



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Thiago Oliveira Carvalho

**Vidro-que-veste-a-voz-das-vias: o rizo-objeto steiniano em *Tender Buttons***

Rio de Janeiro

2020

Thiago Oliveira Carvalho

**Vidro-que-veste-a-voz-das-vias: o rizo-objeto steiniano em *Tender Buttons***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S819 Carvalho, Thiago Oliveira.  
Vidro-que-veste-a-voz-das-vias: o rizo-objeto steiniano em  
Tender Buttons / Thiago Oliveira Carvalho. - 2020.  
75 f.

Orientadora: Maria Conceição Monteiro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Stein, Gertrude, 1874-1946 - Crítica e interpretação – Teses.  
2. Stein, Gertrude, 1874-1946. Tender buttons – Teses. 3.  
Ambivalência – Teses. 4. Poesia americana - História e crítica –  
Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Thiago Oliveira Carvalho

**Vidro-que-veste-a-voz-das-vias: o rizo-objeto steiniano em *Tender Buttons***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de literatura.

Aprovada em 16 de outubro de 2020.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Adriana Jordão de Souza Gonçalves  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Ângela Dias  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2020

## DEDICATÓRIA

*Para minha mãe e minha irmã... sempre...*

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cláudia, por todos esses anos de incansável apoio, zelo e compreensão.

A minha irmã, Deborah, também pelo apoio, além dos debates e contribuições para minha formação.

A toda minha família, pelo carinho de sempre.

Ao Instituto de Letras da UERJ, pela possibilidade de ampliação de conhecimentos.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Conceição Monteiro, pelas valiosas contribuições ao longo dos anos, pela paciência, pela compreensão.

Às professoras Ângela Dias e Adriana Jordão, pela generosidade e pelas contribuições para esta dissertação.

Às professoras e professores da UERJ, em especial Fernanda Medeiros, Ana Chiara, Leonardo Mendes, Leonardo Davino, Davi Pinho e Júlio França, também pelas contribuições durante as aulas e discussões.

A todos os amigos e colegas de trabalho e estudo – de todas as fases e épocas –, pela amizade, paciência e preocupação.

Às professoras e professores absolutamente fundamentais para minha formação, à época da graduação, sem os quais nada teria sido possível – ou ainda mesmo, desejável –; especialmente Roberto Bozzetti, Marcelo Diniz, Luís Carlos de Moraes Junior e Angélica Castilho.

O fato de ser “só uma coisa”, de não ter segredo nenhum, acaba sendo motivo para uma incompreensibilidade maior do que a do mais obscuro poema.

*Marcelo Coelho* (jornalista brasileiro, sobre a poeta polonesa Wisława Szymborska)

The fascination of what's difficult  
Has dried the sap out of my veins, and rent  
Spontaneous joy and natural content  
Out of my heart (...)

*W. B. Yeats* (poeta irlandês)

O nome da coisa são coisas, meu bem...

*Assucena Assucena* (cantora e compositora brasileira)

## RESUMO

CARVALHO, Thiago Oliveira. *Vidro-que-veste-a-voz-das-vias: o rizo-objeto steiniano em Tender Buttons*. 2020. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A dissertação propõe, em linhas gerais, um exame formalista em *close reading* de um grupo de poemas do conjunto prosa-poético *Tender Buttons* (1997), da vanguardista escritora norte-americana Gertrude Stein. A partir de uma análise de duas obras de gêneros distintos – narrativa e drama – da mesma autora, baseada, especialmente, no conceito deleuziano (2011) do rizoma, relativo à multiplicidade ambivalente de uma textualidade descentralizada (correlação que já foi sugerida brevemente pelo crítico Gerald Bruns (2018)), insere-se Stein numa rede contextual de natureza estética que prepara, portanto, o estudo intensivo dos poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997) como objetos rizomáticos.

Palavras-chave: Gertrude Stein. *Tender Buttons*. Rizoma. Ambivalência. Objeto.



## ABSTRACT

CARVALHO, Thiago Oliveira. *Glassware-which-wears-the-wail-of-ways: the steinian rizo-object in Tender Buttons*. 2020. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This dissertation proposes, in general terms, a formalistic close-reading examination of a certain group of poems from the prose-poetic literary work *Tender Buttons* (1997), by the North-American avant-garde writer Gertrude Stein. Starting from an analysis of two works from different genres – prose narrative and drama – by the same author, based, especially, on the Deleuzian (2011) concept of rhizome, related to an ambivalent multiplicity of decentralized textuality (a correlation already briefly established by critic Gerald Bruns (2018)), Stein may be settled into a contextual aesthetic kind of background which therefore prepares the intensive scrutiny of her prose poems from *Tender Buttons* (1997) as rhizomatic objects.

Keywords: Gertrude Stein. *Tender Buttons*. Rhizome. Ambivalence. Object

## SUMÁRIO

	<b>PREÂMBULO: PROPOSIÇÃO, METODOLOGIA E SÍNTESE.....</b>	<b>9</b>
1	<b>GERTRUDE STEIN: DESENRAIZAMENTO E RIZOMA.....</b>	<b>14</b>
1.1	<b>Traços críticos-teóricos preliminares: Stein por Sontag – e para Deleuze.....</b>	<b>14</b>
1.2	<b>O exemplo-rizoma de “Italians”: desenraizamento narrativo.....</b>	<b>17</b>
1.3	<b>O exemplo-rizoma de <i>Listen to me</i>: desenraizamento teatral.....</b>	<b>21</b>
1.4	<b>Considerações gerais – e rizomáticas – sobre <i>Tender Buttons</i>.....</b>	<b>25</b>
2	<b>ANÁLISE – DESMANTELAMENTO – DE ALGUNS BOTÕES DE <i>TENDER BUTTONS</i>.....</b>	<b>31</b>
2.1	<b>“A carafe, that is a blind glass”: a superfície envidraçada do texto racha ao meio.....</b>	<b>31</b>
2.2	<b>“A petticoat”: entre as transparências opacas do vestuário, o corpo da coisa.....</b>	<b>39</b>
2.3	<b>“A cloth”: o tecido esgarçado – e desdobrado sobre si – do texto.....</b>	<b>47</b>
2.4	<b>“A piano”: as dissonâncias músico-poéticas da forma pura.....</b>	<b>55</b>
2.5	<b>Fragmento de “Rooms”: espaços textuais heterotópicos.....</b>	<b>64</b>
	<b>EPÍLOGO: UM DERRADEIRO ELOGIO – RIZOMÁTICO – À “<i>BAD GIRL DA VANGUARDA</i>”.....</b>	<b>71</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>73</b>

## **PREÂMBULO: PROPOSIÇÃO, METODOLOGIA E SÍNTESE**

### **Proposição temática fundamental:**

Esta dissertação pretende, essencialmente, analisar alguns poemas em prosa emblemáticos, da escritora norte-americana modernista Gertrude Stein, retirados de sua obra prosa-poética *Tender Buttons* (1997) – um catálogo literário de objetos domésticos –, a partir de uma contextualização de caráter fundamentalmente estético-formal: a ideia de desenraizamento cultural – que será reformulada como desenraizamento poético-literário –, cuja resolução Susan Sontag, em seu ensaio “A idéia de Europa (mais uma elegia)” (2005, p. 364-370), atribui a Gertrude Stein; e, como implicação de tal noção de desenraizamento, a possibilidade de se pensar os textos steinianos que tematizam os objetos no âmbito doméstico como manifestações rizomáticas – Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* (2001) –, isto é, intrinsecamente – e metonimicamente – ambivalentes em sua materialidade textual, seja em termos do gênero literário em que se inserem – o que será mapeado, grosso modo, em dois textos específicos de Stein, um “conto” e uma “peça” –; seja em termos do próprio desenvolvimento estético-estilístico de cada texto tomado individualmente – o que será examinado em *close reading* nos poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997). Desse modo, a apresentação e análise do “conto” – gênero narrativo – “Italians” (1922, p. 46-64) e de um fragmento da “peça” – gênero dramático – *Listen to me* (1986, p. 188) operariam como uma preparação contextual para o estudo cerrado dos poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997)

### **Metodologia crítico-analítica:**

A orientação metodológica configura, naturalmente, uma espécie de desdobramento da própria temática da pesquisa, articulando, assim, o que há de predominantemente estético-estilístico na corrente formalista – na medida em que a autora se insere intrínseca e extrinsecamente no contexto das radicais experimentações crítico-literárias, de natureza centrípeta, do início do século XX –, com o que há de majoritariamente descentralizador na corrente pós-estruturalista, da segunda metade do século XX – na medida em que a escritura steiniana costura-se como uma quase-impossibilidade de resolução de sua própria poética no campo semântico.

No espectro propriamente formalista, é fundamental apresentar um breve panorama informativo em relação ao entrelaçamento das perspectivas crítico-estéticas – teóricos e artistas – na conjuntura modernista das primeiras décadas do século passado: conjuntura em que Gertrude Stein como experimentalista radical está temporalmente circunscrita:

Eichenbaum, who was less personally involved with the Futurists than were the other early Formalists, suggests that the Formalists and the Futurists joined forces because they had a common enemy – Symbolism (...) Vladimir Mayakovsky, one of the most articulate of the Futurist spokesmen, frequented the informal gatherings from which the *Opoyaz* (the name taken by the Petersburg Formalists) grew. Theoretically, the Futurist, denying the notion of symbolic correspondence, were left with a notion of poetry as a thing valuable in itself. The Futurists, like the Formalists, were interested in poetic devices not as bearers of meaning, but as details with intrinsic values; in short, both groups were quite narrowly interested in poetry as poetry. (LEMON; REIS, 1965, p. xiv)

Tomando tais apontamentos como referência primeira, é razoável supor que Gertrude Stein, ao radicalizar – como será observado ao longo de toda a dissertação –, da maneira mais subversiva e inventiva possível, a própria matéria da linguagem como possibilidade poética, parece – seja como poeta, contista, romancista ou dramaturga; em suma, como criadora de ficções – convidar, ou mesmo demandar, um olhar crítico predominantemente formal para sua textualidade: se é a linguagem em sua autorreflexiva constituição imanente – “poetry as a thing valuable in itself” (LEMON; REIS, 1965, p. xiv) – que emerge na experimentação poético-literária, interrogar-lhe em seus procedimentos formais – forma como modo, jeito, maneira de se fazer, ou seja, processo – impor-se-ia, aparentemente, como uma consequência algo óbvia. Traz-se, em alguma medida, para o centro temático – de análise – da crítica aquilo que, na literatura, se faz – se processa – forma. Assim, crítica literária de matriz formalista e produção literária de matriz vanguardista estabelecem um lógico diálogo, cuja importância na obra de Stein – especificamente – o crítico brasileiro Augusto de Campos explicita nos seguintes termos:

Faça-se, ainda, a favor de Gertrude, uma distinção necessária: as reações de automatismo, que são o fulcro do sentido de dispersão estrutural em suas obras, não procedem de um “parti pris” conteudista – como é o caso do surrealismo. Elas são orientadas por um vetor formal, ou antes formalista: uma espécie de busca obcecada de uma linguagem nova, elementar e sonora, pesquisa que às vezes se sobrepõe a tudo o mais, minimizando o relevo da “mensagem” (...) (CAMPOS, 2018, p. 200)

