

Tradução



Pensagens: a poesia de Laura Riding
Rodrigo Garcia Lopes

Tradução

Biografia

*Rodrigo Garcia Lopes é poeta, jornalista, tradutor e compositor. Autor de *Solarium* (1994), *visibilia* (1997), *Polivox: poemas 1997-2001* (2001), *Poemas Seleccionados (1984-2001)*. Como tradutor, publicou *Iluminuras: Gravuras Coloridas* (de Arthur Rimbaud, 1994), *Sylvia Plath: Poemas* (1990), ambos em parceria com Maurício Arruda Mendonça, e *Mindscapes: Poemas de Laura Riding* (no prelo). Lançou, em 1997, o livro de entrevistas *Vozes & Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje* (Iluminuras), reunindo 19 depoimentos de artistas como Marjorie Perloff, Charles Bernstein, John Cage, Allen Ginsberg, Amiri Baraka, John Ashbery, Nam June Paik, William Burroughs, entre outros. Com Mestrado em Humanidades Interdisciplinares, com dissertação sobre os romances de Burroughs (Arizona State University, 1992), é Doutor em Letras/Inglês (Universidade Federal de Santa Catarina) com tese sobre a poesia e poética de Riding. Foi professor nos cursos de Comunicação e de Letras na Universidade Estadual de Londrina e na Fundação Universidade Federal de Rio Grande (RS). Sua poesia está representada em várias antologias de poesia brasileira contemporânea, como *Artes e Ofícios da Poesia* (1991), *Outras Praias/Other Shores: 13 Poetas Brasileiros Emergentes* (1998), *Esses Poetas* (1998), *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século* (2001), *Na Virada do Século —Poesia de Invenção no Brasil* (2002), na revista argentina *tse=tsé* e *Cities of Chance: an Anthology of New Poetry from the United States and Brazil* (a sair pela editora americana Rattapallax). Em 2002 lançou seu primeiro CD de música, *Polivox*. Um dos editores da revista *Medusa* (1998-2000), atualmente edita, com Marcos Losnak e Ademir Assunção, a revista *Coyote*. E-mail: rodrigoglopes@pop. com. br

Pensagens: a poesia de Laura Riding

O poeta e tradutor paranaense Rodrigo Garcia Lopes* apresenta a poesia de Laura Riding (1901-1991), que será pela primeira vez publicada fora dos Estados Unidos e Inglaterra com o livro *Mindscapes: Poemas de Laura Riding*, a sair pela editora Iluminuras no segundo semestre de 2003.

“Há um sentido de vida tão real que se torna o sentido de algo mais real que a vida”.

(...) É o sentido operando no que não tem sentido; é, em seu modo mais claro, poesia. “

*(Laura RIDING, *Contemporaries and Snobs*, 1928)*

Na história da poesia moderna anglo-americana um capítulo a parte deveria ser escrito para o caso extraordinário de Laura Riding. A peculiaridade de sua obra fica evidenciada na dificuldade que os críticos têm encontrado para definir sua poesia: “poesia da Nova Crítica”, “poesia neo-Metafísica”, “epistemológica”, “pós-moderna *avant-la-lettre*”, “pré-L=a=n=g=u=a=g=e”.

Reconhecida como um importante e influente nome da vanguarda dos anos 20 e 30 e, de forma não-reconhecida, como co-inventora, com Robert Graves, do método de “close reading”,¹ posteriormente “apropriado” por William Empson e pela Nova Crítica, Laura Riding renunciou à poesia no auge de sua carreira, pouco depois da publicação de *Collected Poems* (1938), num gesto radical que tem sido, ironicamente, mais discutido do que seus poemas. Ela se afastou da cena literária até 1962, quando publicou alguns ensaios nas páginas da re-

vista *Chelsea*, onde refletia sobre sua decisão. Também comprou brigas homéricas com críticos que tentavam “decifrar” sua poesia e sua polêmica renúncia. Porém, críticos e poetas relutaram em respeitar sua posição e a descoberta de que “a verdade começa onde a poesia termina”,² insistindo em fazer dela uma espécie de Rimbaud ou Greta Garbo das letras americanas. O vocabulário para caracterizá-la, vindo de figuras como Virginia Woolf, Yeats e Williams, deliciaria Michel Foucault: “louca”, “bizarra”, “bruxa”, “puta premiada”, “excêntrica”, “anomalia” (...). Porém Riding tinha consciência da política mesquinha dos bastidores literários: seu tom desafiador era apenas uma mostra de que ela se recusava a fazer parte tanto do clube fechado dos modernistas quanto dos jogos e “negociações” da política literária de seu tempo. Como ela colocou num ensaio (escrito aos 85 anos!): “Ser crítica em relação à poesia a ponto de renunciá-la, obedecendo sua consciência, faz de você, nos quartéis onde os poetas têm poder hierárquico, alguém para se manter tão quieta quanto possível”.³ O fato é que Riding incomodou, antes e depois de sua renúncia e crítica à poesia, que ela via como algo que se estava se desviando cada vez mais de uma verdade humana essencial para se transformar em *big business*, num teatro de vaidades, em mais uma comodidade ou “profissão” para alimentar um público ávido de ficções, “estilos”, “modismos”, confissões e entretenimentos. Em parte Riding estava certa: nos Estados Unidos, pelo menos, Poesia é *big business*, e esse fenômeno se manifesta não só no mercado editorial, na pletora de revistas e jornais de poesia, em listas de endereços de poetas que mais parecem um catálogo telefônico ou

