
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O ASPECTO PICTÓRICO EM “SUNDAY MORNING”, DE WALLACE STEVENS

Alessandro Palermo Funari¹ (USP)
e Álvaro Silveira Faleiros² (USP)

RESUMO: “Em grande medida, os problemas dos poetas são os problemas dos pintores, e os poetas devem não raro se voltar à literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas” (Stevens 1957: 187). Assim o poeta moderno estadunidense Wallace Stevens (1879 - 1955) descreve, ele próprio, sua relação com a pintura e seu posicionamento de que as duas artes são quase irremediavelmente conectadas. Ainda que alguns de seus melhores críticos tendam a ignorar essa associação (entre eles estão Harold Bloom, Helen Vendler, Frank Kermode e Eleanor Cook), não é incomum que análises de seus poemas e poética sejam atravessados por essa leitura. Um dos poemas mais explorados nesse sentido é “Sunday Morning” – publicado pela primeira vez em sua obra de estreia, *Harmonium*, de 1923 –, amplamente louvado como um dos melhores de toda a produção de Stevens. Aqui, além de expor tais leituras, iremos apresentar uma tradução a este poema e propor outras leituras que o relacionem com diversos aspectos da arte pictórica e, em especial, com as naturezas-mortas.

PALAVRAS-CHAVE: Wallace Stevens, Poesia Estadunidense, Poesia Moderna, Naturezas-Mortas.

PICTORIAL ASPECTS OF WALLACE STEVENS’ “SUNDAY MORNING”

ABSTRACT: “To a large extent, the problems of poets are the problems of painters and poets must often turn to the literature of painting for a discussion of their own problems” (Stevens 1957: 187). With these words modern American poet Wallace Stevens (1879 - 1955) describes his relation with Painting and his position that the two art forms are almost irremediably intertwined. Although some of his best critics tend to ignore such associations (critics such as Harold Bloom, Helen Vendler, Frank Kermode, and Eleanor Cook, among others), it is not uncommon for interpretations regarding his poems and poetics to bring these aspects to light. One of the poems most cited in such analyses is “Sunday Morning” – published for the first time in his debut collection, *Harmonium*, in 1923 –, arguably one of Stevens’ best poems. Here, in addition to exploring some of these criticisms, we will show a Portuguese translation for this poem and offer other interpretations that associate it with several aspects of the visual arts, especially with the Still-Life genre.

KEYWORDS: Wallace Stevens, American poetry, Modern Poetry, Still-life.

Recebido em 9 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ alefunari@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3192-4516>

² faleiros@usp.br - <https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>

Em grande medida, os problemas dos poetas são os problemas dos pintores, e os poetas devem não raro se voltar à literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas
Wallace Stevens

The people, not the priests, made the gods.
Wallace Stevens

Grande parte da crítica que se debruça sobre o poema “Sunday Morning”, escrito pelo modernista Wallace Stevens (1879 - 1955) e publicado integralmente pela primeira vez³ em seu livro de estreia – *Harmonium* (1923) – se propõe a descrever os elementos temáticos e formais empregados pelo poeta; há igualmente uma preocupação muito rigorosa em elencar inspirações, diálogos, alusões, pretextos e ecos poéticos postos em jogo por Stevens. Entre os críticos que se dedicaram a este poema – eleito pelo crítico Yvor Winters (1947) como o melhor poema estadunidense escrito no século XX e um dos melhores poemas contemplativos jamais escritos em língua inglesa – encontram-se pensadores do calibre de Harold Bloom (1977), Helen Vendler (1969; 1980; 1984; 2007), Frank Kermode (1960) e Eleanor Cook (1988; 2007).

Essas leituras, no entanto, não se debruçam sobre uma característica importante da poética de Stevens, característica explorada por apenas alguns comentadores, mesmo se já exposta pelo próprio autor tanto em palestras que ministrava em vida quanto em cartas, trazidas a público em publicação póstuma: sua relação com a pintura. Numa fala proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1951, intitulada “Relations between Poetry and Painting” [Relações entre Poesia e Pintura], defendeu que, em uma era de descrença [*age of disbelief*] como a nossa, a arte funcionaria como uma compensação ao que a humanidade havia perdido e a imaginação reinaria agora suprema onde antes a fé ocupava tal espaço: caberia portanto à poesia e à pintura, formas artísticas que operam entre a imaginação e a realidade, assumirem seu “papel profético” e tornarem-se uma “afirmação vital do ‘eu’ em um mundo em que nada nos resta além do ‘eu’, se é que isso nos resta”⁴ (Stevens 1951: 171). Mesmo antes dessa fala Stevens já confessara, em carta pessoal: “presto tanta atenção aos pintores quanto aos escritores porque, exceto em termos de técnica, seus problemas são os mesmos. Eles parecem se mover na mesma direção ao mesmo tempo” (Stevens, Holly 1996: 593).

Para compreendermos como essa relação se dá em “Manhã de Domingo”, convém primeiramente apresentar o poema, acompanhado por uma tradução nossa:

3 O poema já havia sido publicado pela revista *Poetry* em 1915, mas com cortes e reestruturações editoriais empreendidas pela editora da revista, Harriet Monroe.