Interessante atentar aos contornos latentes da expressão “dispersão estrutural” (CAMPOS, 2018, p. 200): o artesanal trabalho radical com a superfície da estrutura literária acaba, curiosamente, desestruturando a própria forma da linguagem poética, instalando

extensas zonas de instabilidade dentro do texto moderno: de certo modo, tal artesanal trabalho radical *com* a superfície da estrutura literária agiria *contra* a superfície – estável – da estrutura literária, não para aprofundá-la – “alegorizá-la” –, mas para experimentar todas suas possibilidades enquanto superfície: para simplificar, identificar na forma do textos suas ambivalências propriamente formais, não simbólico-alegóricas. Seguindo a mesma linha analítica do parágrafo precedente, um texto literário mergulhado na sua própria instabilidade de linguagem se adequaria, logicamente, a uma abordagem crítica que reconheça – ou se reconheça – as – ou nas – ambivalências dessa mesma linguagem. Levanta-se a hipótese de que a perspectiva formalista-estruturalista abriria, então, uma rota para a – instável – descentralização textual inerente à proposta pós-estruturalista:

O escopo da análise estrutural não é a verdade do texto mas o seu plural; o trabalho não pode portanto consistir em partir das formas para perceber, esclarecer ou formular conteúdos (para isso não seria de mister um método estrutural), mas, muito pelo contrário, em dissipar, recuar, multiplicar, fazer partir os primeiros conteúdos sob a ação de uma ciência formal (BARTHES, 2004, p. 186)

Por esse ângulo, os textos de Stein – em especial dentro do estudo aqui proposto – deveriam ser analisados não por um recorte hermenêutico associado à profundidade do texto – ou à sua “verdade” (BARTHES, 2004, p. 186) – como se impulsionado por uma camada oculta sob uma roupagem simbólico-alegóricas – já questionada, inclusive, pelos formalistas como percebido na primeira citação do presente segmento introdutório –; mas por um recorte estético em que as tensões formais surjam, no próprio corpo da escritura crítica, fundamentalmente autorreferentes em sua instabilidade linguístico-poética. Assim, em última análise, as análises propostas nessa dissertação concentram-se nos elementos formais intrínsecos aos textos de Stein, desconsiderando formulações que busquem sob a superfície do texto alusões de origem biográfica, sociológica, histórica, etc.

### **Síntese de capítulos e subseções:**

No primeiro capítulo da dissertação – intitulado “Gertrude Stein: desenraizamento e rizoma” – pretende-se construir uma espécie de contextualização estética intratextual que servirá como base geral para a análise dos poemas de *Tender Buttons* (1997) no segundo capítulo. O capítulo em questão se ramifica em quatro subseções: a primeira delas chama-se “Traços crítico-teóricos preliminares: Stein por Sontag – e para Deleuze”, em que as noções

puras de desenraizamento, retirada de Sontag (2005), e rizoma, de Deleuze (2011), são brevemente mapeadas: a segunda como uma implicação da primeira. A partir de tais conceituações, têm-se os contornos teórico-críticos que podem ser aplicados à lógica da instabilidade e tensionamento dos gêneros textuais e dos próprios textos em sua especificidade individual dentro do projeto literário de Stein.

No segundo segmento do primeiro capítulo – intitulado “O exemplo-rizoma de “Italians”: desenraizamento narrativo” – elege-se um conto de Gertrude Stein para exemplificar os procedimentos de hibridismo ligados ao descolamento da narrativa de seus pressupostos tradicionais: enraizados: entre a prosa e a poesia, o conto “Italians” (1922, p. 46-64) desestabilizaria as fronteiras entre os gêneros, influenciando, posteriormente, na desestabilização do próprio sentido textual.

No terceiro segmento do primeiro capítulo – intitulado “O exemplo-rizoma de *Listen to me*: desenraizamento teatral” – elege-se, agora, um fragmento de uma peça de Gertrude Stein para, também, exemplificar os procedimentos de hibridismo ligados ao descolamento do drama de seus pressupostos tradicionais: enraizados: entre o teatro e a poesia, o quarto ato da peça *Listen to me* (1986, p. 188) também desestabilizaria as fronteiras entre os gêneros, influenciando, posteriormente, na desestabilização do próprio sentido textual.

No quarto – e último – segmento do primeiro capítulo – intitulado “Considerações gerais – e rizomáticas – sobre *Tender Buttons*”, atinge-se o início do núcleo nevrálgico da dissertação, que alcançará seu ápice no capítulo subsequente. Aqui, apresenta-se um panorama geral da coletânea de poemas em prosa – gênero rizomático – *Tender Buttons* (1997), além de uma análise, baseada nas premissas rizomáticas elencadas anteriormente, da condição textual do objeto steiniano: o nome da coisa e a descrição da coisa.

No segundo capítulo – intitulado “Análise – dismantelamento – de alguns botões de *Tender Buttons*”, propõe-se um *close reading* de quatro poemas em prosa e mais um fragmento poético da última seção do livro de Stein; a saber: “A carafe, that is a blind glass” (1997, p. 3), “A petticoat” (1997, p. 13), “A cloth” (1997, p. 10), “A piano” (1997, p. 9), além de um trecho de “Rooms” (1997, p. 43).

Cada poema supracitado foi selecionado por congregar possibilidades imagéticas que, em maior ou menor medida, dialogam com a questão da ambivalência rizomática do objeto como objeto. Nesse sentido, para “A carafe” (1997, p. 3), sugere-se com eixo teórico um comentário de Jean Baudrillard em *O sistema dos objetos* (2009) sobre a ambiguidade material da superfície envidraçada; para “A petticoat” (1997, p. 13), sugere-se como eixo teórico um comentário de Roland Barthes sobre a dupla dinâmica do mascaramento corpóreo

e multiplicidade estética da vestimenta em *O sistema da moda* (2009); para “A cloth” (1997, p. 10), sugere-se como eixo teórico, também, um comentário de Barthes sobre o fazimento contínuo – e o contínuo desfazimento do sujeito – do texto-tecido em *O prazer do texto* (2013); para “A piano”(1998, p. 9) , sugere-se como eixo teórico um comentário de Hugo Friedrich sobre os tensionamentos da dissonâncias músico-poéticas em *Estrutura da lírica moderna* (1978); para o fragmento de “Rooms” (1997, p. 43) sugere-se como eixo teórico um comentário de Michel Foucault sobre a ambivalência do espaço dentro do espaço em *As heterotopias* (2013).

## 1 GERTRUDE STEIN: DESENRAIZAMENTO E RIZOMA

### 1.1 Traços crítico-teóricos preliminares: Stein por Sontag – e para Deleuze

Ao passear pelo melancólico ensaio “A idéia de Europa (mais uma elegia)”, Susan Sontag (2005, p. 364-370) nos deixa entrever no corpo de sua escritura uma topografia cultural em estilhaços. Escrito em 1988, o texto da crítica norte-americana – imbuída de certo ceticismo da *intelligentsia* de fins do século XX – traça um panorama pontilhado por perdas – pode-se arriscar – fundamentalmente estético-filosóficas. Para sintetizar – simplificar – sua ideia elegíaca sobre o velho continente: vislumbrar-se-ia, então, a Europa dos “filmes de Krysztof Zanussi”, da “prosa de Thomas Bernhard”, da “poesia de Seamus Heaney”, da “música de Arvo Pärt” gradativamente infiltrada – e reduzida – pelo chamado “eurokitsch” pós-moderno: uma neo-Europa desenraizada (2005, p. 369)

Diante de uma cenografia histórica em trânsito – em transe –, Sontag, num delicado movimento textual, propõe – ao gosto contemporâneo – um desvio ótico que parece não ceder a um binarismo intelectual – para lembrar as categorias de Eco – de matriz integrada ou apocalíptica (2011): lança dialeticamente, em seu derradeiro parágrafo – transcrito abaixo –, pergunta e resposta, numa espécie de conciliador contraponto sintético cuja centralidade argumentativa, se não contradiz o timbre nostálgico de seu ensaio, tampouco o endossa frontalmente:

Então, o que acontecerá com as raízes européias das pessoas, as raízes efetivas e as espirituais? Não consigo pensar em uma resposta mais consoladora para essa pergunta do que aquela formulada por uma escritora americana expatriada segundo a qual, após viver quarenta anos na França, não estava preocupada em perder suas raízes americanas. Disse Gertrude Stein, em sua resposta talvez mais judia que americana: “Mas para que servem as raízes se a gente não pode levá-las conosco?” (SONTAG, 2005, p. 369-370)

É Gertrude Stein, portanto, que Sontag invoca para selar sua elegia: mais do que *selar* exatamente, a figura de Stein *esgarça* para uma perspectiva mais ampla da própria experiência de um pertencimento – ou não-pertencimento – geográfico-identitário: as raízes essencialmente obstruíam o deslocamento. Para além de simplesmente *desconhecer* – negar, destruir – as raízes, urgiria *reconhecer* – afirmar, reinventar – o que poderia haver de *rizomático* numa perda – ou melhor, numa desestabilização – consciente das raízes. De



alguma forma, o questionamento de Stein sugere certa necessidade de obstrução – estilhaçamento – daquilo que obstrui: fazer a raiz – cuja função é fixar – *desfuncionar*: ou *refuncionar* em *rizoma*.

Cabe, aqui, delinear em termos genéricos – ainda que brevemente, já que será enfatizado, no âmbito deste estudo, um aspecto particular de um conceito tão complexo – os contornos elementares do fenômeno deleuziano do “rizoma” dentro de um recorte literário: movido por “princípios” de “conexão e heterogeneidade” (2011, p. 22), “multiplicidade” (2011, p. 23), “ruptura assignificante” (2011, p. 25), “cartografia e decalcomania” (2011, p. 29), Deleuze tateia uma definição provisória – porque é da antinatureza rizomática tal fragilidade conceitual – para seu indefinível desestabilizador da raiz:

Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é (...) uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga, (...) um sistema acentrado não hierárquico e não significante (...) (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43)

Resumidamente, é o emblemático mote do “entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48) que guia a percepção rizomática da própria textualidade deleuziana, que funcionaria aqui, por sua vez, como principal base analítica para se pensar a textualidade – desenraizada – steiniana. O crítico Gerald Bruns, por exemplo, afirma categoricamente que “(...) Deleuze and Guattari would call [Stein’s] writing rhizomatic (as against “arborescent”)” (2018, p. 154), a partir de suas características constitutivas enumeradas acima.

A desestabilização das “correlações binárias” (2011, p. 43) – que gera, justamente, uma ambivalência sistêmica de um “entre” no texto – é absolutamente perceptível no próprio ato escritural do próprio Deleuze. Sem a estabilidade previsível de uma “introdução” ou “conclusão”, de uma “tese” ou “antítese”, de um “argumento” ou “contra-argumento” – e mais tantas outras possibilidades estaticamente dicotômicas de sentido – a linguagem parece se deslocar sempre num anti-estado de contínua progressão: o que o próprio crítico chama de “velocidade no meio” (2011, p. 49).

Interessante notar como a superfície – e superfície, aqui, é um conceito fundamental, contraposto à profundidade das raízes – do texto deleuziano com seus sequenciamentos, suplementos, enxertos e desdobramentos considerados vertiginosos – como nos trechos “(...)

variação, expansão, conquista, captura, picada” ou “(...) produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (...)” (2011, p. 43) – retroalimenta, nesses termos, justamente a dinâmica da multiplicidade da linguagem rizomática: curiosamente, uma multiplicidade que incidiria, nesse contexto, sobre uma espécie de trabalho sintático-composicional, em larga medida, sinonímico-metonímico – autoespelhado – com as palavras.

