reflectir passivamente a realidade, duplicar o mundo físico, mesmo para o que de mais abominável possa existir. Surpreende, no entanto, desde logo conteúdo dessa acção («is believed»). Por um lado, relaciona a ideia espelho com a ideia de verdade através de um verbo de conteúdo epistemológico, do ponto de vista daquele que poderia usar um espelho. Por outro, surpreende a elipse do complemento do verbo (a sintaxe expectável seria: [a mirror] is believed [to] [-]) que atribuiria ao espelho uma acção específica. A oração «Realities plunge in silence», apesar de misteriosa, corresponde a uma sintaxe convencional. No entanto, qual o agente da preposição «by» e a que outro elemento de verso se encontra ligada? O espelho não é meramente passivo, mas tem a capacidade de transformar a realidade, silenciando-a. O poema transforma-se num mergulho no silêncio, tendo a linguagem como espelho que não devolve uma imagem – antes silencia. O texto transforma-se, por virtude da deformação sintáctica, num mecanismo de *silenciamento* da realidade e o espelho o seu reflexo.

E todavia, no final de “Legend”, encontramos a possibilidade de criação do significado, precisamente a partir da negação de uma sintaxe convencional.

Then, drop by caustic drop, a perfect cry
Shall string some constant harmony, —
Relentless caper for all those who step
The legend of their youth into the noon.

A última estrofe funciona como uma extensão catacrética do poema, um excesso que funciona fora do sistema de correspondências quiasmático desenvolvido retoricamente pelo texto. A palavra é ganha após o fechamento formal do texto numa sintaxe errónea, que cria uma lógica própria («the bright logic»). “Legend” representa um princípio da poesia de Crane, desenvolvido teoricamente em “General Aims and Theories”: o de criar uma «absolute poetry», expressa numa «interior form»⁴⁷, que se transforme num princípio

⁴⁷ Esta expressão é usada por Crane numa carta a Sherwood Anderson para se referir a “The Second Anniversary”, de John Donne: «What I want to get is just what is so beautifully done in this poem, an “interior” form, a form that is so thorough and intense as to dye the words themselves with a peculiarity of meaning, slightly different maybe from the ordinary definition of them separate from the poem.»

activo na consciência do leitor. O poema não é apenas uma paráfrase ou um adorno, mas a materialização de um novo estado de consciência, que se processa através do esvaziamento das palavras e das estruturas conhecidas das suas definições lógicas: «It is as though a poem gave the reader as he left it a single, new *word*, never before spoken and impossibly to actually enunciate, but self-evident as an active principle in the reader's consciousness henceforward.» (“General Aims and Theories”, 221) Através dessa nova palavra, a poesia de Crane abre novos mundos na imaginação humana e na experiência verbal.

A poesia de Hart Crane, segundo Lee Edelman, tem por base três figuras de retórica fundamentais: o anacoluto, o quiasmo e a catacrese. Cada uma dessas figuras liga-se a três temáticas auto-reflexivas, a três movimentos linguístico-estruturais que o poema executa: «breaking», «bending», «bridging». Através desses movimentos, o poema cria um espaço de desordem e deslocação dentro de um todo fechado e ordenado. Se por «breaking» se entende a ruptura das estruturas convencionais da sintaxe, «bending» corresponde a uma inflexão da linguagem em si mesma e à criação, através do quiasmo, de correspondências internas. A terceira operação retórica habitual na poesia de Crane corresponde ao movimento de «bridging» e supera a fechamento formal provocada pelo cruzamento quiasmático. A figura é a da catacrese.

Neste sentido, a poesia destes dois poetas, expando a linguagem à impossibilidade de unificar significante e significado na plenitude de uma presença absoluta enquanto verdade, assume-se como outra em relação ao *logos*. Como alternativa ao binarismo logocêntrico, como escape à sua capacidade de nomeação e como abertura de novos mundos, a “escrita anómala” destes dois poetas inscreve-se na área da catacrese: «A necessidade (...) que leva à catacrese, é um fenómeno de pobreza (inopia) do sistema linguístico, que é falho de um corpo de palavras para a coisa que necessita de designação.» (Lauseberg 1993: 145) Enquanto a metáfora associa, pela junção de duas sinédoques, identidades existentes do sistema linguístico, a catacrese usa os nomes existentes para nomear o que não existe. Por «nomeação imprópria», a catacrese desloca os limites da linguagem. Pulverizando as definições dos nomes que aprenderam, Crane e Dickinson criam idiomas pessoais, formas de procurar o outro, porque, como observou Gertrude Stein, mudar a gramática é mudar o ponto de vista: «“Dislocations” of specific words and phrases are, after all, ways of locating others.» (*apud* Perloff 1996: 93)

A correlação entre as transposições na gramática e as transposições no ponto de vista é assinalada por David Porter (1981: 38) como a característica principal que faz de Dickinson «a language founder.» Estas pequenas alterações, porque desvinculam os diferentes segmentos linguísticos das suas relações habituais, afectam a estrutura da linguagem, porque partem dela. É neste sentido que, em “General Aims and Theories”, Crane afirma que pretende usar o real como plataforma de lançamento para dar ao poema uma órbita própria e transformá-lo numa, para usar a sua expressão, «stab at truth.» (220-221)

As «paráfrases brancas» de *White Buildings* são espaços que não desejam tempo, nos quais o significado se exacerba. A cor branca, na poesia de Crane, não só presente no título do conjunto de poemas referidos, mas ao longo dos próprios poemas (“Legend”), sugere o esvaziamento da palavra (da memória e do *eu*), mas também a procura de uma nova palavra, «innocence» no contexto blakiano, que possa funcionar como uma nova consciência: «(...) a peculiar type of perception, capable of apprehending some absolute and timeless concept of imagination with astounding clarity and conviction.» (“Modern Poetry”, 263) No sentido em que procuram iluminar outras zonas da consciência humana, *White Buildings* têm um ponto de contacto com as *Illuminations* de Rimbaud⁴⁸.

A extensão catacrética, tal como tem sido definida, é representada na poesia de Dickinson como fuga. Como o poema é a materialização (negativa, é certo) dessa fuga e dessa impossibilidade de nomear, trata-se, na verdade, porque nomear o inominável é um paradoxo, de uma nomeação imprópria, de uma extensão catacrética dos limites da linguagem.

O poema «‘Twas crisis – All the length had passed» (J 948/ F 1093) posiciona alguém num momento crítico, entre a vida e a morte. Como no poema «When Etna basks and purrs» (J 1146/ F 1161), a natureza ameaçadora de um instante na iminência de se manifestar é representada por uma presença possivelmente felina, sugerida pela referência a garras:

And now the Chance had come -

The instant holding its claw
The privilege to live
Or warrant to report the Soul
To the other side of the Grave.

⁴⁸ Creio que o poder da metáfora de Crane, que associa dois elementos cuja relação é por vezes muito ténue, tem em Rimbaud um mais que legítimo precursor. O facto de a epígrafe de *White Buildings* corresponder a uma citação do quarto movimento de “Enfance”, de *Illuminations*, não deixa de ser significativo.

Convoco este poema, porque, tendo em consideração o “mundo de referências” da poesia de Emily Dickinson, este instante pode significar não só o momento de passagem da vida para a morte, mas também o do surgimento da palavra, pelo que a «Alma», que se liberta invisível da casa no final do poema, tem uma correspondência legítima na «unsummoned Vision» de «Shall I take thee, the poet said».

The Second poised – debated – shot –
Another had begun –
And simultaneously, a Soul
Escaped the House unseen –

O que está em causa não é a morte, mas a passagem. A casa funciona como símbolo da convenção, da identidade, da definição, e da autoridade do *logos*. “Escapar” significa evadir-se para um espaço de Ninguém, (in)delimitado por uma gramática ex-cêntrica, resistente à apropriação pelo discurso logocêntrico:

I never hear the word “escape”
Without a quicker blood
A sudden expectation
A flying attitude!
(J 77/ F 144)

O voo é para o horizonte móvel da possibilidade. Quer a «unsummoned word» de Dickinson, quer a «new word never spoken» de Crane podem ser encontradas nos conceitos de «suplemento», de Derrida, uma vez que são conceitos que simultaneamente preenchem um vazio na linguagem e a ela se acrescentam. A poesia de Dickinson não está interessada numa referencialidade exterior ao texto, mas nas possibilidades de desenvolvimento da linguagem. Os pronomes são a sua classe de palavras preferida. O facto de se tratar de palavras funcionais implica uma fuga a um nome fixo, a um rótulo. Gertrude Stein (*apud* Perloff 1996:90) diria que, em primeiro lugar, os pronomes não são tão maus como os nomes, porque não permitem que os adjectivos os acompanhem. Mas apresenta outra razão, a meu ver, mais fundamental: «They represent some one but they are not its or his name. In not being his or its or her name they already have a greater possibility of being something than if they were as a noun is the name of anything.» (*ibidem*)

O poema «I had a daily Bliss», por exemplo, concretiza um momento de

aprendizagem e de revelação poética, onde o objecto da visão se esconde e a sua existência é potenciada pela profusão pronominal:

I had a daily Bliss
I half indifferent viewed
Till suddenly I perceived it stir -
It grew as I pursued -

Till when around a Height
It wasted from my sight
Increased beyond my utmost scope
I learned to estimate.
(J 1057; F 1029)

O pronome «I» ocorre cinco vezes e «it» três vezes. Existem apenas quatro nomes: «Bliss» e «Height», «sight» e «scope». As expressões adverbiais «Till suddendly» e «Till when» constituem momentos de exaltação existencial. O poema encena a perda de visão, mas o ganho de uma nova aprendizagem. A chave do poema está, a meu ver, na dupla função sintáctica do penúltimo verso da segunda estrofe, que o instala num lugar de ambiguidade semântica. O poema é um jogo de forças entre a discreção de «It» e a capacidade de visão do sujeito poético. O penúltimo verso pode ser o resultado de uma acção atribuída a «It» ou ao sujeito poético. Da primeira hipótese resulta que a dimensão de «It» ultrapassou as capacidades mais remotas do sujeito poético, que não tem outra possibilidade senão apenas estimar a existência de «It», ao invés de dela ter uma noção precisa, fruto da visão. Da segunda hipótese de leitura, estimar transforma-se numa operação positiva, uma vez que da relação com «It» resulta um aumento das capacidades de percepção do sujeito poético para além do seu horizonte mais remoto. Não é que o poema nos proponha uma escolha entre as duas leituras. Se por um lado, as capacidades de compreensão da linguagem são finitas, o que vemos é extenso, infinito. Nada, porém, é possível *ver* se não for compreendido. A aprendizagem resulta da extensão das fronteiras da nossa mente para além dos seus limites mais latos. Dickinson procura conciliar ver e compreender, ao mesmo tempo que as mostra como operações inconciliáveis do espírito humano, ao pôr em cena a sucessão de estados de consciência. Mas vai mais longe: Dickinson mostra que estas duas operações são necessariamente complementares, como resultado da interacção entre os dados provenientes dos nossos sentidos e da integração desses dados num quadro conceptual que os organiza. Assim, a linguagem é observada como um meio, como o único meio pelo qual o *eu* existe e, paradoxalmente, o único meio pelo qual o *eu* não existe. Para Dickinson, é como se antes da medida (antes de

compreender) não fosse possível saber se aquilo que se mede (isto é, aquilo que se pretende conhecer) existe ou não. No entanto, antes de qualquer medida, o conjunto de realidades que, numa futura medida, poderão vir a ser observadas é infinito. Compreender implica uma perda e um ganho. Se por um lado, o *eu* só existe depois de uma compreensão *na* linguagem (lugar onde o *eu* pode existir), é na linguagem onde o *eu* se dissipa e se perde. À medida que um aspecto se torna mais nítido, o outro esbate-se. Dickinson escreve a sua poesia sobre a fronteira insuperável entre o *eu* e o real, por um lado, e a linguagem, por outro. No entanto, só a percepção dessa fronteira poderá tornar nítida as características da nossa interação com a realidade. É como se Dickinson impusesse um limite à nossa razão para compreender o que nos rodeia, e nos dissesse, ao mesmo tempo, que a nossa razão (elástica, móvel) em interação com os seus paradoxos (ambiguidade) é a única possibilidade de compreendermos melhor os limites da nossa compreensão. O limite é-nos imposto pela compreensão de que estamos vivos, a nossa própria liberdade de agirmos em consciência sobre o mundo. Em relação ao que existe, que é percebido e que foi medido, as possibilidades são infinitas.

Numa carta a Waldo Frank, de Junho de 1926, durante o período de escrita de *The Bridge*, Hart Crane manifestava as dificuldades com que se deparava em escrever a sua «síntese mítica da América.» A sua principal preocupação residia na inexistência de uma comunidade dentro da qual o seu poema pudesse fazer sentido e a visão transportava pudesse ser realizada. No seu íntimo, pesava o receio de que *The Bridge* chocasse com o vazio de um presente que rejeitava liminarmente o passado que o trouxe e não respondia aos apelos de uma voz que vinha imbuída de uma nova visão para a América. Num mundo cada vez mais dominado por princípios produtivos, dificilmente o seu poema se *realizaria*, mas, na pior das hipóteses, afirma ironicamente, a sociedade saberia dar-lhe uma utilidade: «at worst it will be something as good as advertising copy» (1996: 233).

Langdon Hammer encontra num poema de T.S.Eliot, “Death by Water”, o quarto movimento de *The Waste Land*, o símbolo da substituição do motivo do génio visionário pelo do poeta-crítico modernista:

Phlebas is both “death and gone” and “metamorphosed through the ages”
because the drowning of Phlebas signals the replacement of the visionary

motive of the genius by the structural irony of the poet-critic. (Hammer
1993: 141)

Morre Ícaro, ardente de desejo do voo que lhe permita tudo conhecer, para elevar a

figura de Dédalo, que toma o seu lugar. Dédalo personifica artisticamente a posse da *techne* que se superioriza à inspiração. Com o falhanço do voo de Ícaro no mundo moderno, a narrativa implícita do modernismo rejeita o voo desprotegido da invenção poética e aconselha a prudência da arquitectura sábia do texto e do cuidado artesanal da palavra, evitando o excesso. Estruturalmente o poema já não constitui uma aventura solitária por uma visão (como a de Alastor, por exemplo), mas torna-se uma procura vigiada e aconselhada por uma razão que depura e ordena o seu sentido.

Uma leitura comparativa entre “Voyages”, de Hart Crane, e “The Hollow Men”, de T.S.Eliot, permite entender algumas diferenças entre os princípios que nortearam a estética modernista e a visão de mundo dos quais decorrem. Estes dois poemas têm em comum o enfoque no olhar, no elemento líquido e na sua relação com movimento e estagnação. O olhar, a água e o movimento representam duas formas diferentes de relacionar a linguagem com o real. A maneira como são tratados estes três tópicos configura, pois, uma relação entre sujeito e linguagem, e entre a linguagem e a realidade.

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar

Shape without form
Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us – if at all – not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

Para o sujeito de “The Hollow Men”, a única possibilidade de criar é mostrar um mundo em que criar já não faz sentido ou não é possível – o poema descreve um esvaziamento dos sentidos do mundo no ser humano. Todas as palavras e imagens apontam para esgotamento de sentidos e de toda potencialidade criativa. O canto modernista canta a impossibilidade desse canto; é uma poética de negação. E, neste poema, ouvimos uma voz que representa o colectivo de um mundo de homens que enfrentam o vácuo das suas vozes: o canto é *secura*; a linguagem, espaço sem densidade.