4 “[V]ital assertion of self in a world where nothing but the self remains, if that remains.” (Todas as traduções subsequentes são traduções nossas.)

I

Complacencies of the peignoir, and late
Coffee and oranges in a sunny chair,
And the green freedom of a cockatoo
Upon a rug mingle to dissipate
The holy hush of ancient sacrifice.
She dreams a little, and she feels the dark
Encroachment of that old catastrophe,
As a calm darkens among water-lights.
The pungent oranges and bright, green wings
Seem things in some procession of the dead,
Winding across wide water, without sound.
The day is like wide water, without sound,
Stilled for the passing of her dreaming feet
Over the seas, to silent Palestine,
Dominion of the blood and sepulchre.

II

Why should she give her bounty to the dead?
What is divinity if it can come
Only in silent shadows and in dreams?
Shall she not find in comforts of the sun,
In pungent fruit and bright, green wings, or else
In any balm or beauty of the earth,
Things to be cherished like the thought of heaven?
Divinity must live within herself:
Passions of rain, or moods in falling snow;
Grievings in loneliness, or unsubdued
Elations when the forest blooms; gusty
Emotions on wet roads on autumn nights;
All pleasures and all pains, remembering
The bough of summer and the winter branch.
These are the measures destined for her soul.

I

Complacências do peignoir, e tardios
Café e laranjas num assento ao sol,
E a verde liberdade de uma cacatua
Mesclam-se à tapeçaria a dissipar
O sacro silêncio do sacrifício arcaico.
E sonha, ela, pressentindo a escura
Intrusão daquela velha catástrofe,
Qual calma escurece em águas-luz.
Laranjas acres e asas verdes, claras,
Comparam-se a uma procissão dos mortos,
Movendo-se pelo amplo mar, sem som.
O dia é como um amplo mar, sem som,
Doando passagem a seus pés sonhosos
Sobre o oceano, à plácida Palestina,
O domínio do sangue e do sepulcro.

II

Por que ofertaria seus bens aos mortos?
O que é o divino se ele se cumpre
Apenas em sombras mudas e sonhos?
Não teria ela, nos confortos do sol,
Na fruta acre ou em asas claras, ou ainda
Em qualquer bálsamo ou beleza da terra,
Algo a ser amado como a ideia do Céu?
O divino deve habitar o íntimo:
Paixões da chuva, ou neve caindo;
Penas da solidão, ou o incontido
Júbilo das florestas em flor; bravias
Emoções nas vias úmidas de outono;
Tudo agonias e alegrias, lembrando
A rama do verão e o galho do inverno.
São essas as medidas de sua alma.

III

Jove in the clouds had his inhuman birth.
No mother suckled him, no sweet land gave
Large-mannered motions to his mythy mind.
He moved among us, as a muttering king,
Magnificent, would move among his hinds,
Until our blood, commingling, virginal,
With heaven, brought such requital to desire
The very hinds discerned it, in a star.
Shall our blood fail? Or shall it come to be
The blood of paradise? And shall the earth
Seem all of paradise that we shall know?
The sky will be much friendlier then than now,
A part of labor and a part of pain,
And next in glory to enduring love,
Not this dividing and indifferent blue.

IV

She says, “I am content when wakened birds,
Before they fly, test the reality
Of misty fields, by their sweet questionings;
But when the birds are gone, and their warm fields
Return no more, where, then, is paradise?”
There is not any haunt of prophecy,
Nor any old chimera of the grave,
Neither the golden underground, nor isle
Melodious, where spirits gat them home,
Nor visionary south, nor cloudy palm
Remote on heaven’s hill, that has endured
As April’s green endures; or will endure
Like her remembrance of awakened birds,
Or her desire for June and evening, tipped
By the consummation of the swallow’s wings.

III

Jove nas nuvens teve parto inumano.
Sem mãe que o aleitasse ou doce terra a dar
Amplios maneirismos à sua mente mítica.
Movia-se entre nós, rei murmurante,
Magnífico, movia-se entre broncos,
Até nosso sangue, mesclando-se, virgem,
Aos Céus, criar tal recompensa ao desejo
Que até os broncos o discerniram, num astro.
Nosso sangue há de falhar? Ou virá a ser
O sangue do paraíso? E a terra,
Ser todo paraíso que nos cabe?
O céu seria, então, mais amigável,
Uma parte trabalho e uma parte dor,
Segundo em glória ao amor duradouro,
Não esse divisório e indiferente azul.

IV

Diz ela: “Me alegre que aves despertas,
Antes de voar, testem a realidade
Do prado enevoado em doces inquéritos;
Mas quando se vão, e seus prados cálidos
Não regressam, onde será o paraíso?”
Não há qualquer sombra de profecia,
Nem a velha quimera do sepulcro,
Ou subterrâneo dourado, ou ilha
Melódica, em que almas os levam ao lar,
Nem sul visionário ou palmeira turva,
Longe, no cerro do céu, que perdure
Como dura o verde de abril; ou durará
Como sua lembrança de aves despertas,
Ou seu anseio por junho e o poente, com
Sua consumação nas asas de andorinhas.