Desse modo, nota-se que ao cartografar a multiplicidade das ambivalências de um texto – seus desvios, vias-sem-saída, descentralizações –, o rizoma não avança simbolicamente, mas nas extensões planas desse texto: as raízes são profundas, mas o rizoma é horizontal; em outros termos, não se penetraria um significado específico ou sentido supremo escondido nas relações de linguagem. Ainda segundo Deleuze – sobre o “sentido” do rizoma –:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18)

Retornando a Sontag – para fechar esse ciclo de traços preliminares –, classificar um ensaio como “elegíaco” (2005, p. 364) – relativo a um subgênero da poesia – já nos aponta uma rota interessante: não poderíamos inserir suas reflexões num *locus poético*? Filtrar, assim, suas preocupações – *a priori* antropológico-culturais, ou mesmo político-ideológicas – por um prisma escritural-literário? Propor-se-ia, nesse sentido, uma reapropriação do *desenraizamento steiniano* – à luz da escrita sontagiana – como um fenômeno intrinsecamente textual – *textualizável* –, que se traduziria num mapeamento estético dessas instâncias desenraizadas – ou seja, múltiplo-ambivalentes: rizomáticas – na própria superfície dos textos de Gertrude Stein.

É possível pensar tal desenraizamento – originalmente cultural, como demonstra Sontag – como um processo textual que atingiria primeiramente o contorno dos gêneros literários na escritora modernista: a “narrativa” steiniana se descolaria de uma tipologia enraizada de narrativa; o “teatro” steiniano se descolaria de uma tipologia enraizada de teatro: deviriam todos, em alguma medida, estilhaços de raízes para, enfim, se materializarem autônomos em ambíguos rizomas textuais, numa dimensão, portanto, “antigenealógica” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43): o que será visto mais precisamente no suposto

andamento narrativo em “Italians” (1922, p. 46-64) e dramático em *Listen to me* (1986, p. 188)

Correlativamente, num segundo momento, pode-se identificar um desenraizamento propriamente frasal – sintático-sintagmático – em que a estrutura discursiva se desarticula numa espécie de aparente puro idioleto a-semântico, como pontua Augusto de Campos: “incongruência semântica” e “ilegibilidade dos textos” (2006, p. 223) de Gertrude Stein: o que será observado mais precisamente, dentro de uma chave de leitura ligada à ideia de ambivalência irresolúvel das imagens, no processo de *close reading* dos poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997)

Tem-se, assim, basicamente, a moldura que possibilita o rizoma – a não-raiz – praticar seu desenraizamento textual. Desenraizando os próprios modelos prosaico-narrativos e dramático-teatrais, sobretudo, pela infiltração – em ambos – de um componente fundamentalmente poético – o *locus* poético –, escancara-se um atalho para o desenraizamento do próprio sentido nos híbridos e ambivalentes poemas em prosa Stein.

Desnecessário relembrar que esses experimentos constituem, em maior ou menor grau, óbvias proposições estéticas dos manifestos de vanguarda das primeiras décadas do século XX: uma possível faceta intratextual da chamada “tradição da ruptura” que Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (2013), teorizou. No entanto, encabeçando tal “tradição”, Gertrude Stein – ainda segundo Campos, como ver-se-á a seguir – acabaria por, paradoxalmente, levar as próprias bases do alto modernismo – que ajudou a consolidar –, antes mesmo das formatações mais acabadas dos próprios movimentos vanguardistas, a um processo quase anti-horário de exaustão, como se, a um só tempo, fundasse e enterrasse toda uma linhagem estético-literária de experimentações radicais com a linguagem: nada mais rizomático, pois, que arrancar-lhes as raízes antes mesmo que florescessem:

Dadá chegaria lá. O “automatismo psíquico” dos surrealistas de anos depois não foi mais longe. Antes vulgarizou e retoricizou as propostas steinianas cobrindo a nudez chapada de suas frases sem sentido com brilharecos metafóricos e histerismo verbal (CAMPOS, 2006, p. 219)

## 1.2 O exemplo-rizoma de “Italians”: desenraizamento narrativo

Determinados textos de Stein exemplificam a radicalização dos procedimentos estéticos indicados. Tomemos como referência geral os escritos de difícil categorização – como, aliás, quase toda obra de Stein – em *Geography and plays* (1922): parte anticontos-poemas-em-prosa; parte esquetes-peças-pós-dramáticas: verdadeiras instalações performático-textuais que se agenciam, por assim dizer, desenraizadamente, isto é, em rizomas. Nessa linha, o título do conjunto ainda parece concentrar algumas das questões delineadas: uma associação entre o espaço geográfico e o jogo lúdico da criação poética que, em última instância, desenraiza – rompe e refaz – a referencialidade do espaço original.

O fragmento inicial de “Italians” – um dos contos-poemas-em-prosa inseridos na miscelânea híbrida referida acima – transcorre nos seguintes termos:

Some of them were where some others of them were. Some of them were where no others of them were. One of them was where not any other of them, of that kind of them, had been, and it was a thing that was important to any one to have seen that one, to have heard that one. It would have been discouraging to see more of them. It was disillusioning to go to the place where there were many of them. If there were many of them then there were more than one. If there were more than one then there were many of them and if there were many of them one could know any one of them and if one knew any one of them one knew all of them. And if one knew all of them then one would be beginning again, one would be beginning knowing them. One would be beginning knowing that kind of them. (STEIN, 2010, p. 46)

Trata-se, como se pode perceber, de uma textualidade que desestabiliza – obstrui e frustra – sua própria leitura, seja como narrativa, seja como poesia: assim enraizadas em suas linhagens específicas. Por um lado, esboça-se algo próximo – como uma vaga reminiscência – de um “enredo” que jamais chega a se desenvolver, quase uma pseudo-cartografia identitário-cultural de corte descritivo, considerando inclusive a sugestão do título – “Italians” –, selecionado aqui justamente por amalgamar, de certo modo, às formulações teórico-críticas de Sontag – mesmo que, à luz da escritura crítica deste estudo, restituídas, como já apontado, em suas potencialidades intrinsecamente texto-literárias – o radical exercício poético-escritural de Stein. No que concerne ao “enredo” como fonte da própria instabilidade em Stein – em última instância, insolúvel – o crítico Wylie Sypher é igualmente radical:

Nada acontece nesses contos que são estáticos e precisam ser lidos como se apresentassem de forma “plana” uma situação que só deve ser considerada como configuração total (...). Gertrude Stein (...) pretende acabar (...) com a estória do século XIX (SYPHER, 1980, p. 206)

Por outro lado – mas como implicação intrínseca do lado anterior –, sucedem-se, em profusão, paralelismos imagético-evocativos que ecoam numa frequência e ritmo

essencialmente poético-associativos, embora prescindam, obviamente, da medida do verso – tradicional veículo do construto poético – como seu parâmetro de unidade textual, expandindo, portanto, a escrita para além não apenas dos limites que o verso impõe, mas, sobretudo, para além do próprio conceito de limite – do ponto de vista gráfico e em todos os seus desdobramentos estético-temáticos – que define e imobiliza a priori a estrutura versificada.

O crítico norte-americano Lawrence Ferlinghetti argumenta, à guisa de máxima, referindo-se à poeta compatriota Marianne Moore, que “poesia moderna é prosa” (apud LEITE, [s.d.], p. 168) enquanto o crítico brasileiro Dirceu Villa ressalta, a propósito de Charles Baudelaire, a importância do “poema em prosa” para a “percepção fragmentária” que se tornaria “componente estrutural do próprio romance” (2007, p. 25-26) – ou narrativas de forma geral – no século XX.

Considerando o trecho de Gertrude Stein destacado acima, é possível – ou mesmo recomendável – que tais perspectivas crítico-teóricas sejam articuladas em termos de uma insolúvel complementaridade estético-estilística, o que contribuiria para a proposta analítica de desenraizamento textual: deslocadas e desestabilizadas, prosa e poesia como raízes estanques se fundiriam – e se confundiram – num tipo de rizoma prosa-poético: ou melhor, o próprio hibridismo de gêneros – seja prosa poética ou poesia prosaica – já configuraria performaticamente um dos grandes rizomas literários da modernidade vanguardista. Segundo Octavio Paz:

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a caminhada e a poesia com a dança. Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobre e desce (PAZ, 2012, p. 75)

Fluidez e circularidade, abertura e fechamento, continuidade e simultaneidade, assim dicotômica e dialeticamente cristalizadas, parecem não compor o conjunto do fragmento de Stein; ao contrário, tais noções – associadas, respectivamente, à prosa e à poesia – apontam para certa neutralização escritural, como se, na superfície do texto de Stein, de maneira

intercambiável, passassem a significar – ou não-significar – a mesma condição estético-textual.

A partir de tais considerações de caráter mais amplo, seria profícuo examinar atentamente, por exemplo, as seguintes construções prosa-poéticas retiradas do excerto já destacado do conto – “anticonto” – “Italians”:

*If there were many of them then there were more than one. If there were more than one then there were many of them and if there were many of them one could know any one of them and if one knew any one of them one knew all of them (STEIN, 1922, p. 46, grifo nosso)*

Abre-se um sequenciamento de sentenças – de natureza subordinada; portanto, mais fluidas – condicionais, com dois típicos marcadores: “if” e “then”, indicando, respectivamente, a condição propriamente dita e o aspecto consequential atrelado a tal condição prévia. Nessa espécie de estruturação linguística, predomina qualquer coisa de uma expectativa em expansão, ou seja, a partir de uma situação, espera-se outra situação: um exercício textual análogo, portanto, à lógica – efetivamente linear – de causa e efeito. O fragmento em questão segue, assim, nesse quesito específico – vizinho das propriedades gramático-formais da textualidade –, o padrão da “caminhada”, da “linha” ou mesmo do “desfile” estipulado teoricamente por Paz (2012, p. 75).

No entanto, as imagens que se sucedem dentro de tais construções gramático-formais “desfilam” – para retomar a terminologia octaviana – na mesma medida em que retornam esfericamente a seu princípio de origem, de maneira que as frases preservam sua centralidade semântica apenas revertendo – refletindo às avessas – o próprio ordenamento sequencial de sua sintaxe: funcionando quase como versos prosificados, inclusive com suas cesuras relativamente bem demarcadas. Em outros termos, o hipérbato sintático – inversão de sintagmas de frases – passa de elemento propriamente estilístico-estrutural para uma extensão temático-crítica de corte – pode-se inferir – pleonasticamente metapoético: um chamado enfático – também porque reiterado – ao rizoma da poesia mascarada de prosa. Seria possível, nessa linha de análise, transcrever o trecho recortado da seguinte maneira, sem perda alguma, mas, ao contrário, com um ganho estético-estilístico absolutamente esclarecedor: a formalização – visual – da marcação rítmico-musical, além dos reflexos-refrações de imagens e signos que se entrecruzam, intermediam e ressurgem ao longo da leitura:

If there were many of them  
then there were more than one.  
If there were more than one  
then there were many of them

and if there were many of them  
 one could know any one of them  
 and if one knew any one of them  
 one knew all of them. (STEIN, 1922, p. 46, modificação nossa)

Assim, curiosamente, nesse limiar – “intermezzo” – entre a prosa e a poesia, nota-se que o quadro comparativo final de Paz em relação à própria poesia especificamente – o elástico fluxo das marés – parece abranger, de alguma maneira, esse duplo movimento interno da textualidade steiniana. Talvez seja viável deduzir que, assim como – em termos gráficos – a prosa engloba a poesia, já que trata-se inegavelmente de um texto em prosa; a poesia, em certa medida e a partir das considerações octavianas, também englobaria a prosa: em outros termos, no “conto” de Stein, o fluxo ambíguo – sistólico-diafórico – que se infiltra na linguagem – e que Paz identifica na imagem poética da maré – configura e integra justamente esse tensionamento entre prosa e poesia: como se a poesia permitisse – em seu desenho curvilíneo – uma dobra que também incluía um traço da prosa.