“The Hollow Men” corporiza a condição do homem moderno desespiritualizado e do poeta modernista impotente para recuperar uma plenitude perdida. Assim, a uma humanidade *desanimada* corresponde uma poesia *desanimada*, em que as palavras são desvitalizadas da sua energia visionária. O campo lexical que se forma configura um espaço de vazios: «hollow», «dried» («dry»), «quiet», «meaningless», «paralysed». A vitalidade do *in vento* romântico não funciona no espaço modernista. A voz que se expande livremente pelo espaço e anima «o pó e as pedras com humanidade» (Emerson), o vigor das folhas de erva whitmanianas, esgotou-se, e o que resta é erva seca, um sujeito fragmentado, e suspiros insignificantes. Apresenta-se um mundo consciente da sua inactividade, da sua incapacidade para encetar qualquer movimento positivo⁴⁹. A terceira estrofe procura impor (note-se o imperativo «remember us»), consagrado para a posteridade, um quadro de pessimismo controlado pela razão, de resignação e conformismo que impedem qualquer associação ao desvario romântico, «lost» e «violent». A linguagem de “The Hollow Men” aproxima-se da sintaxe da prosa, a posição do sujeito poético é estável e segura.

A perda da capacidade criativa descrita em “The Hollow Men” relaciona-se com desvio do olhar. O poema afasta aqueles que olham directamente a morte («Those who have crossed/ With direct eyes, to death’s other Kingdom») daqueles que a olham apenas indirectamente (implicitamente, «the hollow men»). Pensamos imediatamente em Kurtz e a visão do “horror”, no momento da sua morte. Se lembrarmos que “The Hollow Men” abre com uma citação de *Heart of Darkness* («Mistah Kurtz – he dead»), compreenderemos que o sujeito do poema se apresenta como Marlow, que transporta em si, como espectador lúcido, a memória do confronto de Kurtz com a morte.

Em “The Hollow Men”, encontramos um grupo de sobreviventes, e um sujeito poético que procura posicionar a sua imagem e a do seu tempo para a posteridade. Na segunda parte do poema, a relação indirecta (não por opção mas por incapacidade) com a morte é cada vez mais evidente:

Eyes I dare not meet in dreams
In death’s other Kingdom
These do not appear

Assim, «the hollow men» preferem criar a partir de um ponto seguro, da costa,

⁴⁹ Note-se a reiteração da preposição «without» e do participio com função adjectiva («parlysed»), que apostos a três conceitos ligados ao impulso poético romântico («form», «force», «motion»), reforçam uma ideia de perda e estagnação.

conscientes da inutilidade de qualquer atrevimento, uma vez que, se é possível olhar a morte, é impossível resgatá-la e presentificá-la. Como Marlow, o sujeito de *The Hollow Men* é um sobrevivente que regressa para contar ao que assistiu, sem nunca ter vivido a experiência que relata. Assim, trata-se de um criador que só pode falar da vida que outros tiveram. O confronto com o olhar da morte significaria a morte do olhar e a morte da palavra. Apercebendo-se da sua ausência na linguagem, o sujeito poético prefere afastar-se e narrar a experiência a ser parte dela. Para ele, narrar ou viver é uma escolha: sendo parte, não poderia contar. Dédalo é um sensato e engenhoso feiticeiro que, não podendo senão re-sentir o que outros viveram, ostenta a luz de uma moral⁵⁰.

O mundo de “The Hollow Men”, embora morto, terra de cactos e de petrificação, onde falar se evita (Cf. “The Hollow Men II”: «We grope together/ And avoid speech»), é um mundo seguro. Na praia de um rio túmido, de olhar ausente e agreste, reúnem-se os poetas do modernismo, enfadados e irónicos juízes da sua própria condição de poetas de um mundo sem heróis, marcado pela destruição. Em *The Waste Land*, T.S.Eliot enterra a memória e o desejo. “Voyages”, de Hart Crane, pode ser lido como um renascimento de ambos e também como uma viagem pelo interior do olhar que “The Hollow Men” evita. Numa carta a Gorham Muson, datada de Janeiro de 1925, Crane afirma, referindo-se a *The Waste Land*: «After this perfection of death — nothing is possible in motion but a resurrection of some kind.» (OML, 118). O poeta desenvolve, no mesmo texto, o seu ponto de vista.

There is no one writing in English who can command so much respect, to my mind, as Eliot. However, I take Eliot as a point of departure toward an almost complete reverse of direction. His pessimism is amply justified, in his own case. But I would apply as much of his erudition and technique as I can absorb and assemble toward a more positive, or (if [I] must put it so in a sceptical age) ecstatic goal. (...) I feel that Eliot ignores certain spiritual events and possibilities as real and powerful as, say in time of Blake. (*idem*, 117-118)

“Voyages”, que em 1921 tinha o título “The Bottom of the Sea is Cruel”, transforma a leitura numa experiência extática, de esplendor dionisiaco, como uma fissura aberta para o infinito, dentro de uma sintaxe desordenada no interior de esquemas métricos rígidos. À segura, à paralisia e à língua dessonorizada de “The Hollow Men”, “Voyages” apõe uma linguagem que provoca a disseminação do significado, em que os

⁵⁰ Observe-se o seguinte passo de *Heart of Darkness* (edições Norton, p.72): «I had a vision of him on the stretcher opening his mouth voraciously as if to devour all the earth with all its mankind. He lived then before me, he lived as much as he had ever lived – a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities, a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a

significantes “arrastam” o sentido, dentro de uma sintaxe subversiva, embora contida dentro da medida do verso. À declaração da impossibilidade de olhar a morte olhos nos olhos, apõe uma viagem pelo interior do próprio olhar do desejo de conhecer a morte por dentro, agitando e expandindo as possibilidades da linguagem.

Assim, a primeira das seis partes de “Voyages” termina com um aviso sério: «The bottom of the sea is cruel.» A segunda parte, na qual me concentrarei, começa com «—And yet», um sinal de resistência a esse aviso.

— And yet this great wink of eternity,
Of rimless floods, unfettered leewardings,
Samite sheeted and processioned where
Her undinal vast belly moonward bends,
Laughing the wrapt inflections of our love;

Take this Sea, whose diapason knells
On scrolls of silver snowy sentences,
The sceptred terror whose sessions rends
As her demeanours motion well or ill,
All but the pities of lover’s hands.

And onward, as bells off San Salvador
Salute the crocus lustres of the stars,
In these poinsettia meadows of her tides, —
Adagios of islands, O my Prodigal,
Complete the dark confessions her veins spell.

Mark how her turning shoulders wind the hours,
And hasten while her penniless rich palms
Pass superscription of bent foam and wave, —
Hasten, while they are true, — sleep, death, desire,
Close round one instant in one floating flower.

Bind us in time, O seasons clear, and awe.
O minstrel galleons of Carib fire,
Bequeath us to not earthly shore until
Is answered in the vortex of our grave
The seal’s wide spindrift gaze toward paradise.

A característica de “Voyages II” que quero destacar é o seu carácter especular. É um texto auto-referencial que trabalha as suas próprias origens, na forma de *loop*. “VoyagesII” representa uma visão da eternidade, a partir do fundo do mar ameaçador anunciado em “Voyages I”. É como se Hart Crane desenhasse no texto os limites da imaginação para os poder transpor em seguida.

O verso «— And yet this great wink of eternity» permite a entrada num universo de possibilidade infinita, de viagem por dentro do impulso criativo despoletado pelo olhar.

gorgeous eloquence. (...) It was a moment of triumph for the wilderness.»

Trata-se de uma aventura pela imaginação, em que um instante («wink») se aprofunda e transforma em espaço. O poeta começa por romper a linguagem, constrói, expande e, no final, volta contrair, formando uma forma outra. Os portais para a imaginação são abertos por uma abertura breve que conduz o poeta pelo espaço infinito – o sujeito poético desenvolve relações espaciais no interior de um instante de tempo. «Wink» e «great» caracterizam o olhar, respectivamente, em tempo e espaço. É um olhar que condensa no tempo o seu impulso para recolher o sujeito poético no infinito da área a que dá acesso. É também um olhar que procura a aproximação e o acolhimento do leitor, através do deíctico «this». Através de sucessivos movimentos que desdobram e descobrem a extensão ilimitada do território da imaginação («rimless floods, unfettered leewardings»), o sujeito poético atravessa por dentro o olhar, que se curva ascensionalmente do seu próprio interior em direcção ao espaço infinito. O olhar solidifica-se, quando o sono, a morte e o desejo são envolvidos no mesmo instante, transformando-se numa única flor flutuante. Juntamente com a oferta ao leitor («Take this Sea»), a imagem da “flor” que contém a “morte”, o “desejo” e o “sono” faz de “Voyages II” um texto reflexivo. Como “Auguries of Innocence”, de William Blake, em “Voyages”, a mente permite transportar-se do mais ínfimo átomo à galáxia mais distante. Ver o mundo num grão de areia ou o Paraíso numa flor selvagem, ou oferecer o mar num poema, é compreender a linguagem como sinédoque de um infinito que se aspira conter e nele permanecer.

O texto funciona como um espaço fechado com uma abertura através da qual se pode viajar para infinito. Na primeira estrofe de “Voyages II”, cada grupo sintáctico “desdobra” um outro grupo. Os sintagmas «unfettered leewardings», «samite sheeted» e «processioned» são sintacticamente ambíguos, porque desempenham uma função dupla (são regidos pela preposição “of” e apostos de «Of rimeless floods»). Este desdobramento do texto torna-se auto-referencial no quinto verso, que, sintacticamente, também é ambíguo (é, simultaneamente, oração subordinada do primeiro verso e da forma verbal “bends”, no quarto verso). A estrofe corresponde a uma só frase (a uma «wrapt inflection»), concretizando o movimento quiasmático que contém os grupos sintácticos que, através do anacoluto, se libertaram dos seus lugares fixos. Um espaço sólido e fechado («floating flower») dá acesso a um lugar de ambiguidade e de fluidez absoluta onde os grupos de palavras não se correspondem a categorias sintácticas fixas.

“Deliberate ambiguity of syntax” seems an accurate, if somewhat limited, description of Crane’s syntactical practice. As a semantic feature, ambiguity simultaneously designates an overabundance and a lack. It suggests an excess of potential meanings in

tandem with a paucity of specific intent. This conjunction of surplus and poverty plays a crucial role in Crane's poetics of negativity, where "negativity" implies the calculated reversal of traditional poetic or rhetorical assumptions. (Edelman 1987: 58)

A maneira como Crane e Dickinson escrevem indica que, num contexto de sentido mais lato da sua poesia, a forma como um poema é feito é indissociável do seu significado. Por outras palavras: o significado da sua poesia encontra-se também na forma como as estruturas gramaticais que permitem o funcionamento da razão são desarticuladas e recombinadas em novos contextos funcionais, dando origem a uma outra lógica possível. Na origem do processo de estruturação/desestruturação do sentido assiste a consciência de que todo o significado se encontra nas possibilidades de articular um mundo organizado na base de uma gramática deficitária.

Como notou Crhistianne Miller (1993), as disrupções e as agramaticalidades da poesia de Dickinson surgem, no século XIX, desfasadas da retórica puritana ou da linguagem fluida dos ensaios de Emerson e da poesia de Whitman. Tal qual se nos apresentam, os poemas de Dickinson, como os de Crane, apontam para uma dissonância entre a experiência subjectiva e os pressupostos culturais e linguísticos das suas respectivas épocas. O resultado é uma poesia de excesso e de empobrecimento, característica que foi desenvolvida por Ana Luísa Amaral, no caso de Emily Dickinson, através dos conceitos de "limite", "desperdício" e "excesso", mas que foi também notada por Brian Reed, relativamente a Hart Crane:

Hart Crane can appear to be a poet of both surplus and impoverishment. On the one hand, his poetry is excessive. Its wordplay, soundplay, rhetorical flourishes impede a reader's ability to envision what he describes or to paraphrase what he is trying to communicate. (...) On the other hand, Crane's verse can appear destitute. The bluster can seem empty wind. The hymns in the ineffable lack a basis in things of the world, and they fail to address a defined deity. (...) He can seem to focus on the act of performance so exclusively that he disregards fidelity to his content. (Reed 2006: 79-80)

No desenraizamento provocado pelos artificios verbais de Crane e de Dickinson, encontramos-nos com a ausência de qualquer transcendência (incluindo a transcendência do *eu* em relação à linguagem), uma vez que é uma projecção de uma retórica que é possível manipular. No entanto, a constatação de que a metafísica não tem lugar senão na linguagem produz, nestes dois autores, textos "inquietos" e indisciplinados que não param de produzir sentidos. Uma frase de Porter relativamente a Dickinson condensa, a meu ver, a forma de estar dos dois poetas no espaço da modernidade: «(...) the mind

explosive with signifying power but disinherited from transcendent knowledge.» (1971: 7)

Se tudo o que somos e tudo quanto é possível ser deriva de uma mistificação fundamental, com origem na gramática, então existe paradoxo genético na relação que mantemos com o real. Como só através da linguagem podemos compreender a linguagem, então é necessário provocar uma ilusão para ver a ilusão. Em Dickinson e Crane, temos dois prestidigitadores da linguagem que se percebem a sê-lo, para quem a ilusão é nada e é precisamente, como no mito pessoano, tudo quanto existe. Criam uma ilusão de linguagem, que se apõe como ilusão às estruturas logocêntricas do pensamento ocidental, para dar a ver essas mesmas estruturas como ilusão e não como verdade.

Os seus poemas alegorizam os princípios retóricos subjacentes à apreensão do mundo pela linguagem; alegorizam o funcionamento da mente e da aparição do *eu* como ausência ou negatividade. Um diálogo entre Dickinson e Crane pressupõe que, na formação do *eu*, o encontro com a linguagem se processe como clivagem:

Regard the capture here, O Janus-faced,
As double as the hands that twist this glass.
Such eyes at search or rest you cannot see;
Reciting pain or glee, how can you bear!

Twin shadowed halves: the breaking second holds,
In each the skin alone, and so it is
I crust a plate of vibrant mercury
Borne cleft to you, and brother in the half.

Como no poema “Legend”, em “Recitative”, a “captura” da Palavra pela linguagem pressupõe os processos de duplicação e de inversão, semelhantes ao processo de reflexão de um espelho. O poema é uma reflexão metapoética sobre a relação entre a linguagem, a realidade, a formação da identidade e a criação poética. A auto-referência pode ser encontrada nos deícticos «here» ou «this.» Uma vez que a linguagem é referida como um espelho distorcido pelas mãos, possivelmente do poeta, a realidade apresenta-se, em poesia, sempre invertida e distorcida. Como no poema «Shall I take thee, the poet said», a apóstrofe dirige-se à própria Palavra na iminência de existir, que tem também o poder de fazer existir o *eu*. O poema é uma mímica não da verdade/realidade, mas do processo de desconstrução da realidade subjacente ao surgimento da realidade. Por isso não vemos o olhar do poeta («Such eyes at search or rest you cannot see») ou um estado emocional expressivo característico dos momentos de recitação.

Intrínseco a um processo de ruptura, o momento de clivagem subjacente a criação

poética coincide com a presença de duas sombras gêmeas desincarnadas. O verso «I crust a plate of vibrant mercury» parece, no entanto, supor um espaço de possibilidade, a partir do qual se assegura a continuidade. Este verso condensa o estado líquido no sólido, o movimento na imobilidade, o tempo e o espaço, que estão implicados no processo de clivagem no momento de formação da subjectividade. A inversão especular e a desincarnação mútua parecem tornar-se condição da possibilidade de perdurar. Verifica-se esta condição na segunda estrofe pelo uso do conector «so», mas uma imagem na quarta estrofe permite entender o quanto a poesia, para Crane, pressupõe o obscurecimento e a desconstrução da linguagem: «Then watch / While darkness, like an ape's face, falls away,/ And gradually white buildings answer day.» É que não se trata apenas de uma substituição da escuridão pelo «edifícios brancos». Os «white buildings» surgem *da* escuridão, que progride em sentido contrário. O movimento é sugerido a nível semântico, pelo verbo «to fall», acompanhado da preposição «away», que indica afastamento e pelo advérbio «gradually», que sugere um processo moroso e cauteloso. O verbo «answer» indica o jogo de correspondências e de implicações subjacentes a todo o processo. O jogo de grafemas e fonemas, sobretudo na regularidade do ditongo alongado [wa], concorre para sugerir o processo cruzamento de movimentos inversos, entre a desapareição do rosto do símio e a aparição dos edifícios brancos – poemas que funcionam “extensões da linguagem” e se apresentam uma nova palavra no universo pristino do nada.