em manuais de “como-aprender-poesia-e-fazer-sucesso”, mas sobretudo na disseminação dos cursos de “escrita criativa” das universidades norte-americanas, em que se tenta provar que até mesmo uma pessoa sem talento (e sem esforço) pode escrever poesia, mesmo que seja uma poesia “média”.

Difícil acreditar como uma poeta tão incômoda, desconcertante e original como Laura Riding continua marginalizada pelo *establishment* literário em seu próprio país. A prova de sua invisibilidade, seja no contexto da poesia modernista norte-americana mais radical ou em seu papel seminal na elaboração do “close reading”, está no fato de sua poesia não figurar, até pouquíssimo tempo, em nenhuma das antologias canônicas de poesia moderna como a Heath, a Harvard ou a Norton.⁴ Até dois anos atrás havia apenas dois livros dedicados à sua obra (que além de poesia e crítica, inclui novelas históricas, contos, manifestos e um livro sobre linguagem): quase nada, se compararmos com a interminável bibliografia dedicada à Eliot, Pound, Stevens ou mesmo poetas mais recentes como Sylvia Plath, Allen Ginsberg e Elizabeth Bishop.⁵ Mas há mais problemas: não só os livros de Riding ficaram por muito tempo esgotados como, até há bem pouco, sua obra era vista injustamente como uma espécie de apêndice da vida e obra de Robert Graves.⁶

O termômetro para se medir a descanonização de Laura Riding pode ser observada na opinião de críticas influentes como Helen Vendler — a diva da crítica de poesia norte-americana — que escreveu recentemente: “Parece bem provável que se Riding sobreviver, será mais como narradora (*Progress*

of *Stories, A Trojan Ending*) do que a poeta lírica que ela queria ser”.⁷ (Bem, resta perguntar a Vendler se Riding algum dia pensou em ser uma poeta “lírica”, pelo menos nos termos neo-românticos e anti-modernistas como os defendidos por críticos como ela e Harold Bloom). Mesmo críticas atentas ao “make it new”, como a competente Marjorie Perloff, têm resistido a reconhecer o mérito da obra de Riding, o que parece ser mais uma rejeição à sua “rebeldia” — quer dizer, em sua resistência em ser catalogada pelo *establishment* literário — e em reação à sua personalidade difícil do que boa-vontade de encarar os poemas belos e desconcertantes que ela deixou. A própria Riding alertava o leitor para ficar atento às mitificações da figura do poeta, apontando os perigos da institucionalização e profissionalização da poesia, no prefácio de seus *Collected Poems* (1938): *O problema é que, assim como os poetas transferiram a compulsão da poesia para algo fora de si mesmos, os leitores têm sido encorajados a transferir sua compulsão para o poeta: o poeta, por sua vez, serve de musa para eles, inspira as razões da poesia neles. E o resultado é que os leitores se tornam mero instrumentos nos quais o poeta toca suas belas melodias ao invés de serem parceiros poéticos, iguais.* “(411, italics meus).

Antevendo a má-vontade dos críticos em relação a seus poemas e numa relativização polêmica do ato criativo, Riding escrevia com seu tom polêmico habitual a certa altura de *Anarchism is not Enough* (1928): *“O que é um poema? Um poema é nada. Por persistência o poema pode se tornar alguma coisa; mas então passa a ser alguma coisa, não um poema.(...) Aonde quer que este vácuo, o poema, ocorra, há agitação de todos os lados para destruí-lo, para convertê-lo em alguma coisa. A conversão de coisa alguma em alguma coisa é tarefa da crítica”.* (18)

Mais recentemente, escritores do calibre de um Paul Auster, Charles Bernstein e John Ashbery têm sido capazes de identificar a originalidade de sua poesia e bem mais dispostos a pensar seu ambicioso projeto poético, que almejava revelar os bastidores da experiência cognitiva. (Interessante, levando-se em conta que eles estão entre os mais significativos escritores em atividade hoje nos EUA). Ashbery dedicou uma conferência inteira a sua poesia na Universidade de Harvard. Auster, um dos mais perspicazes leitores da poesia de Riding, afirma que ela é “a primeira poeta norte-americana a dar ao poema o valor e a dignidade de uma luta. Voltado para dentro de si mesmo, desafiando seu próprio direito de existir, o poema, nas mãos dela, torna-se ato em vez de objeto, transparência em vez de coisa”.⁸ Bernstein, na introdução de um dos últimos livros de Riding, afirma que “nenhum poeta norte-americano ou europeu deste século criou uma obra que reflita mais sobre os conflitos entre a expressão da verdade e o inevitável artifício da poesia”.⁹ A verdade é, aceitando ou não argumentos de sua *contra-poética* posterior, os poemas de Riding tiveram impacto definitivo nas obras de Robert Graves, W. H. Auden, Sylvia Plath, Ted Hughes, e Robert Duncan. Mais recentemente, sua poesia e prosa têm estimulado poetas como John Ashbery, bem como os chamados “Language poets”. Todos, diga-se de passagem, reconheceram a influência de Riding.