Nesse complexo desdobramento, a prosa poética de Stein acabaria por se confundir com o poema em prosa. Desse modo, o ritmo, como indício essencialmente poético, no projeto literário de Stein, se faz, igualmente, o ritmo – que promove sempre uma alternância entrelaçada – entre a prosa e a própria poesia. Um ritmo sem ações.

### 1.3 O exemplo-rizoma de *Listen to me*: desenraizamento teatral

Assim como o “conto” – anticonto – analisado, “Italians”, no campo estético da “narrativa” – antinarrativa – steiniana, o texto a seguir é absolutamente exemplar: um fragmento do quarto ato de uma “peça” – antipeça – de Stein intitulada *Listen to me* (1986); fragmento, diga-se de passagem, citado e traduzido, inclusive, por Augusto de Campos para seu *O anticrítico* (1986), obra cosmopolita que – rizomaticamente, também – desestabiliza as fronteiras estabelecidas entre o que se pode considerar a poesia propriamente dita e a crítica literária tradicional, desaguando, por consequência, numa verdadeira miríade de poemas-ensaios-manifestos, além, obviamente, de suas respectivas – e rizomáticas – transcrições tradutórias. Segue, assim, o trecho original:

Fourth Act. And what is the air.

Fourth Act. The air is there.  
 Fourth Act. The air is there which is where it is.  
 Kindly notice that is all one syllable and therefore useful. It makes no feeling, it has a promise, it is a delight, it needs no encouragement, it is full.  
 Fourth Act. The air is full  
 Fourth Act. Of course the air is full  
 Fourth Act. Full of what  
 Fourth Act. Full of it.  
 Fourth Act. The air is full of it.  
 Fourth Act. Of course the air is full of it.  
 Fourth Act. Of course  
 Fourth Act. The air  
 Fourth Act. Is full  
 Fourth Act. Of it. (STEIN, 1986, p. 188)

Observando – mesmo que rapidamente – a própria estrutura gráfica que a peça sustenta, constata-se como a peça de Stein se descola frontalmente de qualquer definição estético-teórica do gênero drama: os eixos de tempo-espço, a proposição de um argumento ou ação, a criação ou existência de personagens, o estudo de caracteres psicológicos, etc; até mesmo o vislumbre de um núcleo temático rarefeito parece sofrer – em termos formais – a desestabilização rizomática de um “sistema acentrado não significante”, como pontua Deleuze (2011, p. 43); ou, para retomar Sypher, uma planificação – o “nada acontece” (1980, p. 206) – da trama: ela própria esvaziada. Nessa linha de análise, é Augusto de Campos que categoricamente afirma:

Muito haveria que falar sobre o “teatro” de Gertrude Stein, praticamente desconhecido no Brasil e no mundo, e, de resto, mal conhecido nos próprios EUA. Acentue-se, desde logo, que o “teatro” de G. Stein funcione mais como verbalização poética do que como teatro propriamente dito. Não é teatro de ideias ou de personagens. É teatro de palavras (CAMPOS, 2018, p. 202-203)

O comentário de Campos se torna particularmente significativo no contexto do estudo proposto uma vez que as referências geográficas – “Brasil”, “mundo”, “EUA”, associadas ao aspecto “desconhecido” (2018, p. 202-203) – obscuro – do teatro steininiano, acabam por provocar – escrituralmente, tornando indistintas textualidade literária e textualidade crítica – um efeito análogo àquele verificado em “Italians” (1922) vis-à-vis o fragmento ensaístico de Sontag sobre a questão das raízes: Campos e Sontag captam – cada um à sua maneira – o senso de perda – ou melhor, a desestabilização – de raízes que perpassa a estética literária de Stein. De alguma maneira – agora com o apoio teórico de Campos –, identifica-se um movimento triangular nessa dinâmica das perdas steinianas: da perda identitário-cultural, passando pela perda propriamente estético-textual, até atingir uma perda de ordem – por assim dizer – público-receptiva. Vislumbra-se, assim, a possibilidade de que uma obscuridade



generalizada extrínseca à obra – o “desconhecimento” ou “mal conhecimento” de seu repertório dramático – se deve, em alguma medida ao menos, a uma obscuridade – entendida, aqui, como impenetrabilidade – generalizada intrínseca à própria obra.

Rizomaticamente, a obscuridade – fruto do desenraizamento radical dos princípios teatrais – dentro da peça em questão se dá – em termos poéticos – a partir da transparência da elementaridade: o *motivo* – jamais a ação – do ar, que age como operador de uma essencialidade predominantemente poética. Assim como em “Italians” (1922), no qual os limites – binários – entre prosa e poesia se desfazem, o excerto de *Listen to me* (1986), também demonstra uma inclinação à desestabilização dos limites entre teatro e poesia: ou ainda, é a própria poesia que toma – “captura”, para lembrar Deleuze (2011, p. 43) – a estrutura fundamental do teatro.

A fechada estrutura esférica de retorno, por exemplo, – para retomar Octavio Paz (2012) – típica da configuração poética, se faz flagrante, inclusive na própria inscrição do “ato” dramático: curiosamente, Stein parece mecanicamente reiterar – quase *ad aeternum* – a expressão “fourth act”, numa dinâmica de simulação do que se poderiam considerar as “falas” da peça: é, aqui, a própria linguagem – “verbalização poética” – que “fala” (1986, p. 188), sem intermediações ou origem numa figuração subjetiva, seja de um personagem ou persona lírico-dramática, em sua dimensão sobretudo autorreflexiva – fechada sobre si –, que pode ser constatada, a propósito, numa espécie de simulacro de rubrica, enxertada após a terceira “fala”.

Nesse aspecto, o motivo do ar é altamente emblemático: o único dos principais elementos naturais – em comparação ao fogo, terra e água – que estabelece com a própria ambiência onde atua uma relação – pode-se dizer, paradoxalmente, fisiológica – de desenraizamento: forja-se como forma pura de abstração – uma imagem poética sem imagem – em sua materialidade sensória – sente-se o ar, não se vê o ar –; e que pode ser representado apenas por sua própria invisibilidade impenetrável. Nesses termos, de certo modo, manter-se-ia circularmente fechado sobre si, apenas repetindo a si próprio – “The air is full of it” (STEIN, 1986, 188) – sem fazer o trânsito à representação. Ora, não seria absolutamente sintomático tematizar justamente tal elemento, dentro desse tipo de construção cíclica, numa peça que não se define exatamente pelos parâmetros lineares – ou mesmo miméticos – da ação?

Do ponto de vista formal, é evidente a obstrução da ação ao longo do quarto ato – mais próximo, sem dúvidas, a uma estrofe – da peça: praticamente a mesma máxima frasal surge remontada e remodelada – fragmentada – ao longo do texto: não ações, mas, como sugere

Campos, palavras teatralizadas. O elemento rítmico-sonoro, nessa desmontagem léxico-sintática, reforça o caráter propriamente poético de sua disposição estilística: em “And what is the air” e “The air is there” (STEIN, 1986, p. 188), que, em paralelo abrem o excerto destacado, funcionando como, respectivamente pergunta e resposta, é evidente a costura da rima – “air” e “there” –, que ocorre, aliás, numa interessante – e enigmática – configuração imagética de maneira que o sentido da resposta, em alguma medida, obstrui a própria pergunta: um mecanismo textual – diga-se de passagem – recorrente em todo ato da peça. Tem-se, logo, um componente formal da poesia alinhando-se a um componente temático também da poesia: certo congelamento da ideia – de natureza narrativo-psicológica – do enredo como fluxo de ações.

Na construção seguinte, “The air is there which is where it is” (STEIN, 1986, p. 188), – que executa uma espécie de confirmação alongada da dinâmica teatral frustrada entre as duas vozes descritas acima, canalizadas em pergunta e resposta como simulacros de pseudo-falas dramáticas –, a indicação do espaço se funde com a própria imagem-signo primordial do poema, num procedimento estilístico de tautologia em que o espaço se repete apenas para explicitar sua indefinição como elemento constitutivo do drama. O padrão rítmico-sonoro – em assonância e aliteração – também pode ser identificado nesse aspecto: “air”/ “there” que se desdobra em “which” / “where” (STEIN, 1986, p. 188)

Tematizar a própria palavra no âmbito teatral – deslocando-o, a princípio, de suas bases estabelecidas, “ideias” e “personagens”; e mais ainda, ideias sobre personagens e personagens que comunicam ideias, como determina Campos (2018, p. 202-203) – parece, ao menos em alguma medida, guardar certos pontos de contato com a teoria dramática – performática – do vanguardista Antonin Artaud, cuja principal postulação sobre a palavra no espaço teatral seria:

(...) considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores (...) Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto mas cuja extensão ele mesmo admite, e não é muito difícil identificar esse domínio secreto e extenso com o domínio da anarquia formal, por um lado, mas também, por outro, com a criação formal contínua. É assim que essa identificação do objeto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e extensa faz surgir a ideia de uma certa poesia no espaço, que se confunde com a bruxaria. (ARTAUD, 2006, p. 80)

É a própria autonomia – pode-se pensar “antigenealógica” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 46) –, da palavra poética, não mais um mero instrumento que veicula “ideias” e

“personagens”, que refundaria, dentro do espaço da cena, o próprio teatro como espaço primordialmente, ora, poético: sentido último da inteireza autorreferente – “the air is full of it”, ou seja, “the fullness of the air itself” (STEIN, 1986, p. 188), poder-se-ia reformular – associada à imagem etérea – da ambivalente materialidade abstrata do ar – na peça de *SteIn*: um “vazio” cheio.

Desenraizado, rizomaticamente fissurado – inclassificável – entre o drama e a poesia, e uma vez “vazio” – num interessante espelhamento com o pronome “it” –, ou ainda melhor, esvaziado do fundamento de uma trama, o teatro steiniano curiosamente concretiza, ao longo da superfície textual, a própria performance cênica – holística – da palavra: a palavra não se destacaria da cena, ambas em planos distintos; mas seria, antes, a própria dimensão estética da cena, indistintamente: a palavra não designaria exatamente uma ação a ser destrinchada – ou ainda melhor, psicologizada – no espaço cênico, mas se inscreveria – ela própria – numa pura performance autotextual: a palavra, intransitivamente soberana, atua.

#### 1.4 Considerações gerais – e rizomáticas – sobre *Tender Buttons*

A emblemática obra literária modernista *Tender Buttons*, de Gertrude Stein (1997), é um conjunto – *in progress* – de poemas em prosa que busca restituir, a partir de uma estrutura fundamentalmente catalográfico-lexicográfica – ou seja, quase como uma espécie de listagem-dicionário –, a figuração do *locus* doméstico em diferentes dimensões, cuja abordagem estético-temática se ramifica exatamente em três grandes segmentos contextuais – ainda que com seus devidos pontos de convergência – paralelos, independentes e ordenados: “Objects” (1997, p. 3-17), “Food” (1997, p. 20-39) e “Rooms” (1997, p. 43-52).

Na primeira seção do livro de Stein – “Objects” –, como o próprio título já indica, objetos comuns são observados, descritos e analisados – em movimentos disruptivos, análogos àqueles evidenciados nos fragmentos de “Italians” (1922) e *Listen to me* (1986) – numa espécie de simulação de suas propriedades e funcionalidades internas. Encontram-se, em termos nominais, referências a objetos quaisquer – com a marcação do artigo indefinido – propriamente ditos, sem qualquer modificação de caráter adjetivo, como, por exemplo, “A box”, “A chair”, “An umbrella”, “A purse” ou “A handkerchief” (1997, p. 4; 9; 12; 10; 14); há, ainda, alguns poemas que desenhavam, em termos nominais, objetos mais especificamente texturizados, com contornos adjetivos, como no caso de “A blue coat”, “A long dress”, “A red

hat” ou Glazed glitter” (1997, p. 8; 9; 3).