O final do texto sugere uma dupla consciência da ausência do *eu* da linguagem como condição para a comunicação.

Let the same nameless gulf beleaguer us-

Forgive me for an echo of these things,
And let us walk through time with equal pride.

O «nameless gulf», neste contexto, é uma versão da «rift vision» de Dickinson⁵¹. A consciência de que nenhuma linguagem diz o *eu* e o diz o real, mas também de que não há outra maneira de dizê-los, transforma o contacto com o outro (incluindo o leitor) num jogo de possíveis desvios e falhas, mas em que a possibilidade de diálogo está sempre aberta, porque entre o *eu* e o outro há sempre o texto, uma entre-distância, onde «duas ausências (...) a não ser se assistem.» (Jorge de Sena, “Entre-Distância”)

⁵¹ «Dickinson's rift vision, the ability to make language cut into the disparities between concept and reality, between the expectation and the actuality (...)» (Porter 1981: 226)

III.

A EXPANSÃO COMPACTA OU DE UM VÓRTICE A GERAR TURBULÊNCIA SOBRE O VAZIO

“You are afraid of losing your balance. But change need not unbalance you; life's not a static object, after all. There's no holding still. Intellectually you know that, but emotionally you refuse it. Nothing remains the same from a moment to the next, you can't step into the same river twice. Life – evolution – the whole universe of space/time, matter/energy – existence itself – is essentially change.”
“That is one aspect of it,” Orr said. “The other is stillness.”

Ursula Le Guin (1971) *The Lathe of Heaven*

No ensaio “Compression in Poetry”, Samuel Levin (1971: 38) começa por colocar o problema da análise linguística da poesia não nos efeitos particulares que a linguagem produz quando usada, parafraseando Wittgenstein, no jogo de linguagem da poesia, mas nas propriedades estruturais que permitem a produção desse efeito. Levin propõe que a

linguagem, no seu uso poético, é mais unificada e compressa do que no seu uso quotidiano, e demonstra-o através da análise de dois poemas de Emily Dickinson. Christianne Miller também refere a compressão como uma das estratégias fundamentais da poesia de Dickinson, estando esta propriedade na base de alguns dos efeitos que definem a singularidade dos seus textos. Miller relaciona a compressão poética com a especial atenção ao funcionamento da gramática que a leitura da poesia de Dickinson implica, uma vez que é o desvio às regras que estruturam a sintaxe padrão que primeiramente se evidencia na leitura. A compressão conduz à distorção dos padrões convencionais da lógica, que, no entanto, permanecem no texto como estrutura implícita, como objecto explícito de subversão, com o qual a gramática do poema interage.

Compression, then, creates density of narrative and epistemological argument. It allows rapid movement between the stages of both – occasionally even allowing the omission of a stage in that movement. Extreme density, in turn, is largely responsible for polysemous quality of Dickinson's language. The poems suggest so much in so short space that, like the wary speaker of "I fear a Man of frugal speech," the reader must "weigh" each word in attempting to locate the source of a poem's tone or line of play. (Miller 1987: 39)

Como estratégia poética, a compressão produz um efeito de estranhamento sobre a linguagem e conduz a uma atenção particular ao seu funcionamento. Por outro lado, trata-se um processo de incremento da ambiguidade do texto, que, por sua vez, aumenta o efeito polissémico da leitura. Textos com uma elevada carga de compressão, que envolvam também desordem sintáctica, como os de Dickinson, possuem sempre uma alguma auto-referencialidade, uma vez que *localizam* e *apontam* para origem do significado nas estruturas gramaticais da linguagem. A leitura constitui menos um processo de decodificação do que um processo de compreensão da ambiguidade inerente à linguagem que usamos todos os dias. A poesia de Dickinson mostra-nos que pequenas mudanças nas estruturas da gramática – de pontuação, entre letras maiúsculas ou minúsculas, no tamanho dos travessões ... – podem implicar grandes alterações no significado. A sua gramática compressa, carregada de ambiguidade, "cresce" para o infinito e para o eterno. Assim, a presença e a posse de um significado último, original e total são expostas como uma ilusão produzida pela gramática. O poema funciona como um deíctico sem um referente fixo que apresenta como anomalias de uma gramática fracturante as noções de infinito, de eternidade e o próprio *eu*. E o que falta à poesia Dickinson é talvez uma linguagem que permita dizer tudo. Perante uma linguagem que permite que os seres humanos ultrapassem os seus limites e desejem o impossível, Dickinson procura uma

poesia que se expanda para todo o significado possível, isto é, um significado que permaneça sempre outro em relação a uma totalidade desejada. Por essa razão, nem um leitor onisciente poderia “saber” todos os significados da poesia de Dickinson, uma vez que, superando o dualismo essencial do *logos*, através da sua exponenciação numa multiplicidade de sentidos, é o próprio “saber” que é posto em causa: «(...) language itself is “double” for the poet: it acts to break down what is known and then to establish the boundaries for new meaning.» (Miller 1987: 180) O leitor tem de negar a pretensão à onisciência para “saber.” À partida, a compressão parece indiciar um abandono do desejo dessa totalidade, porque a onisciência se impõe ao ser humano como uma totalidade inultrapassável. A meu ver, no entanto, não se trata de abandonar esse desejo como de negar a possibilidade de totalidade, através da sua absorção para os limites de um texto compacto. A poesia de Dickinson aspira ao absoluto, ao mesmo tempo que o nega, porque declara (através da polissemia insolucionável dos seus textos) a sua existência como texto, como linguagem. A onisciência, portanto, não resolveria os problemas que a poesia de Dickinson apresenta porque, depois de reunidos todos os sentidos, teria de renegar ao seu estatuto de tudo saber, pela existência de algo exterior a si – a negação da sua própria existência. O paradoxo epistemológico que encontro na poesia de Dickinson é o de que há sempre algo mais a saber para além da onisciência, porque, intrinsecamente, a linguagem nega essa onisciência. A expansão compacta dos poemas de Dickinson e de Crane alimentam este paradoxo.

No sentido que tenho vindo a propor, a compressão constitui uma estratégia de decomposição ou discriminação do pensamento e do significado até às suas estruturas elementares, expondo nelas a fragilidade dos mecanismos que conferem à realidade a lógica e a coerência que, aparentemente, lhe são imanentes. «The poem provides the bones of minimal thought», explica Miller (1987: 27). Mas a compressão é também, por isso mesmo, uma estratégia linguística que encaminha o significado para um excesso que se manifesta na impossibilidade de resolver os diversos níveis de ambiguidade (numa implicação entre morfo-sintaxe e semântica) que os seus poemas apresentam. Assim, no decorrer do que foi dito no capítulo anterior, neste procurar-se-á sugerir que a compressão é um processo de exponenciação da polissemia da palavra sobre o vazio de qualquer transcendência.

Em Dickinson e Crane, o fechamento estrutural do texto inclui uma abertura do significado para o infinito. A compressão, definida como um *estrangulamento* da linguagem, representa um *eu* que não possui (porque a linguagem patriarcal não lhe

permite possuir) uma consciência segura de quem é e é obrigado a adiar um encontro com significado. Esse adiamento funciona também como uma denúncia, como já vimos, da metafísica da presença.

As restrições que Dickinson, mulher que habita a Nova Inglaterra do século XIX, e Crane, homossexual que reclama um papel de génio visionário no contexto chauvinista do modernismo anglo-americano, sofrem encontram numa estratégia linguística – a compressão formal – um objectivo correlativo⁵². Mesmo que não tivéssemos dados biográficos sobre estes dois poetas, encontraríamos na sua poesia identidades que encontram a sua liberdade a partir da restrição. Perante a impossibilidade de uma voz, os seus poemas recusam-se a falar, silenciam a ordem natural da produção do significado. Por essa mesma razão, a ordem natural assume um papel importante nos seus textos, servindo a restrição como ponto de partida. Com efeito, a ambiguidade, como desafio à transparência do significado, é, nos poemas de Dickinson e Crane, exponenciada em cada unidade linguística e carregada com o máximo de significação possível. Nesta perspectiva, cada poema de Emily Dickinson e de Hart Crane é efectivamente uma «loaded gun». A própria ideia de forma constitui, em si, um princípio de fechamento, de constrangimento deliberado, que, como explica Marcel Bénabou, por traduzir uma escolha, é um ponto de partida para a liberdade:

Linguistic constraints (...) directly create a sort of 'great vacuum' into which are sucked and retained whole quantities of elements which, without this violent aspiration, would otherwise remain concealed. (...) the paradox of writing under constraint [is] that it possesses a double virtue of liberation, which may one day permit us to supplant the very notions inspiration. (*apud* Perloff 1991: 140)

O constrangimento linguístico permite, assim, a libertação das formas, através de um incremento da densidade do texto. Neste caso, o poeta trabalha não com o significado, mas com a possibilidade máxima de significados dentro um espaço metricamente definido. O “grande vácuo” que constitui o texto absorve o leitor para um consciência os princípios subjacentes à própria articulação linguística. Os limites da linguagem, definidos como um campo de forças onde se jogam possibilidades, transformam-se numa via para o ilimitado⁵³. Jogando possibilidades, a poesia de Dickinson e Crane interroga também as

52 Em “Hamlet”, Eliot define “objectivo correlativo” desta maneira: «The only way of expressing emotion in art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external fact, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.» (Eliot 1969: 145)

53 A este propósito, parece-me pertinente convocar Roland Barthes, porque das três forças da literatura evocadas em *Lição*, a *mathesis*, a *mimesis* e a *semiosis*, é a terceira que sobressai explicitamente na

possibilidades que a linguagem permite abrir:

Technically, Crane adopts Dickinson's subversive strategies, pitting the centripetal force of formal and literal limitation and syntactic compression against the centrifugal force of semantic expansion. The meaning of such poetry lies precisely in its articulating and disarticulating rhetoric and syntax, which preclude certainties and unequivocal readings. The diacritical interplay of fusion and diffusion in his poems places them at the source of linguistic articulation and constitutes an ironic dissection of both formalism and organicism. (Blasing 1987: 187-188)

O soneto “– To Emily Dickinson”, de Hart Crane, condensa não só uma homenagem à poetisa de Amherst mas também, e sobretudo, uma leitura da poética dickinsoniana sob a óptica da compressão, pelo jogo entre o estático e o dinâmico. Antes de passar à análise desse soneto em particular, gostaria de tentar mostrar a importância de ser precisamente este o formato que Crane escolheu para escrever sobre Emily Dickinson.

Nos nossos dias, o soneto é uma personagem sujeita às mais diversas e ousadas reinvenções paródicas. Algumas das experiências mais interessantes da poesia portuguesa dos últimos anos resultaram do estudo da forma compacta, estável e matemática do soneto. Um dos traços definidores da poesia da modernidade é componente auto-referencial ou metapoética. Neste contexto temporal particular, a *atualização* do soneto inscreve-se numa tentativa de, por redução, trabalhar microscopicamente, como por sinédoque, a linguagem, e o jogo de fechamentos e abertura. Nesse caso, os elementos intrínsecos do soneto (como a métrica, o encavalgamento, a rima, a cesura ou a pontuação) tornam-se mecanismos de análise ou dissecação das potencialidades desta forma poética. Por consequência, o desnudamento de toda uma gramática implícita do soneto acompanha as estratégias de evidenciação, desmistificação e subversão das estruturas tradicionais da linguagem e do real. Pode dizer-se, pois, que o soneto, como correlativo para o fechamento e a abertura que decorre de qualquer articulação linguística, é um microcosmos (não obstante as características particulares que individualizam o seu tratamento linguístico) de todas as tensões presentes na vivência da linguagem que caracteriza a modernidade literária. No tratamento da linguagem como pura forma, em que a língua é concebida como mecanismo de selecção e combinação (segundo Jakobson) ou como espaçamento (segundo Derrida) evidencia-se. Dessa forma, sofrendo as consequências dos movimentos metamórficos do tempo, hoje o soneto é uma personagem

poesia de Dickinson e de Crane: «Pode dizer-se que a terceira força da literatura, a sua força propriamente semiótica, é a faculdade de jogar os signos em vez de destruí-los, introduzindo-os numa maquinaria de linguagem, em que as fechaduras e ferrolhos de segurança tenham ido pelos ares, numa palavra, é instituir, no interior de uma língua servil, uma verdadeira heteronímia das coisas.»

céptica, que olha com uma certa ironia apaixonada para as angústias por que passou. Já não se interroga sobre a origem da sua identidade (o quem, o porquê e o fim da sua existência) mas desvenda-se num diálogo consigo próprio e com as identidades que assumiu ao longo da história.

A este propósito, Irene Ramalho Santos explica que a forma poética, uma vez canonizada e trabalhada pela convenção ao longo dos tempos, como princípio regulador de um determinado tipo de escrita, evidencia a existência da linguagem como artifício, pois a forma existe *a priori* do acto poético. Na medida em que se interpõe entre o *eu* e a linguagem como condicionante criada pela convenção, a forma não ilude uma relação mediada entre a linguagem e o mundo. Como consciência artística, a forma impõe à mente uma concepção de linguagem como espaço de não-eu, pois expõe a linguagem à sua natureza interruptiva.

Form, as artistic consciousness, is a breach of continuity in time and space, Poetic form and rhetoric are therefore basically interruptive as well. (...) Form, in itself alone, and however organically we may conceive of it, already carries the self-reflecting mirror effect which, in separating the poem from empirical reality, characterizes it as fiction and literature. Theoretically, we might assume, the more contrived the form, the more interruptive. As a highly artificial, densely packed form, the sonnet, whether Petrarchan for the reason, poets often have deliberately subjected the sonnet to parodic deconstruction. (Santos 2003: 234)

O soneto, pelo invariância dos elementos que constituem a sua forma em abertura para um ilimitado de combinações possíveis, permite, pois, representar o acto poético como uma dupla articulação simultânea. Por um lado, apresenta-se como actividade orgânica, associada a um acto temporal; por outro, constituem “preenchimento” de um espaço formal, fixo, definido *a priori*. Em “–To Emily Dickinson”, o sujeito poético caracteriza a poesia de Emily Dickinson como um espaço altamente denso e dinâmico, de pura intensificação e acumulação de significado e de desejo. Mas, acima de tudo, não é tanto a descrição destas características o que está em causa como uma demonstração das mesmas, uma vez que alguns traços da gramática da poesia de Dickinson são apropriados, neste texto, pelo sujeito poético.

You who desired so much – in vain to ask -
Yet fed your hunger like and endless task
Dared dignify the labor, bless the quest -
Achieved that stillness ultimately best,

Being, of all, the least sought for: Emily, hear!

(Barthes1997:27)

O sweet, dead Silencer, most suddendly clear
When singing that Eternity possessed
And plundered momentarily in every breast;

—Truly no flower yet withers in your hand.
The harvest you descried and understand
Needs more than wit to gather, love to bind.
Some reconciliation of remotest mind -

Leaves Ormus rubyless, and Ophir chill.
Else tears heap all within one clay-cold hill.

Este soneto parece-me importante na perspectiva de uma análise comparativa de ambos os poetas, uma vez que a sua análise permite fazer um levantamento de duas características que são comuns a ambos: (i) a forte compressão poética associada à expansão do significado, para além da possibilidade de uma actividade de racionalização ou de paixão (vv. 10-12) (ii) o trabalho poético como *quest*, em resposta à ânsia de absoluto e à contemplação do vazio⁵⁴.