Poesia do Pensamento

Poucos poetas neste século levaram a tal extremo as relações entre poesia, linguagem e verdade do que Laura Riding. São as relações conflituosas e tensas entre esses três

termos o que caracteriza sua poética, presente tanto em sua atitude em relação à poesia (antes e depois de 1938) quanto em seus poemas. Como sugere Auster, pode-se dizer que a futura renúncia de Riding já está de certo modo implícita nos poemas que escreveu, na carne de linguagem de poemas como “O Mundo e Eu” e “Poeta: Palavra Mentirosa” (traduzido aqui), estando na base da poética rigorosa e inflexível que estabeleceu como meta: fazer de cada poema “uma revelação da verdade e de uma espécie tão geral que nome nenhum a não ser poesia é adequado exceto verdade.”¹⁰ (407) A utopia de Riding implica, portanto, que um poema digno de nota é incapaz de mentir.

Explorando novas abordagens para a escrita e interpretação da poesia, para além do “impersonalismo” de Eliot ou do Imagismo de Pound, sua poética epistemológica (por tratar das questões do conhecimento e da natureza da realidade) representa, fundamentalmente, um desvio do paradigma da Imagem para a Linguagem, enquanto se reconecta, de maneira radical, com a tradição subversiva e introspectiva de Gertrude Stein e Emily Dickinson. Como escreve Susan Howe a respeito das duas últimas, Riding também foi “ignorada por sua própria geração devido à natureza radical de seu trabalho.”¹¹ Poucas poetisas como ela exploraram com tal persistência os limites inerentes à linguagem humana.

A poesia de Riding, radicalmente humanista, incomoda ao recusar elementos que nos acostumamos a ver como intrínsecos ao ato de escrever e ler poesia: seria possível imaginar uma poética que fosse progressivamente se despidendo de metáforas, da linguagem figurada, de ambigüidades, de ênfase nas

convenções? Riding achava que sim. Essa recusa também é uma resposta de uma modernista a uma tradição poética “masculinista” ainda presente no modernismo canônico de Eliot e Pound - que transformava o Poeta em máscaras “impessoais” e elegia a Imagem concreta como novo Símbolo, e que tomava História, Mito, Religião e Política como novas ‘musas’. Só sua crítica violenta ao Imagismo - à idéia de *poesia = imagem* (e que adquire um significado ainda maior em nossa “sociedade do espetáculo”) - já seria o bastante para situar Riding num modernismo de resistência, ou mesmo num pós-modernismo *avant-la-lettre*, se a contrastarmos com os parâmetros do poderoso cânone modernista que estava sendo forjado então.

O desvio do paradigma proposto pela poética anti-simbolista, anti-mítica e anti-imagista de Riding é um fenômeno único na história da poesia contemporânea se levarmos em consideração que, como nos lembra Perloff, “de Blake a Hölderlin aos surrealistas e mesmo depois, a imagem, em suas várias encarnações enquanto representação pictórica, metáfora, símbolo, ou ideograma Poundiano, tem sido entendida como a própria *essência* do poético.”¹² Que Perloff tenha sido incapaz de perceber esta característica tão visivelmente implícita nos poemas de Riding não deixa de ser surpreendente. Este contra-modernismo aparece na poética da americana como uma rejeição e um progressivo afastamento de convenções poéticas presentes até mesmo no modernismo. É o que vai levar sua poesia, paradoxalmente, a um beco-sem-saída: progressivamente, sua poesia sofre um processo de des-metaforização radical. É como se Riding forçasse a linguagem a ser cada vez

mais literal e menos *literária*; reduzindo-a a seu “osso”, despindo-a de metáforas, imagens, símbolos e outros “implementos hostis de sentido”, de modo que cada poema dissesse apenas a “verdade” essencial que ela buscava. Ao contrário do que argumenta Dennis Rasmussen em *Poetry and Truth* (The Hague: Mouton, 1974) - de que a natureza da poesia da verdade são incompatíveis -, Riding buscava em sua poesia a “claridade intensiva” mais comum no discurso filosófico e abstrato.