V

She says, “But in contentment I still feel
The need of some imperishable bliss.”
Death is the mother of beauty; hence from her,
Alone, shall come fulfilment to our dreams
And our desires. Although she strews the leaves
Of sure obliteration on our paths,
The path sick sorrow took, the many paths
Where triumph rang its brassy phrase, or love
Whispered a little out of tenderness,
She makes the willow shiver in the sun
For maidens who were wont to sit and gaze
Upon the grass, relinquished to their feet.
She causes boys to pile new plums and pears
On disregarded plate. The maidens taste
And stray impassioned in the littering leaves.

VI

Is there no change of death in paradise?
Does ripe fruit never fall? Or do the boughs
Hang always heavy in that perfect sky,
Unchanging, yet so like our perishing earth,
With rivers like our own that seek for seas
They never find, the same receding shores
That never touch with inarticulate pang?
Why set the pear upon those river-banks
Or spice the shores with odors of the plum?
Alas, that they should wear our colors there,
The silken weavings of our afternoons,
And pick the strings of our insipid lutes!
Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.

V

Diz ela: “Mas mesmo alegre ainda sinto
Falta de algum êxtase imperecível.”
A morte é a mãe da beleza; e é ela,
Só ela, que dá ensejo a nossos sonhos
E desejos. Ainda que verta as folhas
Da desolação total em nossas trilhas,
Trilhas de uma mágoa amarga, as muitas trilhas
Em que o triunfo ressoou rouco, ou o amor
Lançou sussurros com algo de ternura,
Ela faz o salgueiro fremer ao sol
Para as damas que se sentam e admiram
A campina, abdicando-se a seus pés.
Faz moços empilharem peras e pêssegos
Num prato esquecido. As damas comem
E movem-se ardentes nas folhas soltas.

VI

No paraíso não há morte e mudança?
O fruto, maduro, não cai? Ou galhos
Pendem sempre fartos no céu perfeito,
Eternos, mas ainda afins à terra efêmera,
Com rios, como os nossos, que correm a mares
Inalcançáveis, as mesmas enseadas
Que nunca se tocam num choque difuso?
Por que prostrar peras à beira-rio
Ou aromar a beira-mar com pêssegos?
Lástima se lá trajassem nossas cores,
Os fios sedosos de nossos crepúsculos,
E arpejassem nossas liras insípidas!
A morte é a mãe da beleza, mística,
Em cujo colo candente imaginamos
As nossas mães terrenas, em vigília.

VII

Supple and turbulent, a ring of men
Shall chant in orgy on a summer morn
Their boisterous devotion to the sun,
Not as a god, but as a god might be,
Naked among them, like a savage source.
Their chant shall be a chant of paradise,
Out of their blood, returning to the sky;
And in their chant shall enter, voice by voice,
The windy lake wherein their lord delights,
The trees, like serafin, and echoing hills,
That choir among themselves long afterward.
They shall know well the heavenly fellowship
Of men that perish and of summer morn.
And whence they came and whither they shall go
The dew upon their feet shall manifest.

VIII

She hears, upon that water without sound,
A voice that cries, “The tomb in Palestine
Is not the porch of spirits lingering.
It is the grave of Jesus, where he lay.”
We live in an old chaos of the sun,
Or old dependency of day and night,
Or island solitude, unsponsored, free,
Of that wide water, inescapable.
Deer walk upon our mountains, and the quail
Whistle about us their spontaneous cries;
Sweet berries ripen in the wilderness;
And, in the isolation of the sky,
At evening, casual flocks of pigeons make
Ambiguous undulations as they sink,
Downward to darkness, on extended wings.

VII

Dúcteis e ruidosos, homens em roda,
Num alvor do verão, entoarão báquicos
Sua exaltada devoção ao sol,
Não como um deus, mas como um deus devir,
Desnudo, como um princípio selvagem.
Seu cântico o cântico do paraíso,
Oriundo do sangue, voltando ao céu;
E em seu cântico entrarão, voz a voz,
O lago dos ventos, dele o deleite,
Bosques – quais serafins – e montes ecoantes,
Todos em coro por eras e eras.
Conhecerão bem a união celeste
De homens mortais e do alvor do verão.
E de onde vieram e para onde irão
Estará manifesto no orvalho a seus pés.

VIII

Ela ouve, daquele mar sem som,
Um clamor, “A tumba na Palestina
Não é um pórtico de almas adiadas,
É a cova de Jesus, onde ele jaz.”
Vivemos em um velho caos do sol,
Ou velha dependência de dia e noite,
Ou insulamento, sem guarida, livre,
Daquele amplo mar, inescapável.
Corças cruzam montanhas, e as codornas
Trinam ao redor cantos espontâneos;
Frutos doces maduram na natureza;
E, naquele isolamento do céu,
No entardecer, pombos casuais fazem,
Em mergulhos, ondulações ambíguas,
Entregues às trevas, em asas estendidas

Furtando-nos a demais explorações e explicações acerca do poema (“uma vez que um poema é explicado, ele é destruído” escreveu o poeta em carta), gostaríamos de abordá-lo a partir de análises que o aproximam da pintura e apresentar leituras que estabelecem outras relações, inclusive estruturais.