A estrutura formal de “— To Emily Dickinson retoma, como nota Brian Reed (2006: 265, n.32), a tradição medieval do *blason*. No entanto, neste texto, a descrição anatómica das virtudes físicas do sujeito feminino é substituída por uma caracterização, em tons laudatórios, da poesia de Emily Dickinson. No entanto, a subversão da estrutura do *blason* não é feita apenas a nível temático, mas também ao nível da pragmática discursiva, uma vez que o sujeito poético se dirige ao outro e o procura de uma forma que a tradição lírica do *blason* não justifica. O soneto desenvolve-se no sentido da aproximação gradual, cada vez mais profunda, do contacto entre os dois poetas. Assim, no pronome «you» (v.1), e nas apóstrofes «Emily, hear!» (v5) e «O sweet, dead Silencer» (v.6), encontramos formas de invocação cujo fundamento não é apenas apresentar o outro mas reduzir a distância que os separa. A linguagem do poema progride no sentido da criação de uma consciência do longínquo, através de modificadores que remetem para os limites do expresso («so much»; «endless»; «ultimately»; «least»; «most»; «more than»; «remotest»), como forma de ênfase da dificuldade de chegar ao *tu* do poema. Todo o soneto é uma tentativa de progredir em aproximação ao lugar não-central, periférico e marginal onde o *tu* se encontra, através de uma retórica de cumplicidade entre o sujeito do poema e o *tu* a quem ele se dirige. Os primeiros cinco versos servem como apresentação do destinatário do poema que, ao contrário do que é habitual na estrutura do *blason*, é nomeado. A forma verbal «hear», que

⁵⁴ A este propósito, é importante referir o trabalho de Greg Johnson (1985), *Emily Dickinson. A Poet's Quest*. Focando o tema da percepção, o autor desenvolve um estudo da poética da poesia dickinsoniana com base na ideia de *quest*.

numa sintaxe convencional surgiria no início do texto como forma de convocação do destinatário do poema, extravasa a primeira estrofe, a qual introduz. Este verbo surge como o culminar de um processo de tentativa de aceder ao lugar remoto onde o destinatário se encontra, afastado do centro onde habitualmente as musas estão. Se por um lado, parece remeter para habitual silêncio a que elas são votadas (as musas, como Emily, são invocadas), a ideia é desmentida pelo epíteto «sweet, dead Silencer», que, devido ao sufixo de agente “-er” atribui um papel activo ao *tu*: é ela que, mesmo depois de morte, tem a prerrogativa do silêncio.

O desdobramento sintáctico, o pôr em causa as hierarquias gramaticais através da ambiguidade das suas funções, contribui para criar na linguagem poema a instabilidade que caracteriza o destinatário do mesmo. Logo no primeiro verso, depois do pronome que inicia a apóstrofe de cinco versos, surge a dúvida acerca da função da expressão «in vain to ask». Trata-se de uma antecipação de uma resposta suscitada pela necessidade lógica de o verbo «desire» ter um complemento? Se assim é, «in vain to ask» apenas concretiza a ausência de uma resposta. Se acção expressa por «desire», sem qualquer complemento que postule uma causa ou um objecto que a justifique, se torna uma acção gratuita e sem finalidade, a modificação pela expressão «in vain to ask» apenas expande a natureza absoluta, auto-geradora e auto-reguladora desse desejo. No entanto, «in vain to ask» também pode funcionar como um aparte do sujeito, um comentário sobre a inutilidade de um possível questionar acerca da causa ou do objectivo do desejo. De outro ponto de vista: a acção expressa por «in vain to ask» é referente ao *tu* ou ao *eu*? Ou referente a ambos? Quem pergunta? Dickinson? Crane? O mais importante é, definitivamente, o facto de o poema nos proporcionar simultaneamente ambas as leituras, que coexistem sem a obrigatoriedade de escolha.

Ainda relativamente à expressão «in vain to ask», creio que é fundamental sublinhar que ausência de um objecto da acção (sintacticamente, o complemento directo; o que é que se pergunta?) confere à preposição *in* uma ideia de interioridade, de aprofundamento (“em direcção a”), apontando para um lugar e transformando o vazio num lugar que ambos os poetas interrogam, obtendo como resposta o próprio vazio. A conjunção «yet», do segundo verso, confirma a ambiguidade sintáctica e atribui à procura uma condição de paradoxo. Acentua e aglutina, por um lado, a dimensão do gratuito («in vain to ask» – a falta de uma causa, de um princípio) e, por outro, a do desejo pelo

essencial na poética de Emily Dickinson («hunger»)⁵⁵.

A oposição «so much» («endless»)/ «in vain» polariza, por sua vez, a expansão do desejo pelo excesso e a consciência do vazio absoluto, da ausência de uma causa-resposta primordial satisfatória, única e totalizante⁵⁶. Seria sintacticamente provável que a relação lógica entre o primeiro verso e o segundo fosse de conclusão. Na presença de desejo, a reacção mais natural seria a procura da satisfação. Porém, ao estabelecer um nexo de concessão/ oposição entre os dois versos, o poema sublinha que a acção do *tu* é pouco natural, ousada, mas também corajosa (Cf. o verbo «dare» da terceiro verso) e, por isso mesmo, admirável.

No terceiro verso, «quest» e «labor», actividades humanas, são associados aos verbos «dignify» e «bless», duas acções pertencentes ao domínio do divino. O facto de estas duas acções surgirem ligadas por coordenação assindética permite consolidar a leitura que o soneto faz da poesia Dickinson como conciliadora de concepções aparentemente antagónicas da criação poética. Com efeito, se «quest» aponta para uma visão orgânica do poema, «labor» remete para uma concepção horaciana do trabalho poético.

A relação entre «quest» e «labor» é acolhida por outro par de ideias que, no contexto de uma visão logocêntrica, seriam opostas, mas que, neste soneto, surgem justapostas para caracterizar a mesma realidade. Refiro-me às formas «desired» e «achieved.» Sem contradição, a poesia de Dickinson é caracterizada como desejo

55 Esta conjunção é, aliás, recorrente na poesia de Crane. Sendo uma conjunção de valor concessivo, marca uma mudança de trajectória no movimento de pensamento e um explorar de alternativas. Na quarta estrofe do primeiro poema de “For the Marriage of Faustus and Helen”, depois do sujeito poético proclamar a existência do «mundo dimensional», a conjunção surge quatro vezes: «And yet, suppose some evening I forgot/ The fare and the transfer, yet got by that way/ Without recall, – lost yet poised in traffic./ Then I might find your eyes across an aisle./ Still flickering with those prefigurations –/Prodigal, yet uncontested now,/ Half-riant before the jerky window frame.»

56 A este propósito, penso que a escolha do advérbio «so» em vez de «too» mostra que, para Crane, o desejo que a poesia de Emily Dickinson expressa se encontra sempre dentro dos limites apreensíveis do humano (e que esses constituem exactamente todos os limites possíveis), no sentido em que *o que se pode dizer é tudo o que é possível dizer*. Apesar de «so much» e de «too much» designarem quantificações para além do razoável, «too much» implicaria que uma transcendência do desejo ultrapassasse as possibilidades da linguagem e o encontro com o inefável. O irracional, em Crane e em Dickinson, encontra-se inscrito nos limites *flutuantes* da razão. Creio que subscreveriam Wittgenstein na constatação de que «[a]quilo que não podemos pensar, não podemos pensar; também não podemos *dizer* aquilo que não podemos pensar.» (1922: 5.61) Neste sentido, a meu ver, a poesia de Dickinson e de Crane questiona a existência do inefável. Não é tanto o que a linguagem não pode dizer, mas o que a linguagem diz de mais pela impossibilidade de o dizer totalmente, o problema que estes poetas põem. A dificuldade de dizer deriva do facto de a linguagem condicionar o que somos e o que podemos ser e da convicção de que fora da linguagem eu não existo (ou a questão da minha existência nem sequer pode ser posta). O inefável é algo que já faz parte da linguagem. Concordo, pois, com Irene Ramalho Santos: «Silence in poetry is but a metaphor for the impossible absence of language, which is reenacted as priority in most modern and contemporary lyric poetry. But it has everything to do with the power of

visionário pelo infinito e como fim em si mesmo (como culminância, como fechamento formal), fundamentada num trabalho cirúrgico sobre a palavra.

A meu ver, os primeiros cinco versos são uma tentativa de compreender quer a poesia de Dickinson quer a de Crane. Parece-me interessante a possibilidade de detectar no texto vocabulário que é típico de ambos os poetas. Assim, dos jardins de Dickinson podemos encontrar, neste soneto, «flowers», «harvest», «hill» e «rubbleless»⁵⁷. E se «wit» e «love» – dois conceitos de definição difícil, de tal forma neles se encontra compactada toda uma concepção de Crane sobre poesia – são atributos, ainda que insuficientes, que um leitor de Dickinson tem necessariamente de possuir, já «gather» e «bind» (assim como «reconciliation») são operações retóricas que os poemas de Crane habitualmente executam.

A impossibilidade de uma “leitura total do texto” prende-se com a instabilidade da relação entre os verbos e os seus modificadores, e pela pontuação. Ao longo do soneto, através de um desdobramento das relações entre as estruturas, torna-se difícil definir a posição das diferentes unidades sintáticas. Se sintaxe significa etimologicamente “ordem”, ao longo do poema, reúnem-se ordens diferentes que não se excluem. Não é, por exemplo, possível destacar univocamente as hierarquias das regências verbais. Num caso, existe mesmo um conflito entre o tempo da forma verbal e o advérbio temporal que o modifica («Truly no flower yet withers in your hand»). Por fim, há conflito entre a leitura do verso e a leitura sintáctica do texto⁵⁸. A ruptura intencional da convergência entre a pausa rítmica e sintáctica do verso constitui uma forma de subversão da unidade entre o verso e a sintaxe, e assume-se como uma estratégia de criação de ambiguidade. A quebra dos liames sintáticos pela pausa de final do verso constitui um desafio à ordem interna do texto e permite que dentro do todo que o soneto forma se impulsionem movimentos de desequilíbrio e de ruptura.

O soneto “– To Emily Dickinson” é uma celebração da poesia de Emily Dickinson como poesia que resiste à totalização do significado e ao esgotamento na leitura. Para ler Dickinson, diz-nos Crane, é necessária uma mente capaz de reunir e conciliar o mais profundo e longínquo que a mente humana é capaz. Mas mais do que uma simples enumeração dessas características, é uma demonstração prática, uma expansão compacta,

language to unsay what it says in the very act of saying.» (Santos 2003: 230)

⁵⁷ Neste último caso, o neologismo é um achado de Crane, que resulta da tendência da sua poesia para formar nomes pelo uso do sufixo “-less”, associado à alusão às jóias, que constituem um tópico recorrente na poesia de Dickinson.

⁵⁸ Rogério E. Chociay (1979: 161-166) designa *enjambement* a esta estratégia retórica, mas alerta para a vacilação terminológica a que o facto está sujeito. «Encadeamento», «cavalgamento», «debordamento», «embebimento», «transportação» e «enlace» são outras designações que o autor refere.

numa sintaxe que se desloca e que impossibilita leituras únicas e inequívocas, que encontramos neste soneto.

A unificação harmónica subjacente ao ideal poético de Crane pressupõe, pois, a conciliação de contrários numa forma fechada, a qual se constitui, assim, um espaço outro. Daí a reconciliação ter lugar «na mente mais remota». Aliás, o verso «–Some reconciliation of the remotest mind» remete para um outro mundo (o da imaginação, talvez) que subverte o dos «memorandos, dos resultados do basebol/ os sorrisos estenográficos e cotações da bolsa.» Refiro-me ao «world dimensional» de “For the Marriage of Faustus and Helen”:

*There is the world dimensional for
those untwisted by the love of things
irreconcilable...*

Num outro soneto de Hart Crane sobre uma figura poética, “To Shakespeare”, é precisamente a capacidade de Shakespeare conciliar princípios conflituosos que é sublinhada.

Through torrid entrances, past icy poles
A hand moves on the page! Who shall again
Engrave such hazards as thy might controls -
 Conflicting, purposeful yet outcry vain
Of all our days, being pilot, - tempest, too!

Tal como em “– To Emily Dickinson,” o sujeito poético reconhece no destinatário do poema a capacidade de unir opostos (representados pela sugestão do fogo e do gelo) no espaço físico da escrita. Escrever é entendido como um processo que implica a activação de um sistema de opostos, neste caso, evocando os glaciares e o fósforo de «The Zeroes – taught us – Phosphorus.» Os diferentes elementos são associados a diferentes concepções de espaço mental. Se as «entradas tórridas» sugerem a um espaço aberto, sugerindo mobilidade, o «pólos gelados» remetem para um espaço fixo e sólido. O sujeito poético enaltece a capacidade de Shakespeare absorver para espaço da escrita o caos da linguagem («such hazards»), sobrevivendo à passagem do temporal ao espacial⁵⁹. Dessa forma, a

59 A forma verbal «engrave» é, neste contexto, significativa, uma vez que se trata de uma referência implícita aos sonetos de Shakespeare, nos quais a escrita se apresenta como possibilidade de contrariar o tempo, preservando a beleza física do “young man” e da “dark lady,” para a posteridade. No soneto 11, por exemplo, o exercício argumentativo do sujeito poético, que visa convencer o “young man” a criar descendência para que a sua beleza possa ser prolongada no tempo, convoca a imagens da gravura e da impressão: «She carved thee for her seal, and meant thereby/ Thou shouldst print more, not let that copy

escrita é vista, como em quase todos os poemas de *White Buildings*, como um momento de constrangimento do espaço mental, que Shakespeare é capaz de superar.

A mão de Shakespeare move-se entre o gelo e o fogo, pela página. Note-se que, apesar do artigo indefinido associado à mão, sugerindo a universalidade do gesto num contexto essencial da experiência, esta surge na leitura, através do título, identificada como pertencente a Shakespeare. É, ao mesmo tempo, uma mão indefinida e identificada, o que associa, desde logo, Shakespeare ao gesto primordial da escrita. De realçar também, a sugestão do fluxo de pensamento devido ao uso de preposições. Com efeito, a forma verbal «to move» rege três complementos, todos de lugar, mas introduzidos por diferentes preposições («through», «past» e «on») que sugerem diferentes movimentos no espaço. Desta forma, o poema cria uma conceptualização de simultaneidade e espacializa a acção mental da leitura. A ideia de movimento não está apenas associada ao verbo mas também às preposições que, desvinculando a percepção da acção da categoria morfo-sintáctica a que normalmente está ligada (o verbo), retiram ao verbo o poder pleno de lexicalizar a acção. As preposições “arrastam” a acção do verbo por diferentes espaços e, dessa forma, a acção mental que leva à escrita perde o estatuto de anterioridade em relação à mesma.

Também no soneto “– To Emily Dickinson,” o espaço da página é concebido como um lugar onde o tempo se acumula em potência; numa palavra: devir. O complemento directo de «achieve», «stillness», concorre para fixar no poema uma ideia de estabilização, em contraponto às ideias de fluxo e de processo sugeridas pelas expressões «desired so much», «in vain to ask», «quest» e «labor». Movimento, inquietação, errância e deambulação integradas numa forma fechada e densamente compacta – «stillness». Assim, «stillness» corresponde não só à imobilidade, mas também à possibilidade de movimento e à potencialidade do silêncio: «Each Life Converges to some Centre/ Expressed – or still –» (J 680/ F 724).

«Still» é uma palavra cuja gramática concentra uma forte carga de ambiguidade, que Hart Crane explora, como vimos, em “Legend”: «For the moth/ Bends no more than the still/ Imploring flame.» Usada adverbialmente, a palavra tem um valor temporal, remetendo para uma acção em duração; como adjectivo, confere imobilidade ao nome que

die.» No soneto 15, perante a efemeridade de tudo quanto existe, o sujeito poético refere explicitamente a escrita como uma forma de contrariar a passagem do tempo, usando o verbo “engraft”: «And, all in war with Time for love of you/ As he takes from you, I engraft you new.» O tema é retomado, por exemplo, no soneto 63, onde as «black lines» preservam a vitalidade da beleza do ser amado: «His beauty shall in these lines be seen/ And they shall live, and he in them, still green.» A capacidade de Crane “reler” a tradição na sua própria poesia é referida por Harold Bloom (1986: 3), que o considera um mestre do que designa «transumptive allusion». Noutro lugar do seu trabalho crítico sobre o poeta, Bloom (2000: xxi)

modifica, tendo um valor essencialmente espacial. O contexto em que a palavra ocorre em “Legend” condensa as duas leituras. Assim, «stillness», em “–To Emily Dickinson”, refere-se a uma depuração extrema do texto, à capacidade de compactar numa forma um espaço permanentemente ambíguo. É neste sentido que leio os dois versos 64 e 65 de “Quaker Hill”: «Listen, transmuting silence with that stilly not// Of pain that Emily, that Isadora knew!”»