O que Riding se recusou a perceber, creio, é que poesia, antes de ser sinônimo de “verdade”, seja lá o que isso signifique, é uma arte, uma atividade lúdica e, como tal, está sujeita a todos os erros e excessos característicos desta arte da linguagem: o fascínio pelos poderes polissêmicos e sensuais da linguagem poética, além de qualquer Verdade ou Lógica, se tornavam experiências que os limites rigorosos que impôs a si mesma e à poesia não permitiriam. Primeiro, ela elegeu a poesia como igual à verdade. Depois, recusou a poesia como não sendo mais o meio ideal para atingi-la, dispensando-a completamente. Riding retomava assim, em plenos século 20, a crítica platônica de que a poesia, por ser fundamentalmente *artificial* e onde o sentido é sempre potencialmente “outro”, seria capaz apenas de apresentar simulacros de verdade. Seu erro, creio, foi forçar a definição de poesia como verdade, pois a natureza da poesia não precisa, necessariamente, ser correspondente à natureza da verdade. Ou, como escreve Rasmussen: “Talvez a generalização mais segura que se pode fazer com relação à verdade proposicional na poesia é que a poesia pode fazer uso da verdade proposicional enquanto material, mas parece que não podemos espe-

rar que a poesia *sempre* vá oferecer, ou mesmo tentar oferecer, proposições verdadeiras. Um poema pode conter qualquer combinação de proposições verdadeiras e falsas, *dependendo do propósito artístico do poeta*.⁴¹³

Não se pode querer simplesmente culpar os poetas e a poesia por não conseguirem atingir o que não é, necessariamente, responsabilidade da poesia. Riding parece ter esquecido as lições preciosas, lições que aprendeu com Philip Sidney em *Defesa da Poesia*: a de que qualquer meio está sujeito a usos e abusos. Quando isso ocorrer, não será justo dizer que a Poesia é que terá abusado da virtude humana e, sim, que a virtude humana é que terá abusado da poesia.

Em termos formais, o que primeiro chama a atenção nos poemas de Riding é seu anti-romantismo (a recusa em ser “sentimental”), uma persistente recusa à imagem aliada a uma persistente problematização da linguagem, além de uma preferência à abstrações ou à idéia blakeana de “Pensamento é Ação”, em linha radicalmente oposta, portanto, ao postulado de Pound (“evite abstrações, elas obscurecem a imagem”). Como Riding não estava interessada em imagens, ela se sente à vontade para construir seus poemas como “mindscapes”, ou pensagens: paisagens do pensamento. Não surrealismo, mas algo como um realismo da consciência em seu estado mais alerta. Com sua linguagem freqüentemente abstrata, a experiência de ler os poemas de Riding é de estarmos acompanhando o pensamento de “alguém” (da poeta?, da própria linguagem?). A linguagem é quase sempre abstrata, e os poemas se desenrolam de forma a apresentar e desenvolver as implicações de um

argumento ou uma proposição. Os temas costumam ser a natureza da realidade, do ser humano e da representação.

Na sua poesia, portanto, o que ressalta é a palavra pensada, ou de como ela se articula no processo de criação poética. É uma poesia imprevisível e que força o leitor a pensar, não apenas a apreciar, se deleitar e bater palmas no fim. Como aponta Auster: “a voz está menos se expressando alto do que pensando, seguindo o processo complexo do pensamento e de tal forma que é quase imediatamente internalizada por nós”. Se sua poesia parece difícil, é no sentido de que os poemas freqüentemente rompem com nossas expectativas através de paradoxos e ironias verbais: o “sentido”, se existe, é algo que, paradoxalmente, está e não está no poema; é algo que não é obtido sem esforço, e que deve ser reconstruído pelo leitor no ato de ler. Só no transe da linguagem, a verdade poética pode ser comunicada. Em seus poemas, o sentido e os sentidos são colocados num ringue: a luta entre silêncio e significação atinge dimensões trágicas. O risco da poesia fracassar reside em cada palavra. Ou como ela mesma escreve no início de “O Mundo e Eu”: “Isto não é bem o que quero dizer, não é só,/ Nada mais do que o sol é o sol. / Mas como dizer de modo mais certo/ Se o sol brilha tudo menos perto?”.

Na terminologia de um de seus desafetos, Ezra Pound, poderíamos definir sua poesia como *logopéia*: a dança sensual da inteligência entre as palavras. Na poesia do pensamento produzida por Riding há um esforço sobre-humano para que as palavras sejam a mais perfeita tradução dos pensamentos que originam e constituem a carne do poema. A

mente enquanto pensa, portanto, se torna a força ativa do poema. O que importa, em Riding, não é só o que ela diz, mas *como* diz: sua dicção (que foi imitada por vários poetas, de Auden a Ashbery), sua maneira peculiar de apresentar seus temas e problemas. A linguagem quase sempre é clara, mas repleta de “giros” verbais e sintáticos, neologismos, paradoxos, contradições e conflitos que afastam qualquer certeza de um sentido único. Seus poemas sim mereceriam a designação de “poemas-idéias”, simplesmente porque eles sempre têm algo realmente interessante e inusitado para dizer.