Um dos críticos que traz essa relação é Michel Benamou. Em texto de 1959 intitulado “Some Relations Between Poetry and Painting”, Benamou propõe que a poesia de Stevens incorpora simultaneamente elementos conflitantes do impressionismo – cores, luz, ar, impressões, passagem do tempo (tanto cronológico quanto climatológico) – e do cubismo – implosão do objeto, mutação, explosão de pontos de vista, simultaneidade – no seu fazer poético. Trabalha, portanto, entre natureza e artifício, entre encanto com a aparência e metamorfose das aparências. A sensibilidade de Stevens estaria, portanto, ligada à ideia de mudança. De um lado, o impressionismo com seu princípio passivo de mudança; de outro, o cubismo com o princípio ativo da imaginação. Assim, as metáforas da poesia e as metamorfoses da pintura se valeriam do mesmo reservatório de analogias.



Quatro exemplos da série de pinturas feitas por Claude Monet da Catedral de Rouen entre 1892 e 1893. Fica clara a intenção de se buscar os efeitos da luz e do tempo (climatológico) sobre o objeto, que Benamou chamou de princípio “passivo” de mudança.



Três exemplos da série de pinturas e estudos feitos por Pablo Picasso, em 1957, da obra “Las Meninas”, de Diego Velázquez. Fica clara a quebra, explosão e mutação do objeto, que Benamou chamou de princípio “ativo” de mudança imaginação.

Para Benamou, a melhor amostra do método pictórico de composição de Stevens estaria precisamente na estrutura de “Sunday Morning”. O poema está estruturado em um monólogo meditativo, ora na primeira, ora na terceira pessoa. De modo superficial, ele está amarrado por referências à personagem feminina central: ela sonha, ela pensa, ela indaga (a personagem, complementa, é inclusive esvaziada de sua humanidade, sem características físicas que a discirnam; como em uma obra de Matisse, a personagem foi sacrificada de modo a se tornar um padrão decorativo). Ainda assim, o autor indica que o poema não é uma apresentação discursiva de argumentos com uma evolução dialógica – é na área da retórica, e não da dialética, que Stevens encena sua batalha anticlerical, apontou igualmente Eleanor Cook (1988: 100). A personagem central perde seu papel proeminente, o tecido narrativo é rasgado. Com isso, a ideia de unidade que o poema apresenta não estaria na personagem, mas em sua composição pictórica; “Sunday Morning” não seria uma sucessão de ideias, mas de quadros. A primeira estrofe organizada como um díptico: em um painel, a mulher sentada na cadeira, laranjas, a cacatua, uma organização *à la* Matisse, sobre um tapete oriental; no outro, um lago sombrio. O silêncio acentuaria a característica pictórica, assim como a noção espacial fornecida por “as a calm darkens”, prolongada por “the day is like wide water”. Tal padrão antitético, uma imagem da vida terrena e uma

cena supranatural, continua nas seis estrofes seguintes e sua resolução completa se dá na última estrofe, uma vez que corresponderia diretamente ao díptico inicial, mas em ordem inversa: uma ordenação formal em quiasmo, elevando nossa apreciação estética do poema e o equilíbrio da composição⁵.

O efeito desse método pictórico seria uma tensão incutida em tal equilíbrio. No entanto, a atmosfera de “Sunday Morning” não é tensa, e Stevens não é um poeta dramático. A tensão, então, é espacial, oriunda da justaposição de blocos antitéticos. O padrão sequencial do poema, portanto, se finaliza em um círculo perfeito; Frank Kermode, por outros meios, indica igualmente que a estrofe final faz o poema se voltar sobre si mesmo, narcisisticamente (1960: 43). Por fim, Benamou reafirma a força do poema e indica que ele alcança um impacto emocional que advém de dentro dos devaneios diurnos de uma meditação que é inconclusiva, circular. Isso, de-



Henri Matisse, *Still Life with Pomegranates*
1947, óleo sobre tela
Musée Matisse, Nice-Cimiez, França

5 Na primeira metade da estrofe inicial temos “oranges”, “freedom”, “cockatoo”, “mingle”; no final da última temos “sweet berries”, “spontaneous”/“free”, “deer/quail/pigeons”, “about us”. Inversamente, temos no início na oitava estrofe elementos que já apareceram no final da primeira: “wide water”, “without sound”, “Palestine”, a “procession of the dead” torna-se “spirits lingering” e o “sepulchre” é a “grave of Jesus”.

fende o autor, representa o triunfo de um poeta não dramático sobre suas próprias limitações. Stevens é um poeta dotado de uma imaginação visual potente e apresenta o conflito de ideias como o conflito de formas.