Numa carta a Gorham Munson, Crane refere-se a uma performance de Isadora Duncan em Cleveland, em Dezembro de 1922. Penso que Crane viu em Emily Dickinson e Isadora Duncan a mesma capacidade de compactar formalmente, em traços exactos, uma experiência altamente intensificada. Em “The Dancer of the Future,” Duncan defende teoricamente uma dança em que cada gesto contenha a possibilidade de todos os outros gestos: «The primary or fundamental movements of the new school of the dance must have within them the seeds from which will evolve all other movements, each in turn to give birth to others in unending sequence of still higher and greater expression, thoughts and ideas.» (Duncan 1903: 172)

Crane viu nos gestos de Isadora Duncan a mesma concentração explosiva que os poemas de Dickinson oferecem e, neles, a possibilidade de alongar e desdobrar o tempo, comandando espacialmente a experiência visionária. Gary Lee Stonum (1990: 120), no contexto da análise de «As imperceptibly as Grief», refere que «stillness», em Dickinson, é uma ideia pejorativamente identificada o confinamento e opressão da prosa. Como exemplo do seu ponto de vista, Stonum apresenta os primeiros quatro versos de “They shut me in Prose –“: «They shut me in Prose -/ As when a little Girl/ They put me in the Closet-/ Because they liked me “still”–» (J 613/ F 445) Não discordando de Stonum, acrescentaria, porém, que a restrição conotada pela ideia de «stillness» é subvertida por um espaço interior (o da mente) que possibilita a evasão e a liberdade. Se a prisão no armário impede o movimento físico da criança, a clausura é, no entanto, inútil, porque basta a vontade da mente para atingir uma sensação de liberdade, como se pode verificar nas duas estrofes finais do poema:

Still! Could themselves have peeped -
And seen my Brain – go round -
They might as well see have lodged
For Treason – in the Pound -

Himself has but to will

afirma que, com a excepção de Kenneth Burke, Crane é o melhor leitor de poesia da sua geração.

And easy as a Star
Abolish his Captivity -
And laugh – Nor more have I -

Neste poema, encontramos um sujeito poético que escarnece das pretensões da autoridade em tentar restringir a sua liberdade, através do enclausuramento num espaço fechado⁶⁰. Também no poema «On my volcano grows the grass» (J 1677/ F 1743), a aparência inofensiva do vulcão ilude o «General thought», que o toma por um lugar apaziguador: «A meditative spot/ An acre for a bird to choose.» Na verdade, é a impossibilidade de manifestar a sua força expressiva que constitui, por subversão das expectativas provocadas pela aparência, a liberdade do sujeito poético. O poder insuspeito que «povoaria de respeito a solidão» («The Fire rocks below») contém-se nas possibilidades da imaginação e este é um espaço de liberdade. Se não está no poder do sujeito poético escolher libertá-lo («For I have the power to kill/ Without the power to die», diz em “My Life had Stood – a loaded gun” (J 754/ F 764)), é porque este não é visto como uma ameaça – é essa mesma a sua força. Quando o sujeito poético de “Quaker Hill” se refere à «stilly note» que Dickinson e Duncan sabiam é, de facto, uma forma de sabedoria poética que nomeia, caracterizada por uma capacidade de retrain (aparentemente) as formas de expressão que usam para expandirem a capacidade expressiva das suas respectivas linguagens.

Os vulcões, na poesia de Dickinson, mostram-se quase sempre pacíficos na aparência. Mas no poema 607 da edição de Johnson, o vulcão revela-se explicitamente como símbolo de uma arte poética: «The Solemn – Torrid – Symbol –/ The lips that never lie –». Da mesma forma que no poema «I am alive – I guess» a liberdade do sujeito poético se afirma na negação de um espaço próprio que permita o reconhecimento social e a definição identidade – isto é, a existência sem um lugar legítimo para existir – o poder explosivo do vulcão afirma-se pela ausência da sua verdadeira identidade: «A still – Volcano – Life» (J 601/ F 517)

O primeiro poema que apropria a imagem do vulcão é «I have never seen “Volcanoes” –», escrito em 1860, com o número 175, na edição de Thomas Higginson, e 165, na edição de R.W.Franklin. Este texto imprime um sentido disruptivo à ideia de “stillness”: «the stillness is Volcanic.» Se todo o poema é um estado (na página) e um evento (na leitura), como sugere a imagem do vulcão, dividido entre a inactividade e a

60 Como o sujeito poético de “I, Too”, de Langston Hughes, que se identifica com o sujeito poético de “As imperceptibly as Grief” inclusivamente pelo riso: «They send me to eat in the kitchen/ When company

possível, os poemas de Dickinson são estados aparentemente inofensivos que se transformam em eventos explosivos, capazes de disseminar o caos na mente, ou mesmo altamente nocivos para quem os lê, como pudemos verificar no poema «A Word dropped careless on a Page». É precisamente o contraste entre a ordem e a desordem imaginária que constitui um ponto de atracção do sujeito poético pelos vulcões:

I have never seen “Volcanoes” –
But, when Travellers tell
How those old – phlegmatic mountains
Usually so still –

Bear within – appalling Ordenance,
Fire, and smoke, and gun,
Taking Villages for breakfast,
And appalling Men –
(...)

O vulcão é evocado como uma entidade mítica, cujo poder é narrado pela boca dos viajantes. A caracterização aponta para uma atitude sábia corroborada por uma existência ancestral. Na segunda estrofe, a relação do sujeito poético com o poder destrutivo dos vulcões é de fascínio e de admiração. A repetição da conjunção coordenada copulativa, a metáfora («Taking Villages for breakfast») e o adjectivo expressivo («appaling»), que é repetido, configuram uma reacção de prazer do *eu* ao projectar-se no herói de uma história e ao sair dela vencedora.

Concentrada na imagem do vulcão encontro, pois, uma forma de conceber o texto poético que vai da minuciosa disposição dos significantes à procura deliberada de desordem extrema, tão violenta quanto a rotação de um vórtice⁶¹. «Stillness» é, pois, um conceito que a meu ver descreve formalmente da poesia de Dickinson e de Crane. Esta característica relaciona-se com uma poética de compressão, que por sua vez indicia a noção de uma passagem da linguagem para a escrita. Como notou Marcel Bénabou, a auto-imposição de um limite formal, como é verificável na poesia densamente compactada

comes,/ But I laugh,/ And eat well,/ And grow strong.»

61 É uma convicção íntima minha que uma das razões por que as “galáxias não se tornaram um símbolo da poesia de Dickinson (segundo o índice temático de Johnson, são referidas apenas uma vez em todos os seus poemas) se deve ao facto de as suas formas espiralares e elípticas terem sido representados apenas por volta de 1850, por William Parsons, relativamente à galáxia Messier 51a, que ficou conhecida por “Whirlpool Galaxy.” A dinâmica das galáxias e das estrelas só foi, aliás, devidamente descrita no primeiro quartel do século XX, com Edwin Hubble. Para Dickinson, então, as galáxias não representariam o movimento rotacional que, na nossa época, representam. Outra razão talvez tenha a ver com o facto de as galáxias estarem afastadas do campo perceptivo do ser humano. E é talvez por não ser observável a olho nu a dinâmica das estrelas que estas não são, para Dickinson, um símbolo tão apto para representar a actividade da mente, como os vulcões, por exemplo.

destes poetas, pode representar uma atitude de emancipação a uma linguagem opressiva para ingressar livremente no acto da escrita: «Constraint is ... a commodious way of passing from language to writing.» (*apud* Perloff 1991: 134) Essa liberdade, que paradoxalmente não é adquirida numa forma livre (como poder ser livre de dizer o que a linguagem *me* não diz?), deriva essencialmente da interacção dos diferentes elementos linguísticos disponíveis. Trata-se de aproveitar a capacidade generativa que a linguagem possui em que a forma determina uma forma própria de procedimento.

A imobilidade silenciosa da mancha gráfica no papel, o texto reduzido aos seus elementos mínimos e a difusão do significado do mesmo na leitura corresponde a um desejo de liberdade ao qual o real não tem capacidade de corresponder, porque não existe uma linguagem que o sustente. A uma exuberante implosão do significado no mínimo de estruturas linguísticas possíveis equivale um desejo de concentrar o imensurável: «Her needs were of a magnitude to match the closed-in, concentrated power, and it was this desire, removed like her poems from a natural traffic with the exterior world, that she might have structured into manageable priorities.» (Porter 1981: 235)

No caso de Emily Dickinson, as variantes que os seus textos apresentam são normalmente ao nível lexical, o que prova que à sua poesia não interessa o significado, mas a exploração potencial dos significados a partir de uma sintaxe estrita. A sintaxe não admite variações, porque, com efeito, é na sintaxe *alterada* que repousa no poema, espartilhada num espaço mínimo, que se abre uma fuga para um outro tempo e espaço, em que tudo está em contínua alteração. Ao equilíbrio instável da sintaxe adormecida num «still poem» corresponde uma «still reading». O poema funciona, assim, como um “logoritmo” que a razão propiciada pelo *logos* não pode pesar.

A relação entre uma interioridade vertiginosa e desordenada e uma imobilidade da expressão dessa interioridade concretiza-se na terceira estrofe do poema “I have never seen “Volcanoes”—”: «If the stillness is Volcanic/ In the human face/ When upon a pain Titanic/ Features keep their place —» Existe uma oposição entre o espaço subjectivo do sujeito, avassalado por uma dor titânica, e o espaço da expressão dessa subjectividade, inapto para dizer o *eu*. Este modo de conceber a relação entre o *eu* e a forma que lhe dá expressão, em dissonância relativamente a um outro, é um dos traços caracterizadores da modernidade. A pós-modernidade verá no texto a única existência porque supera a consciência da alteridade do *eu* em relação à linguagem imposta pela modernidade. Essa superação consiste em não reconhecer anterioridade do sujeito em relação à linguagem; a subjectividade produz-se no interior da linguagem. A modernidade, porém, começa no

momento em que se percebe a linguagem como forma que ordena a experiência e o sujeito como alienado da sua própria experiência precisamente porque esta se encontra mediada pela linguagem.

Por essa razão, a modernidade é uma poesia de vertigem. Por um lado, num sentido global, de um *eu* em queda de um Paraíso adâmico, onde nomear o mundo é possível. Em Dickinson e em Crane, como essa queda se produz *dentro* da linguagem, a vertigem é interminável e o choque com o solo é adiado por sucessivas espirais, sem nunca se produzir. Tal acontece porque a vertigem, que está na origem da relação entre o *eu* e o mundo, se sobrepõe ao próprio mundo, que é visto como um vazio repleto de formas inquietas, desprovido de qualquer transcendência ordenadora de sentido.

O encontro entre o *eu* e a linguagem é, para Dickinson e para Crane, como vimos no capítulo anterior, uma operação de distorção. Considero agora os efeitos dessa distorção. No caso da primeira da imagem do vulcão, a forma cónica, em que o exterior imóvel contrasta com um interior dinâmico, permite representar uma dimensão de profundidade que se expande em espaço. A meu ver, este último aspecto contribui para a representação de uma subjectividade que se perde e se deteriora no ilimitado. De uma forma implícita, o vulcão evoca o efeito de vertigem. Associado ao fluxo espiralar do espaço (da mente), a vertigem indicia uma disrupção da harmonia e uma abertura para o espaço não categorizado, sem margens, da desordem. Os vulcões, em Dickinson, nunca estão activos, mas também não estão extintos. A sua energia contida prenuncia um efeito de vertigem que, na verdade, é subjacente ao dinamismo de um interior que negativamente expresso no texto.

A desordem e a instabilidade, configurando uma subjectividade fluida, apresentam-se numa escrita caracterizada pela extrema precisão, como um mecanismo textual cuidadosamente preparado para uma explosão do significado impossível de conter. Tomando a concepção formal do poema como centro estático capaz de produzir um movimento turbulento de significados, podemos verificar que a concepção do vulcão, na poesia de Dickinson, se aproxima da definição de vorticismo proposta por Ezra Pound: «a radiant node or cluster (...) from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing» (*apud* Perloff 1985: 35) A extrema compressão da poesia Dickinson dá origem a um corpo de palavras carregado de energia polissémica, concentrado numa forma inalterável e compacta que desintegra as estruturas convencionais da linguagem

quotidiana⁶². O texto conjuga, assim, movimento e repouso, turbilhão e centro, ou, na fórmula vorticista, «energy arrested in stasis.» (*idem*, 44) O vórtice é, pois, uma imagem possível para os efeitos de compressão e de polissemia que são produzidos pela poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane.

David Porter, referindo-se à relação entre Thomas Higginson e Emily Dickinson, apresenta a subjectividade instável e dispersiva, contida no seu próprio silêncio, como uma evidência da modernidade da poeta de Amherst:

This figure living always at the moment before the self's disintegration, in a word, the emblematic figure of the epimodern consciousness: a self with no coherence or stability but of unutterable power of consciousness and need. Union of desire with the world's responses was not a possibility for her. (Porter 1981: 235)

Na poesia de Hart Crane, o vórtice não é só um efeito como um efeito que é representado pelo próprio texto. Na verdade, nos poemas de Hart Crane, é frequente encontramos uma conceptualização dos movimentos de descida e de ascensão, em elipses e espirais⁶³. No final de “The Broken Tower”, por exemplo, a transformação da torre, conotada com a visionarismo poético, em Palavra (com maiúscula, no sentido teológico), acarreta a destruição do símbolo. Essa destruição é representada como pedrinhas que formam, em queda, em sucessivos círculos, de diâmetro cada vez maior, até ao silêncio:

And builds, within, a tower that is not stone
(Not stones can jacket heaven) – but slip
Of pebbles, – visible wings of silence sown
In azure circles, widening as they dip

The matrix of the heart, lift down the eye
That shrines the quiet lake and swells a tower...

Em vários poemas de *The Bridge*, a dissolução da palavra na página é representada graficamente. Mas em “Cape Hatteras”, na queda do avião, o grafismo procura motivar a relação entre o significante e significado. Deslocando sucessivamente os versos para a

62 Por essa razão, não estou de acordo (pelo menos a nível teórico) com as observações de João de Mancelos, quando põe em causa a tradução de *The Bridge* de Maria de Lourdes Guimarães por respeitar a sintaxe do poema: «Parece-me importante referir ainda um outro aspecto. Guimarães preocupa-se demasiado em respeitar a sintaxe de Crane. O autor recorre com frequência a inversões e anástrofes para conseguir ritmo e cadência – nomeadamente, no poema “Cabo Hatteras.” Não existindo rima na tradução, é desnecessário, complicado e até pouco estético, sujeitar o texto às mesmas contorsões (*sic*)» (Mancelos 1996: LXXVI) A meu ver, na poesia de Crane, as “inversões e anástrofes” fazem parte integrante da estrutura significativa do texto. Não são um artifício acessório ao significado. Abdicar delas é abdicar do significado do texto, desintegrando-o.

63 Em “To Brooklyn Bridge” produzem-se movimentos textuais de *looping*, aludindo à viagem de Satã pela Terra, para trás e para diante, de alto a baixo, referida na epígrafe.