Notam-se, ademais, poemas que adotam, já na sua designação nominal, uma perspectiva essencialmente metonímica, optando, portanto, por explorar aspectos fisicamente contíguos ao objeto a ser observado, descrito e analisado, como nos exemplos de “Water raining” (1997, p. 12), em que se deduz a imagem da janela como possibilidade de contemplar a água da chuva que escorre pela superfície e embaça a percepção da paisagem externa; ou no poema intitulado – simplesmente – “More” (1997, p.11), que funciona como uma continuação do texto anterior, chamado “A cloth” (1997, p. 10), assinalando formalmente, sobretudo, o próprio componente “alongado” – produtivo – da urdidura tecido, além de seu atributo prático – “alongado” – de enxertar-se em outros objetos, numa excessiva recriação contínua; ou, ainda, no poema “Careless water” (1997, p. 11-12), em que a situação de uma xícara cheia – ou qualquer outro recipiente – estilhaçando-se provoca o vazamento do líquido que continha seguro até então.

No segmento seguinte – “Food” –, identifica-se o mesmo padrão disruptivo de linguagem, agora associado à culinária doméstica. Os poemas, de maneira geral e em especial na primeira metade do segmento, tornam-se mais longos e detalhados, o que se refletirá, também, na última parte do livro. Na mesma linha estilístico-temática de “Objects”, percebem-se, em “Food”, poemas que fazem referência a alimentos específicos como, por exemplo, “Milk”, “Salad” e “Cake” (1997, p. 30; 37; 32); enquanto outros textos abordam metonimicamente o próprio ato do consumo, como em “Dining” ou “Eating” (1997, p. 37; 36), e ainda, seus correspondentes substantivos, como “Lunch” ou “Breakfast” (1997, p. 31; 26); há também aqueles que, pelo viés contíguo do objeto, estabelecem pragmaticamente uma óbvia correlação com o *topos* – inclusive no sentido espacial mesmo – da comida: o caso de poemas como “Cups” e “A centre in a table” (1997, p. 31; 39).

O último segmento do livro – “Rooms” –, também como indica o título, trata das noções propriamente espaciais dentro do lugar doméstico. É possível reconhecer um *continuum* que se alastra desde os poemas – de uma maneira geral – mais concentrados e sintéticos em “Objects”, passando por uma prolixidade maior em “Food”, até um formato absolutamente ininterrupto em “Rooms”, que constitui um grande bloco textual sem qualquer subdivisão poética, como nas seções antecedentes: em outros termos, constrói-se, assim, um único longo poema em prosa intitulado – ele próprio – “Rooms” (1997). Seria sedutor pensar tal não-segmentação justamente como a afirmação da continuidade da ideia de espaço – travessias, passagens, corredores: curso –, o que refletiria, formal e tematicamente, o próprio fluxo do *continuum* – aludido acima – das descrições do ambiente *entre* as partes de um todo.

A partir desse conciso panorama expositivo de *Tender Buttons* (1997), que privilegiou um determinado aspecto, em si primordial para desenovelar outras questões pertinentes, da totalidade da obra – aquele da relação ampla e genérica entre os títulos das seções ou poemas de *Tender Buttons* (1997) e seus respectivos textos ou grupo de textos –, é interessante ponderar o que Augusto de Campos sustenta sobre tal eixo basilar; além da costumeira transcrição de alguns – e, aqui, transcreve-se apenas um – dos textos do conjunto prosa-poético de Stein à guisa de exemplificação argumentativa:

Nos seus escritos radicais, Gertrude Stein pratica a prosa mais abstrata e abstrusa que se possa conceber. Em *Tender Buttons* (Botões Tenros e/ou Ternos), publicado em 1914, mas iniciado em 1911, e portanto notável pela sua precedência experimental, a semântica dos textos não trata sequer de corresponder aos seus títulos:

UM SELO VERMELHO

Se lírios são brancos como lírio se eles exaurem barulho e distância e mesmo pó, se eles poentos sujam uma superfície que não tem grande graça, se eles fazem isso não é necessário não é de todo necessário se eles fazem isso precisam de um catálogo (CAMPOS, 2006, p. 217-218)

Como já analisado, o processo de desenraizamento dos gêneros – que dissolve e confunde as fronteiras estanques entre narrativa e poesia – como no caso de “Italians” (1922) – ou teatro e poesia – como no caso de *Listen to me* (1986) –, criando, portanto relações rizomáticas que, resistentes ao centralizado reducionismo binário-dicotômico, atuam necessariamente de maneira textualmente ambivalente: trata-se de prosa, mas num espectro “entre” a narrativa e a poesia; trata-se de drama, mas num espectro “entre” o teatro e a poesia; ou ainda, é a poesia que, infiltrando-se em ambos os gêneros – em tese, estranhos à mesma –, acaba por deslocar, descentralizar, desestruturar os próprios pressupostos narrativos e teatrais enraizados: um híbrido atravessamento – fundamentalmente transversal – da coisa poética.

Coerentemente, tal ambivalência – pode-se dizer – macrotextual transita para as instâncias internas dos textos – nas relações entre as próprias palavras dentro de um determinado poema específico, por exemplo –, instituindo, desse modo, o aparente princípio de “não correspondência” – o desenraizamento do próprio sentido – a que Campos (2006, p. 217-218) alude em relação a *Tender Buttons*. Ocorre que tal princípio de “não correspondência”, consequência do desenraizamento que gera, por sua vez, rizomas textuais, não se dá – ou mesmo não se explica – exatamente por um viés cifrado – metafórico-alegórico –, como se cada objeto escondesse, secretamente, outro objeto a ser descoberto: um segredo poético: uma decodificação de símbolos.

Em outros termos, o não-sentido dos textos de Stein não apela à metáfora; mas, antes, à metonímia. O não-sentido está menos relacionado, nesses termos, a um mascaramento ou transposição simbólica de um objeto – ou conceito, ideia, imagem – em outro objeto pelo texto do que a uma “transfiguração” (ALFANDARY, 2018, p. 64) do próprio objeto – como “coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85) – na superfície do texto. Em suma, o objeto steiniano em *Tender Buttons* (1997) não simboliza coisa alguma: é, fundamentalmente, o próprio objeto “transfigurado” (ALFANDARY, 2018, p. 64)

E justamente por isso, não há, de fato, uma correspondência entre o título do poema – o nome do objeto – e o texto propriamente – sua descrição analítica –, considerando que a lógica constitutiva da correspondência implicaria uma equivalência de ordem, ora, metafórica: diferentemente, em *Tender Buttons* (1997), o título não corresponderia, mas *seria* o próprio texto, apenas “transfigurado” (ALFANDARY, 2018, p. 64). Não é difícil estabelecer, nesse sentido, pontos de contato com algumas questões abordadas nas análises de “Italians” (1922) e *Listen to me* (1986): o “nada acontece” do enredo, de Sypher (1980, p. 206) e o “teatro de palavras”, não de “ideias”, de Campos (1986, p. 203-204), respectivamente, apontam justamente certa tendência à superfície: a negação da alegoria.

Nesse contexto reside – retorna –, particularmente, o rizoma: que configura a multiplicidade do próprio objeto em superfície-extensão, não a unicidade-verdade de um objeto escondido – a ser resgatado – em profundidade simbólica. Para Deleuze, “[a] metamorfose [rizomática] é o contrário da metáfora” (2014, p. 41); ou ainda, o rizoma jamais “quer dizer” algo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18). Nessa linha, as teses – combinadas – da “transfiguração” (ALFANDARY, 2018, p. 64) do objeto como “coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85) encontram uma síntese interessante na seguinte máxima de Luci Collin, sobre os textos de *SteIn*: “Seu texto focaliza a essência da figura retratada, não seus detalhes decorativos enumerados via descrição naturalista” (2018, p. 84).

“Essência” deve ser compreendida, aqui, como o fundamento corpóreo da própria coisa: a forma pura; enquanto os “detalhes decorativos” (2018, p. 84) se ajustam justamente à ilusão – porque puramente codificado-convencional, como o próprio símbolo – do naturalismo descritivo. Assim, não se trata nem do reconhecível objeto falsamente “naturalista” (2018, p. 84), nem do objeto transformado, profundamente, em símbolo a ser decifrado como um enigma. Stein “transfiguraria” (2018, p. 64) – exploraria as multiplicidades ambivalentes – o objeto em sua própria condição para, então, alcançar sua “essência” (2018, p. 84) Entre o título e o texto, entre o nome da coisa e a descrição da coisa, não se trataria de correspondência – um pacto simbólico entre um e outro: um “querer dizer”

(DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18) outra coisa; mas, sobretudo, de uma contiguidade textual, ainda que uma contiguidade textual “transfigurada” (ALFANDARY, 2018, p. 64): o limite último do desenraizamento como destituição da própria profundidade das raízes: retorna-se, assim, ao cerne da questão do desenraizamento – desestabilização – daquilo que se “esconde” por trás da forma: o próprio sentido.

Nesse contexto, um interessante mote – ponto de partida – para pensar as análises dos poemas de *Tender Buttons* (1997) que serão realizadas a partir do próximo capítulo incidiria sobre uma curiosamente translúcida – e ainda assim hermética – referência: a folclórica máxima que encabeça o meta-poema-crítica de Augusto de Campos publicado em *O anticrítico* – “Gertrude é uma Gertrude” (1986, p. 173): obviamente, uma paráfrase quase satírica de um dos versos mais emblemáticos de Gertrude Stein – “Rose is a rose is a rose is a rose”, do poema “Sacred Emily” (1922, p. 187), de seu já referido e inclassificável conjunto dos textos-instalações *Geography and plays* (1922)– cuja penetração teórico-estética acaba por eternizá-lo como uma espécie de aforístico manifesto poético em defesa do moderno “retorno à coisa em si” – nas palavras de Collin (2018, p. 85) –, em alguma medida contendo e esterilizando o fluxo de camadas simbólicas que saturavam a figuração da flor na tradição literária ocidental. Destaquemos, primeiramente, a estrutura frasal elementar e a figura de linguagem com a qual se funde e confunde: um eixo verbal relacional – o originário verbo de ligação *ser* – que articula o sujeito – “Gertrude” – e seu predicativo – “uma Gertrude”, sedimentando, assim, a argamassa linguística fundamental para uma comparação. Dá-se que, no entanto, tal articulação se evidencia espelhada: qualifica-se o sujeito precisamente por aquilo que textualmente se é – ou se foi – como sujeito mesmo. Revela-se, em última instância, um tipo de comparação frustrada: uma tautologia poético-discursiva.

No cerne dessa comparação frustrada – obstruída – percebem-se embutidos, em alguma medida, duas operações de radicalismos estilísticos dicotômico-complementares, diretamente derivados da própria noção nuclear de comparação ou símile: uma espécie de esgarçamento vetorial entre a metáfora e a metonímia no corpo do texto stein-augustiniano: a clara expectativa de uma imagem metafórica – ora, em termos metafórico-comparativos, Gertrude só poderia *ser* algo... que *não* Gertrude! – resulta sumariamente anulada – *neutralizada* – pelo extremo-limite do recurso metonímico: a radicalização – uma simbiose completa – da e na “relação de *contigüidade* [e] (...) interdependência”, para citar o gramático Rocha Lima (2006, p. 506), entre as partes em jogo, pressuposto genérico da metonímia que, nesse caso, usurparia certo desejo de utopia metafórica do texto.