Matisse é citado novamente por outro crítico, Robert Buttel, em seu livro *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Após defender que, na superfície, *Harmonium* pareceria até querer abolir as distinções entre poesia e pintura, o crítico nomeia novamente o pintor francês e estabelece-o em relação exatamente com “Sunday Morning”. Para Buttel, Stevens teria encontrado em Matisse um espírito congênere, com profundas afinidades, e seria a partir da “genialidade especial” (1967: 158) do francês que teriam se originado os versos iniciais de “Sunday Morning”, influência que se estenderia ao restante do poema e até à produção posterior do poeta. Para ele (Buttel 1967: 158), a habilidade de Matisse para:

transfigurar um prazer pagão pela vida em termos altamente civilizados, sua reverência em relação à vida que transcende o hedonismo, suas justaposições audazes de cores que deveriam conflitar e, no entanto, despertam novas relações e efeitos harmoniosos, sua combinação instigante de cores e formas com a calma e estase alcançadas com a perspectiva achatada de seus quadros, sua prática comum de aproximar exteriores e interiores em uma unidade ao enquadrar a luz e a vida de uma cena externa em uma janela à parede de um quarto elegante, e a conversão dos arabescos da Art Nouveau para seu estilo moderno próprio representariam qualidades que nos ajudariam a caracterizar o poema de Stevens, em que as extravagantes laranjas e a vistosa cacatua presente na tapeçaria são absorvidos na meditação onírica, quase estática.

Bonnie Costello (Serio 2007: 167-168), defendendo a relação de que, para Stevens, a poesia ocupa uma posição de análogo verbal à pintura, põe em dúvida a potencial



relação da abertura de “Sunday Morning” e suas cores vibrantes com o fauvismo e com Matisse. Em contraposição, propõe a autora, a inspiração para o “portrait of a lady” de Stevens poderia ter sido o quadro *Jeune Dame en 1866* de Édouard Manet, com a imagem da mulher, o penhoar, a laranja e o pássaro exótico (e, adicionaríamos, o aroma do café como substituto do olfato ativado pela flor na mão da figura feminina), obra presente no Metropolitan Museum of Art. Para a autora, não se trata de uma imitação das técnicas das artes visuais, mas, como mencionado, um

Édouard Manet, *Jeune Dame en 1866*,
1866, óleo sobre tela,
Metropolitan Museum of Art, New York

análogo verbal, mais focado nos sentimentos e nas ideias do assunto abordado que na aparência física da mulher representada.

Aproveitamos aqui para reescrever uma proposição da própria Bonnie Costello, mais adiante no mesmo texto (Serio 2007: 172). Tratando da relação entre poesia e pintura, a autora aponta que, no caso de Stevens, não somos afrontados pelo ambiente pictórico que o poema enceta (ou seja, não há nada de écfrase), mas é a superfície sonora da linguagem que domina nossa atenção. O som é o meio, como o é a tinta para, por exemplo, Picasso (ou Matisse ou Manet); somos absorvidos mais pela textura lexical e pelas mais variegadas sílabas que por declarações, posicionamentos ou semântica. As palavras constroem uma dupla relação em que a linguagem é ao mesmo tempo referencial e autorreferencial, reiterativa e permutativa em termos de som e sentido (compõem-se um “*mundo fluido*” ao invés de uma cópia do mundo ou um posicionamento acerca dele).

Além dos casos expostos acima, há diversos níveis em que a pintura se mostra, de alguma forma, presente nesse poema. Temos, de início, influências temáticas ou imagéticas. Na primeira estrofe, Sidney Feshbach (1999) indica que os sonhos da mulher, sentada e pensando acerca da morte – o ponto de partida do poema – teria sua origem em um tema da pintura (e da escultura) conhecido por *Et in Arcadia ego* (algo como “e, [até mesmo] em Arcádia, estou”); esse “ego” seria exatamente a Morte, e



Nicolas Poussin
Les Bergers d'Arcadie ou Et in Arcadia ego
1637-1638, óleo sobre tela
Museu do Louvre, Paris

tais quadros seriam uma vertente do *memento mori*, lembrando a quem vê a obra de que até na Arcádia – um local utópico, ideal – a morte está presente. Tal posicionamento defendido pelo crítico, no entanto, estaria apenas embasado no tema abordado no poema e nada mais; nem as imagens oferecidas pelo poeta nem seus aspectos formais corroborariam tal leitura. Até seria possível argumentar que Stevens era conhecedor da obra de Nicolas Poussin (1594 - 1665), influente pintor clássico francês e autor daquela que é talvez a obra mais famosa que aborda esse tema (Stevens não só comprou reproduções de obras

de Poussin do Louvre como citou o pintor no primeiro verso de poema posterior: “A sunny day’s complete Poussiniana”), mas o poema em si não traz outros elementos para embasar tal relação, salvo a concorrência (diríamos, abrangente) do tema. Mais adiante temos na quinta estrofe uma representação das *fêtes galantes* (“For maidens who were wont to sit and gaze / Upon the grass, relinquished to their feet”), seguida pelos garotos que empilhavam “new plums and pears / On disregarded plate”, retomando novamente o rococó francês e as cenas que representam amantes enamora-

dos em ambientes bucólicos, acompanhados, não raro, de pequenas naturezas-mortas, bem aos moldes descritos no poema de Stevens.

Outra obra pictórica que pode ser relacionada a uma passagem do poema é de autoria de um pintor já bastante mencionado pela crítica como influente para Stevens e para este poema em especial: Henri Matisse. Mas, diferentemente das análises presentes aqui, que focam na primeira estrofe, gostaríamos de apresentar a potencial presença do pintor na importante sétima estrofe. Conquanto nos pareça precisa e bastante direta a relação da referida estrofe e seus dançarinos nus com as odes e os cantares de Walt Whitman, por que não seria uma das obras mais notáveis do pintor, *A Dança*, pintada entre 1909 e 1910, uma das influências para o “ring of men” que se movem de modo “supple and turbulent”? Temos aí, em ambos quadro e estrofe, o próprio círculo dançante, primitivismo e modernidade, cores vibrantes e movimento expressivo, vivência naturalista e coletividade pós-histórica, enlevo e entrega.