Enormous repercussive list-
ings down
Giddily spiralled
gauntlets, upturned, unlooping
In guerrilla sleights, trapped in combustion gyr
Ing, dance the curdled depth
down whizzing
Zodiacs, dashed
(now nearing the fast Cape!)

down gravitation's
vortex into crashed
.... dispersion ... into mashed and shapeless debris

Kathleen Kirby, em *Indifferent Boundaries*, apresenta o efeito de vertigem como um problema de mediação entre a experiência subjectiva e o espaço moldado e determinado socialmente: «Perhaps vertigo proves a particularly relevant category in relation to subjects who find themselves (...) in a hostile environment. (...) “Vertigo,” then, represents the experience of subjects out of step with the social order and the reality it sets up (...)» (Kirby 1995: 100-101) Segundo a autora, as mulheres enfrentam essa hostilidade, porque que ocupam um espaço discursivo e social que não construíram. Porém, qualquer ser humano pode ver a sua subjectividade antagonizada, quando o espaço social, mais do que impedir o reconhecimento do *eu*, se transforma num espaço de negação do *eu*. Se é em sociedade que nos reconhecemos como seres humanos, é no espaço social que o *eu* é legitimado. Se o *eu* se forma de num espaço simbólico, onde o

101

individual e o colectivo são um só, como mostrou Lacan, o indivíduo é recusado no processo que lhe permite reconhecer-se. Se pensarmos que o acolhimento de um ser humano em sociedade depende da aquisição de uma linguagem, a perda da palavra, isto é, a resistência que a linguagem pode oferecer à afirmação do *eu*, transforma-se num processo “implosivo” de progressivo estranhamento de si próprio.

Ora, este processo de recuo implosivo, de “ressalto” em relação ao espaço social do *eu*, tem, segundo Kirby, como sintoma a vertigem. A autora é clara ao estabelecer uma relação entre «desorientação social» (Kirby *dixit*) e a sensação de vertigem: «Leaning over the brink of the self, we peer with growing distress onto an alien and bewildering cultural complex. In a hostile environment, the self feels out of place, which leads to a dissociation of the self from that place, and a sense of the wrongness of the self itself, in the first place (...)» (1995: 101) Por dissociação, Kirby refere-se sobretudo à deterioração da ordem interna da subjectividade, ao processo de ruptura de conexões de ideias, a uma percepção que represente a identidade fracturada. Visto de outra maneira, a dissociação é uma compensação imaginária, uma tentativa de conformar a consciência ao espaço exterior:

Things begin to circulate, and no longer know their places. Foundations and frameworks crumble and things loop and circle and shift and spin: the inside flies to pieces and explodes outward, the outside melts and fragments, and elements from both sides drift freely across an indifferent boundary. If the outside is unstable to such a degree that the subject becomes disengaged, who wouldn't want to induce the same confusion, in reality, so that inside and outside come once again into harmony? (*idem* 102)

A impossibilidade de adaptar a mente a um real altamente categorizado traduz-se numa linguagem fluida que rasura as fronteiras e transforma tudo em movimento, em formas elípticas, em espirais e círculos. O passo de Kirby aproxima-se da conceptualização do poeta e da imaginação por parte de Ralph Waldo Emerson. No capítulo de *Nature* intitulado “Idealism”, o poeta é apresentado como aquele que, através da linguagem, é capaz de colocar o real em movimento:

By a few strokes he [the poet] delineates, as on air, the sun, the mountain, the camp, the city, the hero, the maiden, not different from what we know them, but only lifted from the ground and afloat before the eye. He unfixes the land and the sea, makes them revolve around the axis of his primary thought, and disposes them anew. Possessed himself by a heroic passion, he uses matter as symbols of it. The sensual man conforms thoughts to things; the poet conforms things to his thoughts. The one esteems nature as rooted and fast; the other, as fluid, and impresses his being thereon. To him, the refractory world is ductile and flexible; he invests dust and stones with humanity, and makes them the words of the Reason. (Emerson 2004: 35)

Publicado em 1836, o sujeito poético de *Nature* apresenta-se como uma voz que traduz uma busca colectiva por uma identidade para a América. A procura por uma linguagem que a represente, que lhe dê forma, corresponde a uma tentativa de transformar o espaço físico num espaço cultural que configure uma identidade. “The Poet”, de 1844, corresponde um apelo para a criação de uma linguagem que funcione como um discurso colectivo. No discurso de Emerson, é possível subentender o argumento de que a linguagem não é um meio para chegar à identidade, mas a própria forma da identidade, o «espírito do lugar», citando D.H.Lawrence.

A amplitude geográfica da América supera a capacidade da imaginação do *eu*, informada pela tradição de uma velha Europa. A identidade do americano ainda não existe, porque a América é um outro lugar, a articular uma consciência que não é a sua. Por essa razão, a “língua americana” chegou mesmo a ser uma possibilidade, debatida no Congresso, num passado não muito distante (Basto 1997: 35).

Em meados do século XIX, América ainda é um poema por existir, à espera de que alguém que, escrevendo-o, crie a linguagem que permita apreender o espaço na imaginação: «Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres», diz Emerson (2004: 230), em “The Poet.” Emerson recebe Whitman calorosamente, porque descobre em *Leaves of Grass* um poema «livre e corajoso.» No fundo, o que está em causa é a ruptura da poesia de Whitman com uma tradição europeia da qual a América se procura libertar e a capacidade de articular o novo. Esse novo só poderia resultar de uma voz que não parecesse influenciada pela cultura e pela tradição literária, que não fosse dividida pela consciência da palavra e correspondesse a um verbo originário. Numa carta de 1855, que Whitman publicou no New York Tribune sem a autorização do remetente, Emerson escreve o seguinte: «It [*Leaves of Grass*] meets the demand I am always making of what seemed the sterile and stingy nature, as if too much handiwork or too wits fat and mean. I give you joy of your free and brave thought.» (Whitman 1990: 463)

Para Emerson, a voz de Whitman tem a fluidez da *wilderness* e agrega a imensidão do espaço americano, que tanto reivindica nos seus ensaios. A relação com a natureza corresponde não só a uma procura de restaurar a inocência do *eu*, mas também de reencontrar o *eu* consigo próprio numa ligação absoluta com o espaço: «In the wilderness, I find something more dear and connate than in streets or villages. In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as

beautiful as his own nature.» (Emerson 2004: 12)

Porque a cidade é resultado da capacidade humana de impor a ordem sobre a natureza e de categorizar o espaço, é compreensível que Emerson relacione a construção da identidade da América, com um espaço livre, ainda por ordenar. O passo citado finaliza formulação do «olho transparente», que pressupõe a continuidade do *eu* com o espaço em que está inserido, elidindo as fronteiras entre sujeito e objecto, e fugindo à categorização do real que a linguagem impõe. A metáfora do «olho transparente» corresponde uma tentativa de superar a presença do horizonte e permitir o encontro total do *eu* com o seu campo perceptivo. A deslocação para o Oeste, em direcção ao território desconhecido, foi um dos processos fundamentais no desenvolvimento da América. No pensamento de Emerson, a experiência da fronteira pode ser encontrada ideia de movimento em direcção a um horizonte e na procura de fazer coincidir o horizonte com o *eu*. A experiência da fronteira – a linha que demarca o território desconhecido do espaço a explorar – foi absorvida literariamente pela América, como representativa de busca, de viagem e de descoberta⁶⁵. É esta vertente essencial da fronteira que gostaria de sublinhar neste trabalho e não as ideias de recompensa, a promessa de riqueza, que estão também subjacentes ao mito. O desejo do novo, de uma relação pristina com o universo, depurada da tradição, que encontramos nas primeiras páginas de *Nature*,⁶⁶ também pode ser, no entanto, encontrado no último poema de *Les Fleurs du Mal*, intitulado “Le Voyage”:

Chaque îlot signalé para l’homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin
(...)
Ce matelot ivrogne, inventeur d’Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?
(...)
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!

65 E continua a ser desenvolvida. Um caso de redescoberta recente do mito da fronteira é a obra de Paul Auster. O protagonista de *Moon Palace*, romance de 1989, Marcus Stanely Fogg, significativamente baptizado com três nomes de exploradores (reais e ficcionados, e este é também um aspecto importante), atravessa a América numa viagem em demanda pela sua identidade, de New York ao Oeste profundo, tendo a chegada do Homem à lua como cenário temporal.

66 «Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs?» (Emerson 2004:9)

Na poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane, a existência de um horizonte para além do qual o está o desconhecido é convocada em dois símbolos-chave: «sea» e «sky.» Com efeito, estes dois símbolos materializam, na poesia destes dois poetas, uma ânsia de absoluto associada a uma intensidade utópica da experiência, concentrada na procura desconhecido e do novo, que não poderia ter lugar senão numa experiência de América, que “Le Voyage”, de Baudelaire, também articula. O mundo físico exterior é encarado como um horizonte intransponível, um espaço fechado a um significado final e fundamental da experiência, mas aberto à especulação e à dúvida. Em suma, o campo perceptivo funciona simultaneamente como um espaço de enclausuramento e de libertação.

These tested Our Horizon –
Then disappeared
As Birds before achieving
A Latitude.

Our Retrospection of Them
A fixed Delight,
But our Anticipation
A Dice – a Doubt – (J 886/ F 934)

A dúvida e a incerteza do sujeito poético de voltar a ver o que é representado apenas por deícticos materializa-se gramaticalmente e transforma-se em dúvidas do leitor. A quê ou a quem correspondem «these» e «them»? Pelo texto, o leitor é absorvido pelas dúvidas que o próprio texto propõe e estimulado à especulação sobre o mistério do desconhecido, cuja solução é um horizonte nunca totalmente conquistado. Digo “absorve”, porque esse porque esse apelo não é apenas expresso mas também expressão.

Em «sea» e em «sky», imagens insistentemente presentes na poesia destes dois poetas, encontro a presença de um tema: a linguagem como fronteira da relação do *eu* com o mundo, consigo próprio e com a própria linguagem. Da poesia de ambos ressalta a procura insaciada pelo ausente, de um contacto com o Outro, que faz desta procura uma procura pela linguagem, mas também *na* linguagem. A linguagem torna o significado uma experiência sempre potencial, uma aproximação que nunca chega a acontecer, em direcção à qual a linguagem se move. Com efeito, o elemento final que permitiria fechar o “puzzle” do significado do texto nunca aparece; desloca-se no diálogo do leitor com o poema. O “puzzle” que a linguagem oferece é o “puzzle” da existência. Como o limite do nosso olhar que horizonte constitui, o significado é uma linha imaginária, apenas uma forma do nosso desejo inalcançável.

For here, between two worlds, another, harsh,

This third, of water, tests the word.

(...)

Yet under tempest-lash and surfeiting
Some inmost sob, half-heard, dissuades the abyss,
Merges the wind in measure to the waves,

Series on series, infinite, – till eyes
Starved wide on blackened tides, accrete – enclose
This turning rondure whole, this crescent ring
Sun-cusped and zoned with modulated fire

(...)

(“Ave Maria”)

Em relação à importância simbólica do «mar», Charles Baudelaire escreveu o seguinte:

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire. (Baudelaire 2002: 21-22)

Se por um lado o mar atesta a insignificância do ser humano e a vulnerabilidade da existência humana, desperta também o desejo de transportar a linguagem em direcção ao desconhecido e de comunicar com o lado de lá do horizonte. Por definir uma linha de limite no campo perceptivo, o horizonte é um símbolo do fechamento do *eu*, mas por ser intrínseco ao movimento do olhar do *eu* é também expressão de uma subjectividade em deslocação, como podemos verificar no poema «As if the Sea should part»:

As if the Sea should part
And show a further Sea –
And that – a further – and the Three
But a presumption be –

Of periods of Seas –
Unvisited of Shores –
Themselves the Verge of Seas to be –
Eternity – is Those –
(J 695/ F 720)

O poema inicia-se com uma comparação à qual falta o primeiro termo (a eternidade ou, mais ainda, o vislumbre provocado pelo aparecimento da eternidade?). A comparação sugere o episódio bíblico da divisão das águas por Moisés, para que o povo de Israel atravessasse o leito seco do Mar Vermelho em fuga para a liberdade (Ex 14, 15-

31). Neste caso, todavia, a divisão das águas não representa uma libertação mas precisamente o oposto: a confirmação da clausura. O poema configura um espaço de contínuo e sufocante aprisionamento, onde a inexistência de fronteiras no espaço líquido sugere a impossibilidade de fuga ou de um regresso a um ponto de origem. O mar sugere, neste caso, a experiência da errância, onde os limites não existem mas avançam («further») apenas com a promessa de novas continuidades «(...) and the Three/ But a presumption be –» O poema rasura horizontes ou fronteiras, mas a esse processo assiste uma negação sucessiva de um fim. O adiamento contínuo é sugerido pela estrutura paratática da primeira estrofe. Na segunda estrofe, a forma verbal «visit» é modificada pelo prefixo de negação «un–» e pela conjugação do verbo na voz passiva («Unvisited of shores») que, tendo por sujeito «Seas» sugere que, fechado em si, contido nele mesmo, o mar está condenado a errar em si mesmo, sem a possibilidade de vir a conhecer os seus limites. Chamo atenção para o facto de que o movimento de errância é sugerido não apenas pelo significado. O encavalamento entre o último verso da primeira estrofe e o início da segunda, quebrando os liames sintácticos entre o infinitivo e um complemento não obrigatório (que, assim, torna a leitura ainda mais surpreendente, uma vez que a primeira estrofe é, por si, um todo completo) traduz a ideia de recomeço, após a expectativa de uma acção finalizada. Para um efeito idêntico concorrem as conjunções copulativas na primeira estrofe e o pronome reflexo («Themselves»). O final do poema consolida a ideia de distância e de inacessibilidade, sugerida por um deítico («those») que sinaliza a distância do referente (neste caso, «Seas to be») em relação ao sujeito. A palavra-chave do poema («Eternity») surge apenas (e isolada) no último verso. Poder-se-ia dizer que se trata de uma tentativa de definição de um conceito abstracto, mas o facto de se topicalizar os predicados desse conceito permite-nos concluir que a preocupação aqui não é a de definir a eternidade mas a de descrever a relação de um sujeito com algo que supera todas as definições (neste caso, uma relação busca) e que, por isso, impossibilita o seu conhecimento. O que está em causa é o fascínio por algo transformado num objecto visível (e a inevitabilidade de o desejar) e a inutilidade desse fascínio.

O poema «I saw no Way – The Heavens were stitched–» traduz uma angústia idêntica à poema «As if the Sea should part», na medida em que encontramos um sujeito vertiginosamente preso na sua própria mente. Todavia, neste caso, a acção de enclausuramento do sujeito poético nos limites de um mundo que mostra sempre mais do que aquilo que se pode alcançar conduz à extinção gradual do próprio sujeito.

I saw no Way – The Heavens were stitched –
I felt the Columns close –
The Earth reversed her Hemispheres –
I touched the Universe –

And back it slid – and I alone –
A Speck upon a Ball –
Went out upon Circumference –
Beyond the Dip of Bell –
(J 378/ F 633)

Destaco os três verbos perceptivos («saw», «felt», «touched»), associados a acções do sujeito poético, que concretizam uma progressão gradual de aproximação (mas que, como veremos, não culmina numa consubstanciação do sujeito com objecto da percepção). «Ver», «sentir», «tocar» – em que «ver» constitui uma limitação, «sentir» uma acção involuntária e «tocar» uma acção de ganho e perda simultâneas. O verbo final («touched») constitui um momento de transição a aproximação final e a libertação para total isolamento, que se concretiza formalmente na passagem da primeira para a segunda estrofe. Enquanto a primeira estrofe não contém conectores ou preposições, na segunda estrofe, a repetição de «and» concretiza a ideia de afastamento entre o universo e o sujeito.