O que mais chama a atenção nos poemas de Riding é essa consciência da arte da linguagem e seu poder de *criar novas realidades*. Ela definia sua poética já em seu primeiro ensaio publicado (1925). Em “Uma Profecia ou um Apelo”, ela defende uma poesia menos como “insight” (introversão) e mais como “outsight” (ou “mindsight”). O conceito de “mindsight” evoca o poder que a poesia, como forma de conhecimento visionário, tem de *afetar* o mundo exterior do que meramente ser afetado por ele. O poema surge, então, como um organismo ou criatura em seu pleno direito de existir. Pode-se dizer, portanto, que sua poética prega uma poesia do pensamento, cujo poder maior é retirar e dar ao mundo um sentido mais humano, mais profundo. Mesmo os objetos naturais, quando aparecem em seus poemas, deixam bem claro que estão sendo mediados pela linguagem da mente que, como ela escreveu em “Por uma Tosca Rotação”, “não tem como parar”. (É isso que nos distingue dos outros animais: nossas mentes estão em funcionamento 24 horas por dia, sendo errônea, portanto, a idéia da mente como algo

separado do corpo).¹⁴ No entanto, ao invés de simplesmente se satisfazer em registrar as impressões deixadas pelo mundo e a realidade em nós e traduzi-la em forma de imagens e “iluminações” epifânicas, para Riding o poeta tem a obrigação de fazer o oposto: de pressionar sentido sobre a realidade até seu limite, de mostrá-la como ela é percebida pela linguagem durante o fenômeno poético. É menos a idéia do poema como um filme a que se assiste e mais a percepção do filme interior de nossas mentes em funcionamento. É menos o registro de um sonho ou delírio (como no surrealismo) e mais um super-realismo da mente ativa, em ação, produzindo linguagem e em seu estado mais alerta. Pode-se aplicar para os poemas e a linguagem de Riding o que diz Charles Bernstein em seu ensaio “Thought’s Measure”: nos poemas de Laura Riding há “a idéia da linguagem não como algo que acompanha mas sim que constitui o mundo.”¹⁵

Como dissemos, o nível de abstração na poesia de Riding - o privilégio do pensar sobre a visualização - está no oposto do modernismo de Eliot e Pound, com a rejeição imagista da retórica e da abstração. Riding carrega em seus poemas, progressivamente, uma crítica à representação, à idéia da linguagem como descrição visual, como algo transparente que nos conduz a imagens de coisas e experiências, e não a experiência em si mesma (a experiência humana por excelência, poderíamos dizer). É uma situação exposta em poemas como “Abrir de Olhos”. Nos acostumamos a pensar sobre tudo, sobre tudo o que está fora, mas nossa mente é “cega-de-si”: quando decide fazer sentido de si mesma, a mente enfrenta um desafio: “o debate da cons-

ciência humana consigo mesma sobre o que é possível e o que é impossível” (Riding).

Como percebeu corretamente Paul Auster, “*De início é difícil apreender toda a dimensão desses poemas, entender os tipos de problemas com que estão tentando lidar. Laura Riding não nos dá quase nada para ver e essa ausência de imagens e de detalhes sensoriais, de qualquer superfície real, é inicialmente desconcertante. Sentimo-nos como se nos tivessem cegado. Mas isso é intencional e desempenha um papel importante nos temas por ela desenvolvidos. Seu desejo de ver é menor do que o de apreciar a noção de visível.*”

Isso é plenamente atingido num dos últimos poemas escritos por Riding, o longo poema em prosa “Poeta: Palavra Mentirosa”, em que o texto se apresenta, literalmente, como um muro de palavras a encarar e desafiar o leitor. O leitor é apresentado não a belas paisagens, imagens, confissões, “viagens” e, sim, confrontado com a própria experiência de leitura, a este “agora” da consciência. Além de ser um manifesto sobre a “impossibilidade da poesia” e de prenunciar a atitude posterior de Riding em relação à poesia, o poema articula uma crítica ao discurso poético do Romantismo, Simbolismo, e Imagismo. Em seus parágrafos, o poema destrói expectativas e questiona a natureza da representação da realidade bem como a necessidade da poesia em ser “agradável” e “palatável”. O próprio texto (ou “poeta-muro”) avisa ao leitor o risco que ele corre ao insistir em sua posição de consumidor passivo de imagens e de “imagens de experiências”. Ou, na linha de Wittgenstein, podemos dizer que há, em seus poemas, a consciência inescapável de que os limites da linguagem se constituem nos limites deste mesmo mundo.

POETA: PALAVRA MENTIROSA

Laura Riding

Trad. Rodrigo Garcia Lopes

Você chegou comigo, eu cheguei com você, à estação que devia ser inverno, e não é: não retornamos.

Não retornamos: não voltamos ao começo: nem nos movemos. Eu levei você, você me levou, ao próximo e próximo espaço de tempo e ao último - e é o último. Fique contra mim, então, e encare e olhe bem através de mim, então. Não é muro algum para ser escalado e deixado para trás como as velhas estações, como os poetas que eram as estações.