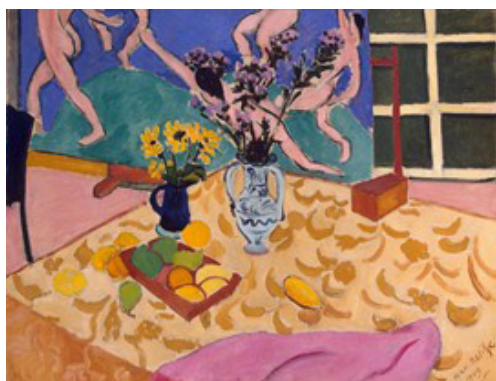
Assim, gostaríamos de propor uma relação entre este poema de Stevens e o gênero das naturezas-mortas. Bastante focadas nos espaços interiores e, em sua maioria, domésticos, as naturezas-mortas podem apresentar a vida plácida e aconchegante do lar a partir da mediação de coisas. É o retiro do artista, não como escapismo, mas como modo de fortalecer seu espírito para as batalhas diárias contra as “pressões da realidade” (Stevens 1951: 13). É em tal ambiente – o ambiente do conforto burguês – que se dão profundas meditações, como as propostas na primeira estrofe de “Sunday Morning”. Mais que apenas uma composição de Matisse – possível e provável –, as linhas que abrem o poema constroem exatamente uma natureza-morta: frutas, jarros ou canecas, a tapeçaria; mesmo o pássaro exótico não seria um item incomum nesse gênero da arte pictórica⁶. Se, por um lado, a pintura histórica é construída ao redor de uma narrativa, as naturezas-mortas são o mundo subtraído de sua capacidade de criação de interesse narrativo. Além disso, se como apontam Eleanor Cook e Michel Benamou (por caminhos distintos), Stevens não está trabalhando nesse poema com a relação (temporal) da dialética, mas sim com a apresentação quase imediata de quadros retóricos centrados em si próprios; e, se a personagem é esvaziada de seu papel predominante (e a retirada do corpo humano é a atitude fundadora do gênero, ainda que não seja anulado pelo retorno do corpo



Jan Davidsz de Hemm, *Still Life with Parrots*
Final da década de 1640, óleo sobre tela
The John and Mable Ringling
Museum of Art, Sarasota

6 O foco específico na coisa e a busca por formas e linhas estruturantes geraram grande interesse dos modernos por esse gênero, como pode ser observado em sua ampla exploração por pintores como Cézanne, Picasso, Klee, Braque, Matisse, entre outros.

à tela) e o tecido narrativo é rasgado (Benamou 1959), parece construir-se, não apenas na imagem da enumeração de coisas sobre a mesa, mas na própria estrutura que dá consistência ao poema, uma natureza-morta. Mesmo o quiasmo mencionado acima,



Henri Matisse, *Still Life with Dance*
1909, óleo sobre tela
Hermitage, São Petersburgo

que estruturaria as estrofes primeira e última, somado ao padrão antitético entre vida terrena e cenas supranaturais que percorre todas as estrofes (Benamou 1959), parecem invocar a relação opositiva entre ropografia – “representação daquelas coisas que carecem de importância, a base material despreziosa da vida que a ‘importância’ constantemente ignora” (ou seja, a laranja, o café, a cacatua) – e megalografia – “representação das coisas do mundo que apresentam grandeza; as lendas dos deuses, as batalhas dos heróis, as crises da história” (o “ancient sacrifice”, o “dominion of blood and sepulchre”) (Bryson 1990: 61)⁷. A equalização

de importância entre esses dois modos de mimese – alcançadas à mesma valoração por serem postas, juntas, em jogo – faz com que a escala narrativa da importância humana seja quebrada. Se na narrativa o que importa é o humano, o conflito e a mudança, na homeostase (na apresentação não dialógica, mas retórica do poema) a narrativa é inútil. Na natureza-morta não há o Evento e, da mesma forma, a mulher opta por não participar das narrativas grandiosas e megalográficas da Igreja, decidindo-se, ao contrário, por ficar com o trivial, com coisas, com o ropográfico.

Benamou (1959), quando aponta que o papel da mulher do poema seria apenas o de um padrão decorativo, salienta que ela aparece esvaziada de sua humanidade, não possuindo características físicas que lhe garantam um caráter humano e único (Stevens define-a somente por sua vestimenta). É possível confrontar tal definição com o que Norman Bryson (1990: 61) aponta acerca das naturezas-mortas. Após defender que esse gênero se encontra, por definição, imerso em um nível de existência material em que nada de excepcional ocorre, em que se tem a expulsão integral do Evento, o autor diz que “nesse nível de existência rotineira, centrada na comida e em comer, a singularidade da personalidade se torna irrelevante. O *anonimato* toma o lugar da busca da narrativa por uma vida única e suas aventuras” (grifos nossos). Cercada só por coisas – tapete, café, laranjas –, em um espaço em que o Evento está ausente, abole-se o acesso do sujeito à *distinção*. Tem-se um nivelamento basal da humanidade, um rebaixamento das aspirações perante um “fato irreduzível da vida: a fome” (Bryson 1990: 61). Adicionaríamos a isso outro fato irreduzível da vida que também recusa distinções, que também esvazia aspirações, que também retira do humano categorias de esplendor e singularidade, que não separa reis de camponeses: a morte. Precisamente o tema das divagações propostas no poema, expresso