“A rigor, a metáfora abrangeria também a metonímia, mas a distinção está no nexos

comparativo, que na metonímia é pressuposto, e na metáfora proposto pelo poeta”, aponta Glauco Mattoso (2010, p. 311), sugerindo, em tese, algo de uma corporalidade imanente – vizinha do índice – na primeira, enquanto esboçaria algo de uma intelectualidade transcendente – próxima do símbolo – na segunda. Se considerarmos a *prática* textual augusto-steniana, na frase de Campos – desdobrado do verso de Stein –, é justamente a metonímia que, de certo modo, abrangeria – e devoraria – a metáfora: o índice se sobreporia ao símbolo.

Desse modo, tal desdobramento – quase *ad aeternum* – da coisa que repete a si mesma centraliza textualmente a concretude metonímica – a afirmação da “coisa em si” – na mesma medida em que, surpreende e paradoxalmente, provocaria sobre si mesma certa propensão ao esvaziamento texto-semântico, o que reafirmaria a aura de “abstração” comumente atribuída a Stein. Para continuar com Augusto de Campos:

Uma das conquistas estilísticas mais sérias de Gertrude Stein é o emprego da *repetição*. É verdade que, nas mãos da escritora, este expediente pode-se converter, facilmente, de uso em abuso (...) Gertrude manipula o recurso até seu esgotamento, e, inúmeras vezes, ultrapassa essa fronteira de fadiga, penetrando numa zona de “vácuo”, onde a *repetição*, por óbvia, acaba produzindo como que uma atonia receptiva no leitor (CAMPOS, 2018, p.201)

É justamente nesse ambivalente íterim – “intermezzo” rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48) – que a “transfiguração” do objeto steiniano aflora, gerando, a partir desse matriz inicial, uma série de tensionamentos múltiplos, contínuos e, em certa medida, insolúveis, que serão mapeados ao longo da análise de cinco poemas – ou melhor, quatro poemas e um fragmento poético da última seção “Rooms” – extraídos de *Tender Buttons* (1997) Em outros termos, pode-se inferir que, se “Rose is a rose is a rose is a rose” (1922, p. 187) – em toda sua multiplicidade continuada feita de concretude abstrata – também “Button is a button is a button is a button”.



## 2 ANÁLISE – DESMANTELAMENTO – DE ALGUNS BOTÕES DE *TENDER BUTTONS*

### 2.1 “A carafe, that is a blind glass”: a superfície envidraçada do texto racha ao meio

A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS.

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading. (STEIN, 1997, p. 3)

O título do poema em prosa de abertura de *Tender Buttons* parece oferecer algumas interessantes sinalizações deste processo de radicalização poético-rizomático do “entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI; 2011, p. 48) que articula, dentre outros elementos, concretude – materialidade significativa – e abstração – projeção significada – em *SteIn*: primeiramente, a própria imagem da “garrafa” envidraçada aponta uma relação de quase indistinção entre os componentes que significam e os componentes que são significados; os componentes que contêm e os componentes que são contidos.

Percebe-se, assim, a predominância da certa ideia de translucidez imagética se considerarmos justamente o inevitável atravessamento do olhar que parte *da* forma *para* o conteúdo da garrafa de vidro, ou seja, o que a garrafa *é* – em sua materialidade vazia – e o que a garrafa *significa* – seu conteúdo provisório: qualquer líquido –, dessa forma, se implicam e transtornam – no sentido, inclusive, de um *tornar-se* ao outro – necessariamente. Tornar-se como voltar-se: visão. A “vidracidade” – uma qualidade envidraçada de transparência – da garrafa é justamente o que permite tal “entre” transtornado.

Ao atentar, porém, para a adjetivação – qualificação – de tal “vidracidade”, deparamo-nos com uma superfície – textual – cega. Stein aparentemente formula aqui uma espécie de armadilha – pelo menos, em alguma medida – associada ao estatuto da pura transparência da própria linguagem literária: fazendo-se “abstrata e abstrusa”, como crava Augusto de Campos (2006, p. 217), o envidraçado transparente da escritura steiniana apenas poderia se manifestar em termos de uma opacidade – por assim dizer – cega. Aludindo à “luz cegante da linguagem” nos poemas prosaicos de *Tender Buttons*, Isabelle Alfrandry relembra apropriadamente que “a transparência da linguagem é enganosa (...) (2018, p. 63). Revela-se, assim, mais uma possibilidade imagético-hermenêutica para se pensar o “*intermezzo*”

(DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48) – entre a visibilidade transparente e a negação obscura – do radical gesto estético da escritora norte-americana.

De alguma maneira, a “garrafa” steiniana – “prismatizada (...) mas não pulverizada”, portanto “cubista”, para citar novamente Campos (2006, p. 220), – se constitui inegável e materialmente “garrafa”, ainda que em sua pseudo-inteireza poética: não garrafa *transformada* – como se metáfora fosse – em seu avesso ou distância, mas garrafa *transtornada* pela própria linguagem: por sua própria escritura. “Prismatizar, não pulverizar” (2006, p. 220): uma exploração estilística das potencialidades de um objeto *textualizável*; em outros termos, Stein preserva a figuração elementar da “garrafa”, mas acrescentando-lhe texturas, ângulos e contornos textuais – pode-se dizer, acrescentando obscuridades à transparência – que, em última instância, refletem analiticamente aspectos do próprio ato de criação poética: um moderno objeto meta-literário: por sua vez, outro desdobramento daquele conceito do “intermezzo” rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 46). Nesse contexto, Alfandary acrescentaria: “Stein procura comentar suas próprias frases à medida que elas se desdobram diante de seus olhos” (2018, p. 68).

Arquetipicamente moderno-rizomática – definindo-o como, inclusive, como “material do futuro” – é maneira como Jean Baudrillard mapeia semioticamente a própria materialidade em questão, isto é, a forma ambivalente do vidro:

(...) milagre de um fluido fixo, (...) o vidro principalmente materializa de forma extrema a ambiguidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não-comunicação. Embalagem, janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se pode tocar. A comunicação é universal e abstrata. (BAUDRILLARD, 2009, p. 47-48)

Baudrillard viabiliza – como sua poética imagem do “milagre de um fluido fixo” – centralizar justamente na palavra “glass” – núcleo do poema – algumas implicações relativas à construção steiniana da linguagem neste texto. A homonímia plurissemântica de “glass” indica o ponto de articulação estético *entre* – rizoma – o “fluido” e o “fixo” devido às suas acepções lexicográficas divergentes no que diz respeito ao material bruto e à forma estilizada: “glass” como “vidro” e “glass” como “copo” – esta última implicando necessariamente, para além da imagem de estilização cilíndrica, a contenção de um *fluido* –, acentuada, inclusive, pela funcionalidade especular da “garrafa”: algo como *glass inside a glass*, confirmando, em termos escriturais, o esboço da discussão traçado nos primeiros parágrafos desta análise.

Interessante pontuar o aspecto reflexivo-especular deste “milagre” – palavra, por si só,

de conotações insólitas, evanescentes, feéricas: rizomáticas – ligado à permeabilidade linguística entre o “fluido” e o “fixo” a partir da concepção metatextual do jogo steiniano. Em alguma medida, a expressão metapoética *glass inside a glass* equivaleria a um metapoético *text inside a text*: ou seja, o vidro-copo – com suas implicações líquidas – como imagem refletida da própria textualidade rizomática: plurissignificações metonímicas, transparência opaca, ambivalências, texturas sobrepostas, concretude-abstração, etc.

O fragmento inicial do poema – “*A kind in glass and a cousin (...)*” (STEIN, 1997, p. 3, grifo nosso) – já aponta determinados componentes análogos à tese baudrillardiana sobre o vidro: a escolha topográfico-lexical das palavras de fonema introdutório idêntico – /k/ – “kind” e “cousin” em posição de alternância orbital à “glass”, esta, por sua vez, interceptada pela preposição “in” e pela conjunção “and” – além do artigo “a” –, permite algumas considerações semântico-formais pertinentes. Seja em “kind”, seja em “cousin”, o que se coloca textualmente é uma alusão a certo tensionamento entre “proximidade e distância” ou “intimidade e recusa da intimidade” (BAUDRILLARD, 2009, p. 47-48): uma “tipologia” ou um “parentesco” aglutinam em si – e, de certo modo, esfumaçam rizomaticamente os limites – as marcas de uma especificidade particular e uma generalidade coletiva.

Nesse sentido, pode-se alargar tal escopo da análise para a localização – por assim dizer – algo estratégica dos termos na frase de Stein. “Glass” posiciona-se, ao mesmo tempo, numa dinâmica de sístole e diástole – “proximidade e distância” – entre “kind” e “cousin”, que dançam – orbitam – no entorno de “glass”. Aproximam-se e distanciam-se na medida em que elementos de ligação cujo sentido é veiculado apenas de maneira relacional – preposição “in” e conjunção “and” – funcionam como uma espécie de invólucro materialmente vazio de significação – concretude e abstração: não encerram sentido isoladamente, mas se impõem como forma – para “glass”, como se, paradoxalmente, concedessem contato e selassem cisão.

“Glass” situado no “intermezzo” rachado entre “kind” e “cousin”: o som do /k/ parece, nesse ponto, simular algo como uma quebra – um “*crack-up*” – para citar a “fissura” deleuziana (2007, p. 157), conceito correspondente, em linhas gerais, às ambiguidades inerentes ao processo rizomático: a rachadura na superfície: nem interna, nem externa. O ruidoso eco onomatopéico de rompimento pode ser considerado justamente parte do que religa tais vocábulos, já atravessados pelas tensões sistólico-diafólicas delineadas acima. Ainda na linha fonético-fonológica, a própria palavra “glass” encerra uma relação curiosa com seus satélites de vidro: o fonema /g/ é um correspondente vozeado do fonema – mudo – /k/. Assim, a leitura vocal-musical de “*A kind in glass and a cousin*” (STEIN, 1997, p. 3, grifo nosso) – associada, obviamente, às observações de caráter semântico-temático – refletem um

sincopado ritmo de continuidades e descontinuidades prosódicas: “fluido fixo” (BAUDRILLARD, 2009, p. 47-48).

Alocar, assim, “glass” nesse “entre” de “kind” e “cousin” conduziria a uma reflexão sobre a própria natureza fissurada – entrecortada sonora e graficamente – da transparência da linguagem na criação poética de vanguarda: a problemática da referencialidade a partir da constituição frasal steiniana. Segundo Augusto de Campos, “(...) Gertrude não faz da palavra, e muito menos da letra, mas da frase (...) a célula-mater do seu discurso” (2006, p. 220); e para Isabelle Alfandary:

Realidade e referencialidade não são completamente recusadas, mas a maneira opaca da visão de Stein explica a distorção cegante de nosso aparato linguístico por meio do qual o real é incessante e inescapavelmente filtrado e transfigurado (ALFANDARY, 2018, p. 64)

A hipótese interpretativa que se desenvolve é fundamentalmente sintática: ao manter metonimicamente o sentido elementar dos vocábulos isolados, Stein instala exatamente “entre” as palavras suas zonas de abstração que fissuram a transparência desses mesmos vocábulos isolados. Pode-se inferir que, em termos morfológico-lexicais, o texto steiniano pauta a concretude; em termos sintático-frasais, a abstração. Reconhece-se, hermeneuticamente, “glass” como “vidro” – assim concreta e translucidamente. Nenhuma neológica interferência intra-vocabular, como nas palavras-valise carrollianas ou joyceanas (CAMPOS, 2001). Nenhuma aura atmosférico-impressionista na seleção da palavra, como em Rimbaud ou Mallarmé (FRIEDRICH, 1978). E mais ainda: nenhum impulso receptivo-sintomático a um sistema simbólico-alegórico, como, eventualmente, atribuem-se às narrativas kafkianas (DELEUZE; GUATTARI, 2014): é possível partir de “glass”, aqui, para pensar outra coisa – *coisa*: materialmente – senão “vidro” ou seus atravessamentos contíguos: a superfície ocular-envidraçada ou o copo vazio ou cheio? “Glass” como metáfora, símbolo ou alegoria de ou para X ou Y?