Fique contra mim, então, e encare e olhe bem através de mim, então. Não sou nenhum poeta como você que tem a cada espaço de tempo saltado as altas palavras rumo a próxima profundidade e estação, sempre a próxima estação, sempre a última, e a próxima. Sou um muro de verdade: só lhe resta olhar bem através de mim.

É um muro falso, um poeta: é uma palavra mentirosa. É um muro que fecha e não se fecha.

Isto não é nenhum muro que fecha e não se fecha. É um muro para se olhar dentro, não é nenhuma outra alta temporada. Além dele não existem altos e baixos de mais viagens, sem meio do caminho. Fique contra mim, então, e encare e olhe bem através de mim, então. Como muro de poeta fico, embora não seja um poeta como um muro sendo erguido entre o próximo e próximo vão e tornados falsos e intransponíveis. Enfim, sou um muro de verdade: só lhe resta olhar bem através de mim.

E a fábula não é mais sobre a ida: não é mais uma fábula de poeta de uma falsa ida rumo a uma visão. A fábula é sim sobre um ver de verdade rumo a um saber: só resta olhar através do muro agora, através mesmo.

Não é um muro, não é um poeta. Não é um muro mentiroso, não é uma palavra mentirosa. É uma beira escrita de tempo. Nem mais um passo, ou em minha boca, meus olhos, você vai despencar. Chegue perto, encare e olhe bem através de mim, fale só do que você vê. Mas, oh, rebanho de vidas totalmente apaixonadas, nem mais um passo agora. Senão em minha boca, em meus olhos, vocês hão de cair, e não ser mais vocês.

Em minha boca, em meus olhos, estou dizendo, estou dizendo. Não sou nenhum poeta como muro transitório que te conduza por um tão lento terreno de tempo, como o que mediu seu único espaço de tempo com ciclos interrompidos de estação outra e outra vez. Não te conduzo. Você chegou comigo, eu cheguei com você, a seu último ciclo e estação: só assim eu viria com você, só assim.

Estou dizendo, estou dizendo, eu sou, é, tamanho muro, tamanho poeta, tamanho não mentir, tamanho não conduzir. Espere a vista, e olhe bem, saiba que por tal parar assim nenhum de vocês há de vir depois.

Virá o que? Virá até este eu, até este não-eu, esta estação que não mente quando a morte mantém o ano em tempo — este todos-os-anos.

Você não veria, não saberia, não contaria o tempo? Então o que você faria? Então por quê você veio aqui? Para saltar um muro

que não é muro, e sim um muro de verdade? Para me atravessar e despencar em meus olhos e boca que não são as suas? Para me depreciar aos gritos como se eu fosse um muro ou poeta enquanto seu caminho passava ao ápice da queda que pareceria?

Estou dizendo, estou dizendo, eu sou, é: tamanho muro, tamanho fim de viagem gradual. E se você não escutar, venha tropeçando sobre mim, em meus olhos, minha boca, e ser o seu dizer às avessas de vocês mesmos expirando zangadamente durante estações instantâneas que enganaram vocês usando o tempo.

Meus olhos, minha boca, minhas mãos ariscas à espreita, minha cabeça intransmutável: em que meus olhos, minha boca, minhas mãos, meu corpo-eu, não é nenhum simulacro mortal como o que eternamente vocês construíram contra a própria morte, pra manter vocês eternamente no alardeado caminho da morte, nuncamente? Estou dizendo, estou dizendo, não sou feito de vocês, desse jeito.

Este corpo-eu, este muro, este discurso poeteiro, é aquela última barreira há tanto tempo evitada durante suas mudanças elípticas: de seu saltar, seu evitar, ninharias de estação, eu o fiz, está feito. E se agora poeteiramente soa com como-se-mais-uma-vez, este é o estupor montado de sua eterna perseverança vestida pronta e lírica, poeteiramente — o proibido mais-uma-vez vestido como tempo.

Pareço soar, cantar, rimar, tudo poetizar? Que vergonha de mim, então! Então sorria-me seu humor repugnantíssimo de poeta carola? — seus olhos revirados de branca hipocrisia — deveria eu ser mais uma

fada da sua fama versificada — ou transformado em seu cérebro historiado, onde as linhas significam mais atuais. Que vergonha de mim, então!

Seja dada a nossa pressa, minha vergonha é sua. Por quanto tempo pareço acenar como um muro além do qual se estendem um período mais longo dessa travessia de carne: é sua mentira de carne e minha fileira de palavras que parecem de carne? Seja dada a nossa pressa! Estou dizendo, estou dizendo. Nesse muro se lê ‘Pare!’. Este poeta versa: ‘Poeta: palavra mentirosa!’

Então, não despencará o muro, como acontece com muros? Eu não disse: “Encare bem através de mim” É um muro de verdade, despencará. É um muro de muros, encare bem através dele: a leitura chega de mansinho, o nome da morte passa com a estação que ela não era.

A morte é um muro mesmo. Passar por muros, topar com muros, é um morrer e um aprender. Morte é um saber-de-morte. A morte que se sabe é a verdade vista na parada. O nome da morte passa. A boca que se mortemove esquece a palavra.