⁷ A relação entre ropografia e megalografia é posta em jogo, estruturalmente, também na organização de um livro de poemas posterior, *Parts of a World*, de 1942, em que há poemas, de um lado, de naturezas-mortas e, de outro, de poemas heroicos (baixo e alto agrupados).

claramente na frase duas vezes inscrita nos versos de Stevens: “Death is the mother of beauty”.

Essa abolição à distinção trazida pela representação das coisas mundanas e reles nas naturezas-mortas impõe uma ameaça sobre as representações que se consideram superiores às outras, que consideram ter acesso absoluto a modos de existência e de experiência exaltados e elevados (Bryson 1990: 137). Há nelas um nível de simplicidade na representação de formas que é “virtualmente indestrutível” (formas que resistem praticamente incólumes à passagem do tempo: frutas, flores, copos, pratos, jarros); há nelas um nível de familiaridade de formas que são legados seculares; esses objetos estão atados a ações repetidas por todos seus usuários da mesma maneira,



Detalhe
Jean de Kastav, *Danse macabre*
Fac-simile a partir de um original de 1490
Galeria Nacional da Eslovênia, Liubliana

atravessando gerações, apresentam a vida de pessoas comuns mais como uma questão de manutenção e repetição do que de originalidade, individualidade, invenção ou grandiosidade

(Bryson 1990: 137-139). E é exatamente essa ameaça à grandiosidade perante os objetos cotidianos que está sendo levada a cabo por Stevens na oitava estrofe. Para Michel Benamou, como vimos acima, Stevens trabalha com dípticos desde o início do poema (de um lado o natural/baixo, de outro o sobrenatural/elevado) e inverte tal díptico na estrofe final. O que nos parece, no entanto, é que Stevens afrouxa essa separação em díptico e pinta um só quadro que apresenta simultaneamente sobrenatural e natural, alto e baixo. Essa aproximação pode ser observada em uma caracte-



Detalhe
Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo*, 1957

rística estrutural observada por Helen Vendler (1980). Trata-se das relações entre palavras empregadas na primeira metade da estrofe que fazem ressoar palavras da segunda metade, a saber, “unsponsored” ressoa em “spontaneous”; “island solitude” em “isolation of the sky”; “chaos” em “casual”. Essas relações amarram a estrofe – ainda que esteja organizada como quiasmo da estrofe inicial – e aproximam os elementos que antes

eram díspares desconexos o suficiente para caracterizar um dístico. Ademais, Stevens faz culminar a estrofe e o poema com o encadeamento de coisas triviais e naturais – as corças, codornas, montanhas, frutos silvestres e pombos – garantindo, portanto, maior peso aos elementos comuns e baixos que aos extraordinários e elevados, invertendo a valoração costumeiramente dada a cada um desses lados (normalmente, pinturas narrativas têm mais prestígio enquanto as naturezas-mortas são relegadas a uma posição inferior dentro do mundo da pintura). Essa aproximação dos elementos dos dois lados da estrofe, juntamente ao clímax topográfico – o foco nas coisas triviais –, trazem uma ameaça ao elevado, ao Evento, à narrativa e estão estruturalmente conectados a uma variedade das naturezas-mortas. É o que acontece, por exemplo, na obra *The Well-Stocked Kitchen* (1566), de Joachim Bueckelaer, pintada na Era de Ouro da pintura neerlandesa⁸ (é importante destacar que Stevens era um orgulhoso descendente de holandeses e que tinha interesse declarado na história e arte daquele país) (Stevens, Holly 1996: 176).



Joachim Bueckelaer, *The Well-Stocked Kitchen*
1566, óleo sobre tela
Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos

No quadro de Bueckelaer, num primeiro olhar, temos, à esquerda, duas jovens trabalhando, uma depenando uma galinha (ou um faisão) e a outra colocando outra ave, já depenada, em um espeto que será colocado, provavelmente, na lareira, mais atrás, na qual a presença da fumaça aponta que o fogo já está pronto. Ao redor das duas mulheres, três homens

8 Pinturas com esse tipo de organização não são únicas aos Países Baixos. O próprio Diego Velázquez pintou obras com a mesma disposição, como *La mulata y Escena de cocina con la cena de Emaús*, de 1618-1622.