A “transfiguração” – incisivo conceito-chave de Alfandary (2018, p. 64) – do real nesse tipo de textualidade se daria, enfim, no “entre” das – e não exatamente nelas próprias – palavras, ou seja, na “célula-mater” do texto de SteIn: a “frase” (CAMPOS, 2006, p. 220) É justamente ao montar a sintaxe – desmontando a relação entre as a palavras – que o estranhamento aflora. E o vidro como pura transparência racha: torna-se opaco, mas justamente por esse viés mantendo-se e enfatizando sua condição – nas relações *entre* seus

múltiplos fragmentos – coisificada de vidro: “prismatizado, não pulverizado” (CAMPOS, 2006, p. 220). Transparente – óbvio – em sua opacidade.

Em seguida, “(...) a spectacle and nothing strange (...)” (STEIN, 1997, p. 3) parece confirmar algumas das questões já abordadas. A ambivalência textual, por exemplo, é explícita: entre o “espetáculo” e o “nada – nenhuma coisa – estranho”, o estranhamento da coisa, mais uma vez, é sintaticamente alocado. A justaposição sintática entre duas esferas tensionadas contíguas lexicalmente ao repertório teórico selecionado: a opacidade – “cegante” – do “espetáculo” contra a transparência – “luz”: claridade – da “coisa não-estranha”. Tal justaposição revela, ainda, outra camada estético-temática que abarca a imagem “transfigurada” da “garrafa de vidro”: “spectacle” e “nothing”, como substantivos, têm morfológica e semanticamente embutidos a superfície envidraçada – “spectacles” como sinônimos de “glasses” – e a própria materialidade da coisa – “thing” dentro de “no-thing”.

Para pensar rizomaticamente a questão do objeto textualizável steiniano a partir do fragmento destacado – que é, diga-se, altamente emblemático –, seria interessante relembrar uma máxima modernista retomada e analisada por Eliane Robert Moraes: “o não objeto”, nas propostas de vanguarda, “adquiria o estatuto absoluto de objeto” (2012, p. 65). Ao associar sintaticamente – no “entre” desmontado das palavras – “spectacle” e “nothing strange”, Stein sugere que a coisa em seu estado de negação – o “nada” – se espelha, como vidro que é, na verdade, num “espetáculo” – a coisa em seu estado de afirmação. O objeto steiniano – “transfigurado” (ALFANDARY, 2018, p. 64), “prismatizado” (CAMPOS, 2006, p. 220) – é o objeto por excelência, porque explorado em todas as suas minúcias e potencialidades plástico-visuais, como um objeto desmantelado – jamais destruído – cujas partes apenas reafirmassem seu funcionamento agora exposto – *inside out* –, numa lógica de análise: quebra. Oscilando – e, obviamente, resistindo à polarização – entre a pura “referencialidade” (ALFANDARY, 2018, p. 64) – o objeto “real”, falsamente instrumentalizável e reconhecível – e a “pulverização” (CAMPOS, 2006, p. 220) completa – sua destruição irre recuperável –, o texto-coisa de Stein restitui uma espécie de experiência de anarquia analítico-controlada da própria textualidade.

“(...) a single hurt color (...)” (STEIN, 1997, p. 3): o trabalho de prismatização da linguagem avança. A menção à “única cor ferida” reforça o jogo ambivalente entre unidade/singularidade e multiplicidade/pluralidade; ou melhor, a partilha da própria unidade como impulso à multiplicidade: o objeto “único” – integral em seus contornos referencias – se parte: a “cor ferida” alude à “fissura”, a um estilhaçamento cromático do objeto, como se, ferido – arranhado, fissurado, partido – revelasse sua paleta nuançada de cores. Nesse aspecto,

uma “única cor ferida” só poderia desencadear um feixe de muitas outras cores. Unidade/singularidade – longe de formarem uma dicotomia binária –, ao contrário, transparecem e vazam – ferem: sangram – multiplicidade/pluralidade.

Paralelamente, o elemento de articulação entre concretude e abstração também surge nesse ponto da composição sintática steiniana: justapor “hurt” e “color” instala uma espécie de materialização do impalpável, se considerarmos o escopo semântico em que cada vocábulo – isoladamente – atua. “Hurt” associado a certo realismo corpóreo; “color”, a certo irrealismo imagético. Curiosamente, nota-se, no primeiro caso, um adjetivo; no segundo, um substantivo; o que em alguma medida deslocaria – agora em sentido anti-horário – as bases classificatórias apontadas. Em outros termos, o poema tipifica um adjetivo – gramaticalmente o traço, a característica, a qualidade – de contornos mais concretos que o substantivo – gramaticalmente a coisa, o ser, a entidade – modificado por ele. Trata-se, portanto, de um emblemático exemplo da atuação rizomática da estrutura frasal de *SteIn*: a habilidade de esfumaçar em diferentes vetores a estabilidade estrutural – paradigmaticamente concebida – da linguagem, criando tensionamentos em camadas, em última instância, insolúveis.

Ademais, é recomendável observar – ainda na questão sintática – a posição de “hurt” no sintagma destacado: interposto entre “single” e “color”, duas palavras que chamam atenção por certo apelo semântico-visual à fragilidade e delicadeza, seja em termos de um gesto de unicidade seletiva – Stein parece então pinçar *aquela cor: a single one* –, seja em termos de uma conotação lúdico-plástica – pode-se pensar, inclusive, poética – da percepção ótica do espectro luminoso. Assim, em suas facetas frágeis, a superfície envidraçada também escapa à integralidade puramente referencial do objeto – já que se localiza sempre num certo limite: prestes a quebrar –; mas, ao quebrar, não se desfaz: refaz-se numa maior abertura – a ferida pressupõe necessariamente uma abertura – a um novo arranjo. Feito de estilhaços espalhados em diferentes vetores.

“(...) and an arrangement in a system to pointing” (STEIN, 1997, p. 3): chega-se, nesse momento, a um dos possível centros nevrálgicos meta-temáticos daquilo que Sebastião Uchoa Leite – ao referir-se a outra igualmente vanguardista poeta norte-americana, Marianne Moore – identifica como “uma poética bric-à-brac” ([s.d.], 169), perfeitamente aplicável aos experimentos radicais de Gertrude Stein. A imagem do “arranjo” e do “sistema” impulsionam justamente o caráter meta-textual, meta-poético e meta-objetivo da produção literária steiniana. De certa maneira, refere-se a todo o “arranjo” e “sistema” que sustenta o inventário textual da parafernália em seus *Tender Buttons* (1997).

É possível reconhecer – mais uma vez – algo da terminologia sintático-frasal, para

relembrar Campos (2006): o “arranjo” como o conjunto lexical encadeado – sempre sintagmático-relacional – que permite a experimentação dentro do “sistema” mais amplo da própria língua. A garrafa de vidro ressurgiria, assim, em toda sua potencialidade de representação prototípico-rizomática: com seus traços ambíguos – frágeis: fissurados – ligados à materialidade e imaterialidade, concretude e abstração, significante e significado, o objeto termina por refletir – deixar transparecer – as diversas interfaces desse ordenamento anárquico da linguagem vanguardista: uma espécie de objeto que sintetizaria todos os objetos. Não por acaso Baudrillard confere ao vidro a denominação de “grau zero do material” (2009, p. 48).

As preposições que costuram o fragmento em questão também fornecem alguns indícios pertinentes: orbitando ao redor de “sistema”, percebem-se dois polos associados à fixidez *estática* – “in” – e à movimentação *extática* – “to” –, compondo, novamente, o panorama da típica ambivalência intrínseca às relações rizomáticas nos textos de Stein. O segundo elemento de ligação – que incorpora justamente o movimento – opera como uma espécie de travessia para “pointing”, escolha lexical, por sua vez, altamente ambígua. Entre a estabilidade substantiva e a ação verbal – espelhando, portanto, a articulação preposicional analisada acima –, a palavra, coerentemente, acopla o sufixo que exprime continuidade nas formas verbais gerúndicas ou das formas verbais substantivadas para exprimir exatamente algo como uma continuidade dentro da própria estabilidade: “the pointing”.

“All this and not ordinary, not unordered in not resembling.” (STEIN, 1997, p. 3): nota-se, primeiramente, na construção sintática de tais sintagmas – num ritmo que muito se aproxima da arquitetura da versificação, como suas circulares repetições sonoro-analógicas – uma simetria hipnótica que coloca novamente em questão o problema da “referencialidade transfigurada” na textualidade da escritora norte-americana, para retomar Alfandary (2018, p. 64). É sedutor pensar “all this” quase como um dêitico sintético de todas as relações reflexivo-refratárias – afinal, trata-se de uma superfície envidraçada – já estabelecidas, corroborando, assim, com a fundamental imagem do “prisma” – a linguagem “prismatizada”, não “pulverizada” – apresentada por Campos (2006, 220).

O prisma “cubista” da textualidade steiniana permitiria – ou mesmo pressuporia – a percepção multifocal – “all this” – do objeto descrito-performado. Ainda nessa linha, a junção de “all” e “this” pode ser pensada a partir, também, da soma das partes isoladas – e algo excludentes. A abrangência de certo modo abstrata e totalizante de “all” refluí – como numa visão panorâmica – na especificidade circunstancial e demonstrativa de “this” num jogo

análogo ao processo de sístole e diástole indicado por Baudrillard: expandir e contrair a própria condição referencial da coisa tornada texto: da totalidade à minúcia.

Quase sinonimicamente, “not ordinary” poderia ser tomada como espelhamento do questionamento ao puro referente da coisa: “não referencial”; ou melhor, “não referente”. A “transfiguração” adquiriria, aqui, certo caráter – ainda que ambivalente – de resistência à banalidade do objeto comum; destaca-se “ambivalente” na medida em que – como já assinalado – o objeto steiniano não nega propriamente a referencialidade, mas, de alguma forma, traduz sobretudo a referencialidade levada – radicalizada – às últimas consequências, o que Ortega y Gasset classificaria como “infra-realismo” (2008, p. 61), a ponto de criar certa sensação de irrealidade. O “arranjo” – o perspectivismo vertiginoso que recai sobre o objeto fragmentado: em partes – é “incomum”, não necessariamente o objeto em si. Assim, “all this and not ordinary” se adequaria à possibilidade analítica desenvolvida anteriormente em relação ao fragmento “a spectacle and nothing strange”, inclusive na dança alternante – hipnótica – entre afirmação e negação que Stein dinamiza no trecho examinado nos últimos parágrafos:

- “all this” = sentido afirmativo;
- “not ordinary” = sentido negativo;
- “not unordered” = sentido negativo com valor afirmativo: pela dupla negação;
- “not resembling” = sentido negativo.

Se “not unordered” equivale – semanticamente – a “ordered”, é possível inferir que há um pacto entre o ordenamento e a “não-semelhança”, redimensionando, então, a já mencionada anarquia analítico-controlada da linguagem. Stein *ordena*, logo, justamente para *dessemelhar* a partir da análise, espécie de definição privilegiada da coisa: o desmantelamento – quebra – consciente do objeto. O desfile “bric-à-brac” (LEITE, [s.d.], p. 169) – a partir dos reflexos partidos do vidro – é, pouco a pouco, analisado – isto é, ordenado para fissurar: partir e partilhar – em suas associações rizomáticas – “prismáticas” (CAMPOS, 2006, p. 220) e “transfigurantes” (ALFANDARY, 2018, p. 64) –, o que alarga as texturas e contornos do próprio objeto nesse intervalo contínuo entre afirmação e negação, “objeto” e “não-objeto” (MORAES, 2012, p. 65): “fluido fixo” (BAUDRILLARD, 2009, p. 47-48).