E a primeira página é a última da morte. E seja dada a nossa pressa, ou então o muro parecerá não se despedaçar, e continuar falsamente. E na primeira página se lê: ‘Seja dada a nossa pressa!’ E na primeira página se lê: ‘Vai com calma, esta é só a primeira página’.

Vai com calma, é só a página antes da primeira página, não é preciso pressa. A página antes da primeira página relata morte, pressa, lentidão: quão verdadeira a verdade se acon-

tecesse agora no virar da página, em tempo de relatar. Verdade após verdade seria verdade. E na primeira página se lê, na página que é a primeira página antes da primeira apenas: “Este era-uma-vez quando as estações fracassaram, e o tempo encarava bem através do muro e nem tentava saltá-lo, é a hora, a estação, estações, ano e anos, sem muro, com muro, onde quando e quando a mentira clássica se dissolve e nuamente o tempo é salpicado com o doce dilúvio da verdade ainda não impura, mas salgada maredocemente — Ó, ultimação sacramental pelo qual o tempo se renovelhecerá e nenhuma outra estação ainda mudará”. Estou dizendo, estou dizendo.

POET: A LYING WORD

Laura Riding

You have now come with me, I have now come with you, to the season that should be winter, and is not: we have not come back.

We have not come back: we have not come round: we have not moved. I have taken you, you have taken me, to the next and next span, and the last—and it is the last. Stand against me then and stare well through me then. It is a wall not to be scaled and left behind like the old seasons, like the poets who were the seasons.

Stand against me then and stare well through me then. I am no poet as you have span by span leapt the high words to the next depth and season, the next season always, the last always, and the next. I am a true wall: you may but stare me through.

It is a false wall, a poet: it is a lying word. It is a wall that closes and does not.

This is no wall that closes and does not. It is a wall to see into, it is no other season's height. Beyond it

lies no depth and height of further travel, no partial courses. Stand against me then and stare well through me then. Like wall of poet here I rise, but am no poet as walls have risen between next and next and made false end to leap. A last, true wall am I: you may but stare me through.

And the tale is no more of the going: no more a poet's tale of a going false-like to a seeing. The tale is of a seeing true-like to a knowing: there's but to stare the wall through non, well through.

It is not a wall, it is not a poet. It is not a lying wall, it is not a lying word. It is a written edge of time. Step not across, for then into my mouth, my eyes, you fall. Come close, stare me well through, speak as you see. But, oh, infatuated drove of lives, step not across now. Into my mouth, my eyes, shall you thus fall, and be yourselves no more.

Into my mouth, my eyes, I say, I say. I am no poet like transitory wall to lead you on into such slow terrain of time as measured out your single span to broken turns of season once and once again. I lead you not. You have now come with me, I have now come with you, to your last turn and season: thus could I come with you, thus only.

I say, I say, I am, it is, such wall, such poet, such not lying, such not leading into. Await the sight, and look well through, know by such standing still that next comes none of you.

Comes what? Come this even I, even this not-I, this not lying season when death holds the year as steady count—this every-year.

Would you not see, not know, not mark the count? What would you then? Why have you come here then? To leap a wall that is no wall, and a true wall? To step across into my eyes and mouth not yours? To cry me down like wall or poet as often your way led

past down-falling height that seemed?

I say, I say, I am, it is: such wall, such end of graded travel. And if you will not bark, come tumbling then upon me, into my eyes, my mouth, and be the backward utterance of yourselves expiring angrily through instant seasons that played you time-false.

My eyes, my mouth, my hovering hands, my intransmutable head: wherein my eyes, my mouth, my hands, my head, my body-self, are not such mortal simulacrum as everlong in boasted death-course, neverlong? I say, I say, I am not builded of you so.

This body-self, this wall, this poet-like address, is that last barrier long shied of in your elliptic changes: out of your leaping, shying, season-quibbling, have I made it, is it made. And if now poet-like it rings with one-more-time as if, this is the mounted stupor of your everlong outbidding worn prompt and lyric, poet-like—the forbidden one-more-time worn time-like.

Does it seem I ring, I sing, I rhyme, I poet-wit? Shame on me than! Grin me your foulest humour then of poet-piety, your eyes rolled up in white hypocrisy—should I be one sprite more of your versed fame—or turned from me into your historied brain, where the lines read more actual? Shame on me then!

And haste unto us both, my shame is yours. How long I seem to beckon like a wall beyond which stretches longer length of fleshsome traverse: it is your lie of flesh and my flesh-seeming stand of words. Haste then unto us both! I say, I say. This wall reads ‘Stop!’ This poet verses ‘Poet: a lying word!’

Shall the wall then not crumble, as to walls is given? Have I not said: ‘Stare me well through’? It is indeed a wall, crumble it shall. It is a wall of walls, stare it well through: the reading gentles near, the name of death passes with the season that it was not.

Death is a very wall. The going over walls, against walls, is a dying and a learning. Death is a knowing-death. Known death is truth sighted at the halt. The name of death passes. The mouth that moves with death forgets the word.