O que está em causa neste poema é ideia de um sujeito claustroficamente enclausurado na sua mente («stitched»). Na impossibilidade de ir mais além, qualquer espaço seria sempre exíguo. A primeira estrofe descreve a redução da esfera terrestre sobre o *eu* e, da segunda estrofe, sobressai o movimento de exclusão do interior do planeta, que leva à extinção do *eu* e à anulação do espaço-tempo, palco onde o próprio real tem lugar. Encontramos o sujeito poético isolado no vácuo, um espaço de percepção nula: «Beyond the Dip of Bell». Subjacente ao processo de extinção do *eu*, está a incapacidade de conter o poder do eterno (tempo) ou do infinito (espaço) a preencher o campo perceptivo. A tentativa de rasurar fronteiras conduz à ansiedade de uma iminente pulverização do espaço da mente e de anulação total do *eu*. Talvez não fosse arriscado afirmar que este poema contraria a concepção newtoniana do universo, uma vez que o espaço não é um palco imóvel em relação ao qual se desenrolam os acontecimentos, mas, em conjugação com o tempo, trata-se de uma dimensão em fluxo constante.

Greg Johnson sublinha a ideia de que, para Dickinson, o valor do objecto percebido é directamente proporcional à distância do sujeito que o percebe e considera que este um paradoxo nevrálgico da poética dickinsoniana: «(...) Dickinson has defined the ratio of visionary intensity to the fading of its object (...)» (1985: 86) Há duas questões que me parecem fundamentais relativamente a este aspecto. Em primeiro lugar, o facto de a

necessidade de criar uma proporção, uma razão (no sentido matemático), um cálculo, ser premente na poesia de Dickinson. A linguagem de Dickinson está repleta de vocabulário relacionado com a matemática. Contar, no sentido numérico, e nomear não são operações contrárias, mas recíprocas, como, aliás, nota Mutlu Kanuk Blasing: «(...) the poet's business is properly a "logarithm" (Logos+rhythm) – a lettering and an accounting, an engraving and a rhythm.» (1987: 187).

A palavra “aritmética” e a palavra “ritmo” têm, aliás, a mesma raiz etimológica: “rheîn”, que significa “fluir”. Em inglês, “tell” (um dos verbos mais usados por Emily Dickinson), além de poder ser usado como verbo declarativo, também é apropriado a um contexto matemático, significando “distinguir”. São, pois, vários os poemas de Emily Dickinson em que a linguagem funciona como um sistema de medida do real. A possibilidade de quantificar, de medir, de reunir e de atribuir uma *razão* aos acontecimentos pudesse impedir a dissolução da mente e a extinção do *eu*. A presença do céu e do mar contrariam a capacidade de racionalização (também num sentido matemático, na medida em que criar um “rácio” que permita conter o infinito na unidade se torna impossível) humana e tornam-se espaços onde o cálculo falha e o *eu* se extingue.

No final de uma carta a Harriet Monroe, já anteriormente citada neste estudo, Hart Crane faz uma afirmação algo enigmática: «Hasn't it often occurred that instruments originally invented for record and computation have inadvertently so extended the concepts of the entity they were invented to measure (concepts of space, etc.) in the mind and imagination that employed them, that they may metaphorically be said to have extended the original boundaries of the entity measured?» (OML, 282) Referindo-se ao verso «Compass, quadrant and sextant contrive no farther tides», de “At Melville's Tomb”, Crane afirma a procura de uma linguagem que permita um rácio perfeito entre a palavra e a entidade medida.

Essa linguagem só é possível, no entanto, num espaço outro, onde a linguagem surja depurada do espaço cultural investido do espírito logocêntrico e não exclua o *eu*:

Here has my salient faith annealed me.
Out of the valley, past the ample crib
To skies impartial, that do not disown me
Nor claim me, either, by Adam's spine – nor rib.
("Key West")

A coincidência no facto de estes dois poetas procurarem o “novo” em espaços desconhecidos e considerados exóticos foi referida *en passant* por David Porter (1981:

230). Emily Dickinson nomeia mais de setenta topónimos ao longo dos seus mil setecentos e setenta e cinco poemas. Os lugares surgem muitas vezes associados a uma característica particular que o sujeito poético encara como um estímulo para contrapor o poder da imaginação. O desconhecido funciona, pois, como um desafio ao sujeito poético na forma de um nome que o estimula, mas que logo é absorvido pelo espaço familiar. No poema «Nor Mountain hinder Me», o Reno e Frankfurt são reduzidos ao espaço privado (representado pelo copo e pelo charuto) do sujeito poético:

Nor Mountain hinder Me
Nor Sea – cochineal
Who's Baltic -
Who's Cordillera?
(J 1029/ F 1041)

No poema «A Route of Evanescence» a cidade de Tunes é convocada para sublinhar o esplendor da paisagem descrita pelo sujeito poético. Mas mais do que a paisagem exterior é a singularidade da visão individual que está em causa.

A Route of Evanescence
With a revolving Wheel –
A Resonance of Emerald –
A Rush of Cochineal –
And every Blossom on the Bush
Adjusts its tumbled Head –
The mail from Tunis, probably,
An easy Morning's Ride –
(J 1463/ F 1489)

Assim, neste poema, a referência a Tunes tem por objectivo caracterizar como raro e precioso não só o que se vê mas também quem vê. A visão do sujeito poético permite singularizar a percepção do espaço, recriá-lo e transformá-lo. A imaginação permite que o espaço perceptivo do *eu* se constitua como diferente e o exótico. O *eu* é, por isso, um outro lugar que ocupa.

Mas o nome é, em si mesmo, uma forma de produzir o efeito de estranhamento e de convocar o diferente. “O Carib Isle!”, de Hart Crane, contrasta um cenário violento de morte com a fertilidade linguística decorrente do facto de o sujeito poético se encontrar nos trópicos:

The tarantula rattling at the lily's foot
Across the feet of the dead, laid in white sand
Near the coral beach—nor zigzag fiddle crabs
Side-stilting from the path (that shift, subvert
And anagrammatize your name)—No, nothing here

Below the palsy that one eucalyptus lifts
In wrinkled shadows—mourns.

And yet suppose
I count these nacreous frames of tropic death,
Brutal necklaces of shells around each grave
Squared off so carefully. Then

To the white sand I may speak a name, fertile
Albeit in a stranger tongue. Tree names, flower names
Deliberate, gainsay death's brittle crypt. Meanwhile
The wind that knots itself in one great death—
Coils and withdraws. So syllables want breath.

O poema interroga a relação entre a criação poética e o real. Apesar da presença dos cadáveres humanos, a narração da morte daria origem a uma linguagem opulenta e viva.

Assim, quer em Dickinson quer em Crane, o exótico funciona como espaço de enriquecimento linguístico, de intensificação e de libertação da experiência do contacto com a linguagem. Se por um lado o olhar destes dois poetas procura o novo, o que está fora dos limites do que a sua linguagem permite reconhecer, por outro, os seus textos funcionam como vórtices que tudo absorvem para o interior de uma estrutura compacta. Essa estrutura, por ser constituída de “impurezas verbais” e englobar uma sintaxe distorcida, apresenta-se como uma forma outra à linguagem quotidiana e revela, através de sucessivos níveis de ruptura (entre a linguagem e o poema, entre o *eu* e a linguagem, nas estruturas gramaticais descontínuas), que o vórtice que gera não é senão um efeito possível já inscrito na linguagem que falamos.

V.

CONCLUSÃO

Worte eines Dichters können uns durch und durch gehen.

Ludwig Wittgenstein

Catherine Clark (2008: 1) estranha o facto de a poesia de Baudelaire e de Dickinson nunca terem merecido uma atenção comparativa. Não só do ponto de vista temático, onde a morte, o erotismo, questões de género, o mundo natural e o papel do poeta surgem como temas recorrentes, mas também do ponto de vista estilístico, onde as inovações formais deixam entrever possibilidades que o modernismo viria a aprofundar, Dickinson e Baudelaire, mostra Clark, têm mais em comum do que a distância geográfica deixaria supor.

Ao longo desta dissertação, tentei mostrar que a poesia de Hart Crane, que quando historicamente colocada em continuidade com o século XIX é facilmente evocada em relação a Walt Whitman, está liricamente mais próxima da poesia de Emily Dickinson do que tem sido até hoje reconhecido. Embora Harold Bloom (2000: xxx) e Mutlu Konuk Blasing (1987: 9) tenham vindo a referir uma mesma atitude poética face à linguagem (essencialmente céptica e irónica, dissociada do *eu*) e à relação da linguagem com o *eu* e com real, não havia, no entanto, nenhum estudo que pusesse em contacto os poemas de ambos os poetas.

Brian Reed, numa monografia recente sobre a poesia de Crane, coloca o autor em continuidade com Charles Algeron Swinburne e Gerard Manley Hopkins, os autores ingleses que mais próximos estão do simbolismo francês, pela atenção dada ao significante por si mesmo. Na verdade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé foram evocados por mim ao longo deste estudo, porque encontro no simbolismo francês, e nestes três autores em particular, um centro de convergência para os dois autores americanos cuja poesia foi o objecto de estudo desta dissertação. Não estão em causa questões de

influência, mas de paralelismos. A intensificação da experiência no encontro material com a palavra, através da ostentação da linguagem como artifício, é uma das questões fundamentais; o cepticismo irónico implícito nessa exibição ostensiva da palavra é outra.

O artifício propõe a criação poética como acto humano, como “tecnhe”. No caso de Crane, o efeito artificial que o poema suscita na leitura deriva de uma sintaxe distorcida, de um vocabulário constituído por palavras raras, por vezes de cunho arcaico, e por jogos lógicos e fónicos; no caso de Dickinson, de uma sintaxe rompida pela deleção de estruturas linguísticas e do significado concentrado na “diferença mínima essencial”, expressa no uso de aspas, maiúsculas, travessões e itálicos para marcar traços distintivos. Em todo o caso, em ambos os poetas, é a subversão das regras básicas da lógica convencional o que primeiramente se evidencia na leitura. Ao colocar o texto em oposição à “ordem natural” da linguagem, estes dois poetas mostram que a “ordem natural” é afinal uma ordem convencional; como mostrou Scavan Bercovitch, «um sistema coerente de símbolos, valores, crenças, e uma série de rituais que visam perpetuar o sistema» (1991: 30; tradução minha).

Dickinson e Crane põem em causa, de formas diferentes, as convenções das suas épocas. Ao propor à estética modernista uma intensidade visionária, Crane desloca-se do seu tempo e, como tal, vê a sua identidade estética denegada pelo único grupo (o dos artistas) que poderia reconhecê-la. Dickinson, por sua vez, rompe o limitado horizonte de expectativas que uma Nova Inglaterra do século XIX propunha a uma mulher, ao silenciar a sua própria voz, convocando, para esse fim, uma palavra invasora, que se nega ao sujeito poético. O artifício funciona como extensão catacrética da linguagem, como uma nova palavra, como outro, e como evidenciação da natureza interruptiva da linguagem.

Uma das formas de escapar ao confinamento de uma linguagem socialmente limitada é impor à linguagem os seus próprios limites. Ao romper uma ligação primordial entre a palavra e o *eu*, o artifício apresenta o *eu* como uma construção na linguagem, marcado pelo espaço sócio-cultural em que se insere. Assim, o assumir do *eu* representa, para estes dois poetas, quer um momento de criação quer de alienação *na* e *pela* linguagem; um momento de posse como de perda. Uma linguagem que nos parece artificial, está, pois, nestes dois poetas, relacionada como o postular do *eu* não como ser, mas efectivamente, como parecer. Ao tentar romper com uma ideia de verdade, de essência ou de origem, o texto rompe com a Palavra e recupera a palavra inscrita na página – rasurada, trabalhada, corrigida.

Nas cartas e na conceptualização teórica de Crane, encontramos um poeta ansioso

por reanimar a linguagem. Como Dickinson, Crane trabalha a linguagem como uma operação cirúrgica sobre uma linguagem anestesiada pelas categorias rígidas das convenções, mas que pode ser reanimada pelas possibilidades do jogo poético. Como notou Brian Reed, o conceito de “disrafismo”, proposto por Charles Bernstein, ganha operacionalidade quando aplicado às estratégias de composição da poesia Crane. Numa nota ao poema “Dysraphism”, de *The Sophist*, Bernstein explica que tratando-se disrafismo de uma doença congénita referente a uma fusão disfuncional de partes embrionárias, “raph”, o mesmo radical de “rapsódia”, significa literalmente “juntar”, pelo que “disrafismo” é, etimologicamente, disjuntar. Com a aplicação do conceito ao contexto literário, Bernstein refere-se a uma poesia que se define por uma experimentação poética que consiste em associar elementos linguísticos díspares. O poeta apenas sutura, como Frankenstein, materiais diferentes, testando a sua viabilidade num mesmo espaço formal, como estratégia de investigação das potencialidades da linguagem que usamos.

Num ensaio de 1986, “Blood on the Cutting Room Floor”, Charles Bernstein desenvolve o conceito de “disrafismo”, contextualizando a sua aplicação ao discurso poético no cenário da contemporaneidade mediática:

Poetry is potentially the most powerful technology to realize the multidimensionality of reading values – to sound the sonic, measure the lexicon, and refuse a standardization and regimentation that deafens us to the living past in language and diverts us from enacting living presents – decentred and plural – *for* language.

But these living presents may be more than can be accounted for; rather than being the devourers of words, we may find ourselves devoured by them. The latter scenario is the legacy of the willful refusal to recognize the power *in* words; that power cannot be overturned or mastered, but it can be heard and channeled. When you put bits and pieces of language together you get more than the sum of the parts, the process resembling Dr. Frankenstein's stitching together pieces of flesh and engendering not dead matter, not an abstractly arid and random collation of parts, but a simulacrum of human being and a being in its own right. (...) (Bernstein 1986: 358)

O contexto a que Bernstein aplica o conceito de “disrafismo” é demasiado específico a uma poesia pós-moderna para que possa ser ampliado à poesia de Emily Dickinson. E todavia, quando Emily Dickinson escreve a Thomas Higginson pela segunda vez, agradece-lhe o trabalho crítico da seguinte forma: «Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed.» (L, 261) As variantes dos poemas, os rascunhos, o tratamento artesanal que dá à sua poesia mostram que Emily Dickinson mantém com a linguagem uma relação carnal. O adjetivo não é mera metáfora. No poema 177 da edição Johnson, a criação poética é comparada a um acto de necromancia:

Ah, Necromancy Sweet!
Ah, Wizard erudite!
Teach me the skill,

That I instill the pain
Surgeons assuage in vain,
Nor Herb of all the plain
Can heal! (J 177/ F 168)

A forma como a poesia de Dickinson contempla o conceito de “vida”, como podemos ver ao longo deste trabalho, é singular. No poema “Surgeons must be very careful”, a vida esconde-se no corpo e pode ser libertada pela incisão do bisturi do cirurgião:

Surgeons must be very careful
When they take the knife!
Underneath their fine incisions
Stirs the Culprit – *Life!* (J 108/ F 156)

Tendo em consideração que a poesia, para Emily Dickinson, é um único lugar onde se pode estar vivo, por nele se dissolverem categorias, nomeadamente as que fixam a identidade, a escrita é um minucioso acto cirúrgico em que o poeta autopsia a linguagem, como forma de libertação da vida que nela é possível. Etimologicamente, “autópsia” significa “olhar para si próprio”. As incisões de Dickinson no espírito do *logos* podem ser encaradas como um acto que visa o auto-conhecimento através da análise do outro, eliminando à partida qualquer noção de transcendência. Ao pressupor uma relação carnal com a linguagem que, no fundo, representa a materialização formal do olhar do outro, a poesia de Dickinson constitui um acto profano.

Como nenhum outro poeta, Dickinson «soou o sónico, mediu o léxico e recusou a linguagem à standardização e regimentação»: «for several years, my Lexicon – was my only companion» (L, *ibidem*), escreve a Higginson. Por outro lado, ao negar à linguagem a possibilidade de dizer o *eu* – uma poesia como método de desapropriação de uma linguagem que nunca poderia ser propriedade sua – é o início de um processo que culminará no espectáculo heteronímico do modernismo, na lírica como possibilidade de dramatização em linguagem. O “espectáculo da linguagem desenraizada” começa com Dickinson e tem continuidade em Crane. O conceito de “disrafismo” aplica-se a estes dois poetas na medida em que o processo de desenraizamento da linguagem serve não a procura do *eu* num processo de despersonalização, mas a procura de uma linguagem que permita conduzir o real às zonas mais remotas da imaginação humana.