mais velhos e um garoto, nenhum dos quais parece estar trabalhando (o olhar do homem mais à esquerda, inclusive, parece embriagado pelo conteúdo do jarro que leva nas mãos). À direita do quadro, um vivo conjunto exuberante de coisas mortas ou inanimadas: patos, perus, faisões, galinhas e codornas (além de ainda outras aves) adornam, dependuradas ou sobre a mesa, a cozinha; dois coelhos, um pequeno e um grande, deitados, cada um de um lado da bancada; no centro, um grande pernil; há nabos, uvas, pêssegos, azeitonas, limão, abóboras, nozes, abobrinhas, tomates, couve-flor, alcachofras; e ainda cestos, guardanapos, panos, copos, canecas, jarros, travessas e pratos. São esses os elementos que chamam o olhar, organizadores de linhas e cores. Mas ao fundo, desimportante, sob uma arquitetura diferente da cozinha neerlandesa, com cores menos intensas, vestindo roupas mais antigas (túnicas, parecem), um grupo de pessoas parece rodear uma figura central. Trata-se da passagem bíblica de Jesus na casa de Maria e Marta, onde é possível ver Marta à esquerda de Jesus, com os braços abertos, reclamando da irmã que não está ajudando nas tarefas do lar. Na cena do primeiro plano, as duas mulheres, ao contrário de Maria que, sentada, ouve as palavras de Jesus, trabalham. Seus rostos demonstram, no entanto, tristeza e insatisfação com tal situação. O megalográfico tanto do quadro como do poema – as grandes narrativas, os elementos elevados, religiosos – tem a escala de sua importância mitigada e é colocado, lado a lado, com elementos naturais, comuns, cotidianos. É Stevens nos pintando uma natureza-morta nos versos iniciais de “Sunday Morning” e ao mesmo tempo empregando seus elementos estruturais de rebaixamento basal da humanidade perante a fome e a morte para explorar a temática do poema; ao fim, emprega outra vertente desse gênero, na oitava estrofe, e aproxima os “dípticos” de elevado e rebaixado para criar uma imagem unificada de alto e baixo, mas na qual as coisas cotidianas tem prevalência sobre o grandioso. Isso, claro, não anula ou suplanta de maneira alguma as outras relações, ecos e alusões – poéticas ou pictóricas – apontados pelos outros críticos, mas lhes adiciona outra camada, essencialmente moderna; como diria Helen Vendler, “Stevens é moderno assim como Cézanne é moderno” (1980: 172), e consciente da relação una e indivisível entre forma e conteúdo.



Detalhe
Jesus na casa de Marta e Maria

trabalham. Seus rostos demonstram, no entanto, tristeza e insatisfação com tal situação. O megalográfico tanto do quadro como do poema – as grandes narrativas, os elementos elevados, religiosos – tem a escala de sua importância mitigada e é colocado, lado a lado, com elementos naturais, comuns, cotidianos. É Stevens nos pintando uma natureza-morta nos versos iniciais de “Sunday Morning” e ao mesmo tempo empregando seus elementos estruturais de rebaixamento basal da humanidade perante a fome e a morte para explorar a temática do poema; ao fim, emprega outra vertente desse gênero, na oitava estrofe, e aproxima os “dípticos” de elevado e rebaixado para criar uma imagem unificada de alto e baixo, mas na qual as coisas cotidianas tem prevalência sobre o grandioso. Isso, claro, não anula ou suplanta de maneira alguma as outras relações, ecos e alusões – poéticas ou

OBRAS CITADAS

ANGYAL, Andrew J. “Wallace Stevens’ ‘Sunday Morning’ as Secular Belief.” *Christianity and Literature*, Baltimore, v. 29, n. 1, p. 30-38, 1979.

- BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- BENAMOU, Michel. Wallace Stevens: Some Relations Between Poetry and Painting, *Comparative Literature*, Eugene, v. 11, n. 1, p. 47-60, inverno 1959.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.
- BLOOM, Harold. *Wallace Stevens: the Poems of our Climate*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- BUTTEL, Robert. *Wallace Stevens: The Making of Harmonium*. Princeton: Princeton UP, 1967.
- COOK, Eleanor. *A Reader's Guide to Wallace Stevens*. Princeton: Princeton UP, 2007.
- COOK, Eleanor. *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- COSTELLO, Bonnie. Effects of an Analogy: Wallace Stevens and Painting. Albert Gelpi. *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 65-85.
- FESHBACH, Sidney. A Pretext for Wallace Stevens' "Sunday Morning." *Journal of Modern Literature*, Bloomington, v. 23, n. 1, p. 59-78, verão 1999.
- HELMS, W. Travis. *Blowing Clover, Falling Rain: A Theological Commentary on the Poetic Canon of the American Religion*. Eugene: Pickwick Publications, 2020.
- KERMODE, Frank. *Wallace Stevens*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1960.
- SERIO, John N. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- STEVENS, Holly, ed. *Letters of Wallace Stevens*. Los Angeles: U of California P, 1996.
- STEVENS, Wallace. *Harmonium*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*. New York: Alfred A. Knopf, 1957.
- STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1951.
- VENDLER, Helen. *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*. Cambridge: Harvard UP, 1969.
- VENDLER, Helen. "Stevens and Keats' 'To Autumn'." Robert Buttel & Frank Doggett. *Wallace Stevens: A Celebration*. Princeton: Princeton UP, 1980. 171-195.
- VENDLER, Helen. "Stevens and the lyric speaker". John Serio. *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 133-148.
- VENDLER, Helen. *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*. Knoxville: U of Tennessee P, 1984.
- WINTERS, Yvor. *In Defense of Reason*. Denver: Swallow, 1947.