And the first page is the last of death. And haste unto us both, lest the wall seem to crumble not, to lead mock-onward. And the first page reads: ‘Haste unto us both!’ And the first page reads: “Slowly, it is the first page only.”

Slowly, it is the page before the first page only, there is no haste. The page before the first page tells of death, haste, slowness: how truth falls true now at the turn of the page, at time of telling. Truth one by one falls true. And the first page reads, the page which is the page before the first page only: ‘This once-upon-a-time when seasons failed, and time stared through the wall nor made to leap across, is the hour, the season, seasons, year and years, no wall and wall, where when and when the classic lie dissolves and nakedly time salted is with truth’s sweet flood nor yet to mix with, but be salted tidal-sweet—O sacramental ultimate by which shall time be old-renewed nor yet another season move.’ I say, I say. ■

Poema extraído do livro *The Poems of Laura Riding*, de Laura (Riding) Jackson. Copyright 1938 (Manchester: Carcanet, 1980). Reimpresso com a permissão do The Board of Literary Management of the late Laura (Riding) Jackson.

Agradeço ao poeta e tradutor norte-americano Chris Daniels por seus preciosos comentários sobre a tradução.

Este é mais um trabalho do Grupo de Pesquisa Furg/CNPq *Poética da Tradução*, parcialmente financiado pelo CNPq.

Notas

¹ O termo pode ser traduzido tanto como leitura “próxima”, “fechada”, como “densa”, cerrada, centrada no texto. Trata-se de um método rigoroso de análise literária intrínseca que teve, no Brasil, praticantes como Afrânio Coutinho, Antonio Candido e mesmo jakobsonianos como Haroldo de Campos, e que se detém em todos os aspectos formais do poema. Seu auge, nos Estados Unidos, ocorreu nas décadas de 40 e 50, embora seja hoje parte indispensável da leitura de um poema.

² Em “Preface”, *Selected Poems in Five Sets*. New York: Persea Books, pp. 15-94.

³ Em “What, If Not a Poem, Poems?” *The Denver Quarterly*, Summer 1986, v. 31, n. 1.

⁴ O tratamento de Riding como uma espécie de nota de rodapé da poesia modernista é flagrante em livros como a Norton Anthology of Modern Poetry, onde ela aparece pela primeira vez em 1973, com 6 poemas, para simplesmente desaparecer nas edições posteriores. Riding ressurgiu na Norton só em 1997, e ainda assim com apenas dois poemas. David Perkins, nos dois grossos volumes que constituem seu estudo *A History of Modern Poetry*, dedica apenas uma página e meia para sua poesia. No Brasil, nem é preciso dizer, Riding é totalmente desconhecida, não sendo sequer citada pelos poetas concretos, por exemplo.

⁵ Há uma biografia não-autorizada escrita por Deborah Baker, *In Extremis* (New York: Grove Press, 1993). Desde sua morte, em 1991, o interesse por sua obra vem crescendo a cada ano, nos Estados Unidos e na Inglaterra. A biógrafa oficial de Riding, Elizabeth Friedmann, informa que este ano a Random House publicará sua biografia autorizada, uma coletânea de seus ensaios críticos mais importantes (*The Laura (Riding) Jackson Reader*), bem como a importante correspondência entre Riding e Gertrude Stein. O poeta e crítico britânico Mark Jacobs também acaba de lançar um livro sobre sua poesia. No ano retrasado foi publicado uma reedição de *Anarchism is not Enough*, organizada pela poeta e crítica Lisa Samuels, além de seu estudo *Poetic Arrest: Laura Riding, Wallace Stevens, and the Modernist Afterlife*.

⁶ Riding and Graves mantiveram uma parceria intelectual e emocional por 14 anos (alguns críticos apontam Riding como a “musa inspiradora” de Graves para seu clássico estudo sobre a Deusa Branca, *The White Goddess*, de 1948).

⁷ Em “The White Goddess!”, *New York Review of Books*, 18 de novembro de 1993, p. 12.

⁸ Em *The Art of Hunger*,

⁹ In “Itinerary,” *Chelsea* 33. September 1974. p. 169-170

¹⁰ Em “To the Reader”, prefácio a *Collected Poems*, 1938

¹¹ Em *My Emily Dickinson*, Berkeley: North Atlantic Books, 1985. p. 14

¹² Em *Radical Arifice: Writing in the Age of Media*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1991) p. 57. *Italics meus*.

¹³ *The Hague*: Mouton. 1974, pp. 15-123. *Italics meus*.

¹⁴ George Lakoff e Mark Johnson exploram de modo fascinante a noção de mente corporal em *Philosophy in the Flesh*, (New York: Basic Books, 1999) a descoberta de que “[a] razão humana é uma forma de razão animal, uma razão inextricavelmente ligada a nossos corpos e às peculiaridades de nossos cérebros.” p. 17.

¹⁵ Em *Content’s Dream*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1982. p. 62.