A transformação da linguagem num instrumento de auto-análise permite encarar alguns poemas de Dickinson e de Crane como sistemas auto-referentes que expõem os seus próprios paradoxos. A auto-referência desenvolve-se, em primeiro lugar, pela auto-imposição de limites formais. Ao explorar diferentes estratégias de compressão, a poesia de Dickinson e de Crane põe em confronto as forças centrípetas (o estreitamento sintáctico) e centrífugas (a expansão polissémica do significado) da linguagem. A compressão permite, portanto, *localizar* num espaço finito um processo (o da produção de sentido) que é infinito. O vórtice representa uma subjectividade fluida, fixa num ponto (o da forma definida na folha de papel) de repouso – *stillness* – na iminência da desintegração. A linguagem de elementos mínimos de Emily Dickinson corresponde à exploração de efeitos locais por parte de Crane, porque ambas as estratégias são vias para o infinito. O infinito não funciona tanto como uma forma de libertação, mas como um limite que se impõe às capacidades de percepção do ser humano.

A falta de um projecto fundamental, a dificuldade de se falar em “obra” nestes dois poetas, permite ler os seus trabalhos como uma “fuga”, no sentido musical do termo – um conjunto de variações até infinito a partir de um tema principal, que é a linguagem. Não se conhecem a estes poetas, por exemplo, quaisquer projectos relacionados com a escrita de um romance. Pode especular-se que tal se deve ao facto de a forma narrativa implicar uma evolução, uma progressão lógica em direcção a um ponto culminante. Se tivermos em conta que a palavra “fuga” concilia dois étimos latinos opostos (“fugare”, que significa “perseguir”, e “fugere”, que significa “fugir”), as “obras” que Dickinson e Crane nos legaram são *escrita*, sem início, meio ou fim; sem evolução, apenas aprofundamento, da constatação dos elementos finitos que constituem as formas da linguagem para o infinito das suas combinações possíveis.

ÍNDICE DOS POEMAS REFERIDOS AO LONGO DO TRABALHO

A Route of Evanescence (J 1463/ F 1489)	104
A still – Volcano – Life (J 601/ F 517)	90
A word dropped carless on a Page (J 1261/ F 1268)	58; 91
A word is dead (J 1212/ F 278)	56
A Word made Flesh is seldom (J 1651/ F 1715)	54-56
Ah, Necromancy Sweet! (J 177/ F 168)	108
As if the Sea should part (J 695/ F 720)	100-101
Each Life Converges to some Centre (J 680/ F 724)	88
I am alive – I guess– (J 470/ F 605)	55; 90
I dwell in Possibility– (J 657/ F 466)	57
I felt a Funeral, in my Brain (J 280/ F 340)	43n.
I felt a Cleaving in my Mind (J 937/ F 867)	62
I had a daily Bliss (J 1057/ F 1029)	67-68
I have never seen 'Volcanoes' – (J 175/ F 165)	90-92
I never hear the word “Escape” (J 77/ F 144)	66
I saw no way – the Heavens were stitched (J 378/ F 633)	101-102
Many a Phrase has the English Language (J 276/ F 333)	57n.
My Life had Stood (J 754/ F 764)	90
Nor Mountain hinder Me (J 1029/ F 1041)	103-104
On my volcano grows the grass (J 1677/ F 1743)	90
One need not be a chamber – to be Haunted (J 670/ F 407)	60
Perception of an object costs (J 1071/ F 1103)	23

Shall I take thee, the Poet said (J 1126/ F 1243) 56-57; 76
Surgeons must be very careful (J 108/ F 156) 109
Tell all the Truth but tell it slant – (J 1129/ F 1263) 49
The Poets light but Lamps – (J 883/ F 930) 52-53
The Zeroes – taught us – Phosphorus (J 689/ F 284) 8-10; 87
They shut me in Prose – (J 613/ F 445) 89-90
There's a certain Slant of light, (J 258/ F 320) 4
These tested Our Horizon – (J 886/ F 934) 99
To disappear enhances – (J 1209/ F 1239) 19
'Twas Crisis – all the length had passed (J 948/ F 1093) 66
We shun because we prize her Face (J 1429/ F 1430) 44
When Etna basks and purrs (J 1146/ F 1161) 66

American Plutonic Ecstasies 14; 51n.
At Melville's Tomb 43; 103
Ave Maria 99-100
Cape Hatteras 94-95
For the Marriage of Faustus and Helen 47; 85n.; 87
Key West 103
Legend 62-63; 88-89
O Carib Isle! 104-105
Paraphrase 59-62
Passage 58
Quaker Hill 89; 90
Recitative 75-77
The Broken Tower 94-95
– To Brooklyn Bridge 94n.
– To Emily Dickinson 83-90
– To Shakespeare 87-89
Voyages n.60; 69; 71-74

BIBLIOGRAFIA

Constam da bibliografia as referências das obras citadas ao longo desta dissertação. Para facilitar a consulta, decidi dividi-la em duas partes. Na primeira, incluíram-se as obras de Emily Dickinson e de Hart Crane, e os textos sobre os dois autores. A segunda é constituída por toda a bibliografia secundária referida ao longo da dissertação.

1. Bibliografia Primária

Obras de Emily Dickinson e Hart Crane

Crane, Hart (1966) *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*. New York: Anchor Books

----- (1997) *O My Land, O My Friends. The Selected Letters of Hart Crane*, ed. Langdon Hammer and Brom Weber. New York: Four Walls Eight Windows

----- (2000) *The Complete Poems of Hart Crane*, ed. Marc Simon. New York&London: Liveright

Dickinson, Emily (1958) *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, 3 vols. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press

----- (1975) *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson. London: Faber&Faber

----- (1999) *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*, ed. R.W.Franklin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press

Textos sobre Emily Dickinson e Hart Crane

Amaral, Ana Luísa (1988) “Emily Dickinson: uma Poética de Transgressão”, in “Línguas e Literaturas”, II série, volume V, Tomo 2, pp. 355-374

----- (1996) *Emily Dickinson. Uma Poética de Excesso*. Porto: Tese de Doutoramento

Basto, Inês Lage Pinto (1996) *A Pátria dos Poetas: a redescoberta da América no mundo todo a sós de Crane, Joyce e Pessoa*. Coimbra: Dissertação de Mestrado

Blackmur, R.P. (1980) "New Thresholds, New Anatomies: Notes on a Text of Hart Crane"; ed.ut. *Modern Critical Views. Hart Crane*. New York: Chelsea House Publishers, 1986 pp.17-30

Bloom, Harold (1986) "Introduction", in *Modern Critical Views. Hart Crane*. New York: Chelsea House Publishers, pp. 1-16

------(2000) "Introduction", in *The Complete Poems of Hart Crane*. New York and London: Liveright, pp.xi-xxxvi

Cesariny, Mário (1972) 'Emily Dickinson', in *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: [ed.autor]

Edelman, Lee (1987) *Transmemberment of Song. Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. Stanford: Stanford University Press

Freitas, Marinela (2001) *O Fuso da Possibilidade: da Leitura à Escrita de Emily Dickinson*. Porto: Tese de Mestrado

Grossman, Allen (1981) "Hart Crane and Poetry: a Consideration of Crane's Intense Poetics"; ed.ut. *Modern Critical Views. Hart Crane*. New York: Chelsea House Publishers, 1986, 221-254

Hammer, Langdon (1993) *Hart Crane & Allen Tate. Janus Faced Modernism*. Princeton: Princeton University Press

Johnson, Greg (1985) *Emily Dickinson. Perception and the Poet's Quest*. Alabama: University of Alabama Press

Mancelos, Joaquim João Cunha Braamcamp de (1996) *Mito Literatura e Linguagem em 'A Ponte' de Hart Crane*. Coimbra: Dissertação de Mestrado

Miller, Christianne (1987) *Emily Dickinson. A Poet's Grammar*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press

Pease, Donald (1981) "Blake, Crane, Whitman, and Modernism: a Poetics of Pure Possibility"; ed.ut. *Modern Critical Views. Hart Crane*. New York: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 189 -220

Porter, David (1981) *Dickinson. The Modern Idiom*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press

Reed, Brian (2006) *Hart Crane. After His Lights*. Tuscaloosa: University of Alabama Press

Stonum, Gary Lee (1990) *The Dickinson Sublime*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press

Winters, Yvor (1938) "Emily Dickinson and the Limits of Judgement"; ed.ut. *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essay*, ed. Richard B. Sewall. New

Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1963, pp. 28-40

2. Bibliografia Secundária

A Bíblia Sagrada. Lisboa: Edições Paulistas, 1993

Amaral, Ana Luísa & Rosa Maria Martelo (2006) “Aranhas e Musas: Representações de Poeta, Subjectividade e Identidades na Poesia”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, números 14/15 (tomo 2), pp. 31-63

Armstrong, Isobella (1993) *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. London and New York: Routledge

Auster, Paul (1987) *Moon Palace*. London: Faber & Faber

Barthes, Roland (1997) *Lição*. Lisboa: Edições 70 [1977]

Baudelaire, Charles (2002) *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard [1861]

Bauman, Zygmunt (2007) *Modernidade e Ambivalência*, trad. Marcus Penchel. Lisboa: Relógio d'Água [1991]

Bercovitch, Scavan (1991) *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York&London: Routledge

Bernstein, Charles (1986) “Blood on the Cutting Room Floor”, in *Content's Dream. Essays 1975-1984*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, pp. 351-362
------(2004) *The Sophist*. Los Angeles: Sun&Moon Press [1987]

Blake, William (1988) *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Doubleday

Blasing Mutlu Konuk (1987) *American Poetry. The Rhetoric of Its Forms*. New Haven&London: Yale University Press

Borges, Jorge Luis (2000) *Ficções*, trad. Maria Kodama. Linda-a-Velha: Abril/Control Jornal [1944]

Carlos, Luís Adriano e Joana Matos Frias (2004) *Cadernos de Poesia. Reprodução Fac-similada*. Porto: Campo das Letras [1940-42; 1951; 1952-53]

Carroll, Lewis (1993) *Alice in Wonderland& Through the Looking-Glass*. Hertfordshire: Wordsworth Editions [1896]

Cassedy, Steven (1990) *Flight form Eden. The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles&Oxford

Chaucer, Geoffrey (1963) *The Canterbury Tales*. London: Penguin Classics

Chociay, Roberto (1974) *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill

Clark, Catherine (2008) “Anticipating Modernism: Charles Baudelaire and Emily Dickinson”, in *Revue Nexilis*, vol.1 (Fall 2008). Disponível em <http://www.revuenexilis.org/Volume%201%20Fall%202008.html>. Consultado em 17 de Julho de 2009

Collins, Christopher (1991) *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and Psychology of Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania

Conrad, Joseph (1988) *Heart of Darkness*. New York and London: Norton Critical Edition, 3rd edition [1963]

De Man, Paul (2005) *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge [1993]

Derrida, Jacques (1972) *Marges de la Philosophie*. Paris: Éditions de Minuit
------(2006) *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 2^a edição [1967]

Duncan, Isadora (1903) “The Dancer of the Future”; ed.ut.: Huxley, Michael and Noel Witts (org.) *The Twentieth Century Performance Reader*, 2nd ed.. London: Routledge, 2002, pp. 171-177

Eco, Umberto (1989) *Obra Aberta*, trad. João Narciso Furtado. Lisboa: Difel

Eiras, Pedro (2005) *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras

Eliot, T.S. (1969) *Selected Essays*. London: Faber&Faber [1932]
------(2002) *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber&Faber [1963]

Emerson, Ralph Waldo (2004) *Essays and Poems by Ralph Waldo Emerson*. New York: Barnes&Noble Classics [1903-1904]

Goethe, Johann Wolfgang (1949) *Prometeu (Fragmento Dramático da Juventude)*, trad. Paulo Quintela. Lisboa: Seara Nova

Greene, Brian (2004) *O Tecido do Cosmos. Espaço, Tempo e Textura da Realidade*, trad. Pedro Miguel Ferreira. Lisboa: Gradiva

Hofstadter, Douglas (2006) *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books

Hughes, Langston (1995) *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Vintage

Joyce, James (2000) *The Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford: Oxford University Press [1916]
------(2000) *Ulysses*. London: Penguin Anotated Student Edition [1922]

Juhasz, Suzanne (1974) *Metaphor and the poetry of Williams, Pound, and Stevens*. Cranbury, New Jersey: Bucknell University Press

Kirby, Kathleen M. (1995) *Indifferent Boundaries. Spatial Concepts of Human*

Subjectivity. New York: Guilford Press

Lauseberg, Henrich (1967) *Elementos de Retórica Literária*, trad. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Le Guin, Ursula K. (2001) *The Lathe of Heaven*. London: Orion Books [1971]

Levin, Samuel (1971) "The Analysis of Compression in Poetry", in *Foundations of Language*, vol.7, pp.38-55

Loving, Jerome (1990) "Introduction to *Leaves of Grass*" in *Leaves of Grass*. Oxford: Oxford University Press, 1998

Mallarmé, Stéphane (2003) *Igitur/Divagations/Un coup de dés*. Paris : Gallimard

Perloff, Marjorie (1985) *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press

----- (1991) *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of the Media*. Chicago&London: Chicago University Press

----- (1996) *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Other*. Chicago&London: Chicago University Press

Poe, Edgar Allan (2003) *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Classics

Rimbaud, Arthur (1998) *Poésies Complètes 1870-1872*. Paris: Livre de Poche

----- (2007) *Iluminações/ Uma Cerveja no Inferno*, trad. Mário Cesariny de Vasconcelos, 4ª edição. Lisboa: Assírio&Alvim [1989]

Ruens, Dagobert D. (1990) *Dicionário de Filosofia*, trad. Maria Virgínia Guimarães. Lisboa: Editorial Presença

Sá-Carneiro, Mário de (1996) *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim

Santos, Irene Ramalho (2003) *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover and London: University Press of New England

Sena, Jorge de (1988) *Poesia II*: Lisboa, Edições 70

----- (2003) *Poesia do Século XX*, 3ª edição. Porto: Edições Asa [1978]

Shakespeare, William (2002) *The Complete Sonnets and Poems*. Oxford: Oxford University Press

----- (1996) *King Lear*. London: Penguin Books

----- (1996) *The Complete Works of William Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Edition

Shelley, Percy (2002) *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. Hertfordshire: Wordsworth Editions

Simons, John (ed.) (2006) *Contemporary Critical Theorists: from Lacan to Said*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Sousa, Edudoro (2000) “Introdução à *Poética* de Aristóteles”, in *Poética*, 6ª edição, Maia: INCM, pp. 13-101

Sousa, Isménia (2002) “Mito e Mito Literário: Trajectórias de Teorização no Século XX”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, número 5, pp. 71-91

Whitman, Walt (1998) *Leaves of Grass*. Oxford: Oxford University Press

Wilpert, Paul (1963a) “A Filosofia na Antiguidade Greco-Romana”, in Heinemann, Fritz (org.) (1963) *A Filosofia no Século XX*, trad. Alexandre F. Morujão, 4ª edição. Lisboa: Gulbenkian, 1993, pp. 67-118

----- (1963b) “A Filosofia na Época Patrística”, *idem*, 119-156

Winters, Yvor (2007) *In Defense of Reason: Primitivism and Decadence*. New York: Barnes&Noble [1947]

Wittgenstein, Ludwig (1995a) *Tratado Lógico Filosófico/ Investigações Filosóficas*, 2ª edição, trad. M.S. Lourenço. Lisboa, Gulbenkian [1921] [1953]

----- (1992) *O Livro Azul*. Trad. Jorge Mendes Lisboa: Edições 70 [1958]