Pode-se, nesse contexto, explorar formalmente a dupla negativa embutida em “not unordered” como o ápice da afirmação do objeto pela negação: a ordem se estabelecendo pela



não-desordem. A escolha algo redundante por “not” e “un-” – quando se poderia, do ponto de vista semântico, como destacado acima, conferir um aspecto mais *sintético* à construção frasal com um límpido “ordered” – parece evidenciar também o gosto *analítico*, que atua alargando a linguagem, implicado nesse ordenamento composto de não-desordenamento: a afirmação do objeto como análise múltipla de seus fragmentos – que, por sua vez, funcionam como objeto em estado negativo – sem os quais seria inviável acessar – *remontar* – a própria integralidade do objeto, operando, finalmente, uma restituição – pelo avesso – do objeto em estado positivo: nas palavras de Luci Collin, um “retorno à coisa em si” (2008, p. 85).

“The difference is spreading.” (STEIN, 1997, p. 3): as formas verbo-nominais de “pointing” e “resembling” deságuam no último trecho do poema numa das preferências estético-temporais – segundo Augusto de Campos – de Gertrude Stein: o “presente contínuo” (2006, p. 219). Ora, não seria tal preferência, em alguma medida, sintomática do perspectivismo rizomático – desmembrado ao longo dessa dupla análise – do objeto steiniano, situado sempre processualmente num “entre”, “sem início nem fim”, em seus pormenores fragmentados a serem analisados? A garrafa envidraçada carregaria em si todas as marcas da diferença “prismática” e “transfigurante”: entre concretude e abstração, “objeto” e “não-objeto”, “referencialidade” e “pulverização”. Diferenças que se expõem apenas pelo “espalhamento”, ou seja, pela quebra, pelo desmantelamento, pela análise, reconhecendo-se, em última instância, como objeto essencialmente crítico-poético, pois autoanalisa-se em contínuos – e contraditórios – tensionamentos imagético-analógicos. Nessa linha, Paz crava: “A imagem [poética] reconcilia os opostos (...) O poema é linguagem em tensão” (2012, p. 117).

## 2.2 “A petticoat”: entre as transparências opacas do vestuário, o corpo da coisa

A PETTICOAT.

A white light, a disgrace, an ink spot, a rosy charm (STEIN, 1997, p. 13)

A seguinte observação de Roland Barthes – relativa ao entrelaçamento estético-temático entre a moda e uma poética – servirá como ponto de partida para a análise do poema em prosa “A petticoat”, destacado acima:

Pode-se esperar que o vestuário constitua um excelente objeto poético; em primeiro lugar, porque mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, tutilidade, movimento, porte, luminosidade; em segundo lugar, referindo-se ao corpo e funcionando ao mesmo tempo como substituto e máscara dele, o vestuário certamente é objeto de grande investimento; essa disposição “poética” é comprovada pela frequência e qualidade das descrições indumentárias na literatura (BARTHES, 2009, p. 350-351).

A “mobilização” a que se refere Barthes, como primeiro traço comum entre o objeto indumentário e objeto poético – pode-se arriscar – tem como núcleo justamente uma relação rizomática que Stein focalizaria em sua anágua poeticamente analisada: a vestimenta se situa num “intermezzo” de diferentes noções, que podem ser encontradas, por exemplo, – em termos análogos – espelhadas nos conceitos dialéticos de “forma” e “substância” ou “porte” e “movimento”; ou ainda, “cor” e “luminosidade” (como se constatará adiante, a propósito da leitura analítica do emblemático fragmento de “white light”). Elucubrar, assim, uma “mobilização” – “com muita variedade” – de “todas as qualidades da matéria” implicaria necessariamente fundi-las, possibilitando uma atuação intrinsecamente dinâmico-simultânea de todo um *espectro* – gradação – de características constituídas. O “intermezzo” apenas se confirma – ainda mais radicalmente – no segundo traço comum entre as manifestações estéticas discutidas: o vestuário como “substituto” e “máscara” do próprio “corpo”, enfatizando, inclusive, a temporalidade contínua – rizomática – com a expressão “ao mesmo tempo” (BARTHES, 2009, p. 350-351).

Como desdobramento temático-estilístico desse “ao mesmo tempo”, é razoável analisar – quebrar o objeto em suas partes nuançadas – a anágua como um protótipo rizomático do objeto poético no âmbito da moda: “ao mesmo tempo”, transita – à maneira ambivalente do rizoma – entre a concretude e abstração; a vestimenta e a nudez; a funcionalidade e o motivo ornamental; o arcaico e o moderno: duplos espelhados que, etimologicamente, refluem na própria morfologia composta – duplicada – da palavra “petticoat”: “petty + coat”, que induz, na verdade, à decomposição analítica da linguagem.

Entre a concretude e abstração, percebe-se algo do caráter simultaneamente material e impalpável da anágua – com seus usuais padrões acetinados e rendados –, que joga com a opacidade e a transparência do tecido, refletindo a própria concepção da linguagem poética steiniana – o princípio da “luz cegante” (ALFANDARY, 2018, p. 63) – que, aparentemente, ao tornar-se mais opaca – associando-se à concretude –, ganha justamente em abstração – associando-se à transparência. Em Barthes, as respectivas qualidades de “tutilidade” e “luminosidade” podem ser consideradas dois potenciais correspondentes teórico-imagéticos nesse sentido, como se a anágua convidasse a uma espécie de toque delicado que escapa; ou

ainda, como se o próprio objeto em sua concretude *performasse* uma abstração, outra possível interface da ambiguidade vanguardista entre objeto e “não-objeto” que Eliane Robert Moraes (2012, p. 65) sublinha. Assim como o vidro de “A carafe, that is a blind glass” (1997, p. 3), a anágua steiniana parece estar continuamente no limite de seu próprio desfazimento.

Entre a vestimenta e a nudez – de certo modo, uma consequência do rizoma concretude-abstração do tópico anterior –, a anágua emerge como signo daquilo que articula presença e ausência: um processo em que algo é concomitantemente velado e revelado, análogo, assim, à substituição e ao mascaramento do próprio corpo, a que Barthes se refere. Novamente, pode-se concluir que, de certo modo, a vestimenta em questão *performa* – ambivalentemente – a nudez, se considerarmos justamente o procedimento hipnótico de alusão erótica ao corpo desnudado na mesma medida em que se obstrui o objeto – objetivo: referente – final da própria alusão: o desnudamento propriamente dito.

Entre a funcionalidade e o motivo ornamental – também um desdobramento das relações rizomáticas traçadas anteriormente –, a anágua pode exercer uma dupla aplicação: de ordem propriamente prático-utilitarista e de ordem puramente estético-decorativa (com seus formatos fluido-arquitetônicos, até certo ponto anti-funcionais, comumente revisitados em *costumes* festivos de tendência *kitsch*). Poder-se-ia, ora, deduzir: a primeira, mais ligada à concretude; a segunda, por sua vez, à abstração; ou ainda, a primeira, à lógica absoluta da vestimenta em si; a segunda, à lógica do jogo de um imaginário entre a vestimenta e a nudez. Evidentemente, longe de uma percepção automaticamente excludente, há, mais uma vez, a *performance* estetizante do ornamento – a “máscara” – que, em toda sua propensão ao decorativo, *funciona* como “substituto” visual – proteção opaca – do próprio corpo. Em alguma medida, a “máscara” da vestimenta – a “forma” pura –, ao mascarar, joga precisamente o jogo – ainda que ilusório da “substituição” da “substância” da figura corporal (BARTHES, 2009, p. 350-351)

Finalmente, entre o arcaico e moderno, penetra-se num âmbito mais propriamente textual das relações rizomáticas estabelecidas até aqui; ou ainda, num âmbito interseccional entre a escolha referencial da imagem da anágua propriamente dita e análise-descrição no interior do poema em prosa que reflete o desmantelamento de seu objeto. Curiosamente, Gertrude Stein – em toda sua radicalidade experimental frente a linguagem poética – mapeia um objeto cuja nomeação se dá por uma forma substantiva considerada “old-fashioned” – arcaica –, por exemplo, pelo *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (2000, p. 985), em contraste com correspondentes semânticos como “slip” ou “underskirt”.

Desvela-se, assim, o componente tensionado dentro da própria linguagem – como nomeação referencial e como descrição analítica desconcertante – numa operação textual em que – pode-se inferir – o arcaico, vagamente associado ao “poético” – porquanto algo distante, diáfano, “abstrato” – parece refundar sua própria necessidade de experimentar uma distorção – ao contrário – “modernizante”. Também curiosamente, esse poema “moderno” de título “arcaico” decompõe seu referente – concreto, do ponto de vista da imagem, embora “abstratizante” do ponto de vista da escolha lexical – em impressões descritivas, feitas de “cor”, “luminosidade”, “tutilidade”, “movimento” (BARTHES, 2009, p. 350-351) – ora –, algo abstratas; ainda que jogando com percepções de fenômenos – inevitavelmente – concretos.

A imagem augustiniana da frase “prismatizada” (2006, p. 220) de Stein, aparentemente, assume um contorno quase literalizante – relativamente profícuo – ao cotejarmos, em especial, o fragmento que encabeça – não por acaso – o poema: “white light”. Primeiramente, o “prisma” alude justamente ao objeto que, em sua – pode-se elucubrar – abstração concreta, ou transparência opaca, concentra a potência de fragmentar – dividir para multiplicar – a totalidade cromática da luz. E ao selecionar exatamente a luz branca, o texto steiniano aprofunda – ou melhor, alarga – rizomaticamente a “mobilização” entre “luminosidade” e “cor” sugerida por Barthes, bem como a articulação entre “substituição” e “mascaramento” (2009, p. 350-351) do corpo-coisa em relação à vestimenta, isto é, a possibilidade de fusão tópica entre uma presença e uma ausência – fazer ressaltar e fazer ocultar, assim, o próprio objeto.

Nota-se, no campo gráfico-sonoro, um primeiro processo de estranhamento especular análogo à imagem “prismática” da transparência opaca do objeto em discussão: enquanto, na esfera fonético-fonológica, há uma aproximação – que beira a rima interna – quase integral entre “white” e “light”; no âmbito propriamente escritural, ao contrário, há – o que se pode chamar – um verdadeiro embaralhamento desigual de grafemas, que, em certo sentido, distancia a composição dos vocábulos, se considerarmos, especialmente, a escrita à luz da sonoridade das palavras. Desse modo, constata-se, pelo som, a transparência fonético-fonológica entre “white” e “light” – pois *transparecem* claramente uma na outra – na mesma medida em que, pela escrita, induz-se a certa opacidade – pois *se tensionam e obstruem* – gráfica. Das questões propriamente formais, chega-se à “forma” da “substância” (“conteúdo”) – para retomar Barthes (2009, p. 350-351) – em seus componentes de significação: as intrincadas conotações que circundam a luminosidade branca que, por sua vez, perpassa a anágua de *SteIn*:

Assim como acontece em relação ao preto, em relação ao branco também sempre se coloca a pergunta: o branco é uma cor? Não – se acaso estivermos falando das cores da luz. Pois no sentido da física, na Teoria da Óptica, o branco é mais do que simplesmente uma cor, ele é a soma de todas as cores da luz. Num arco-íris a luz incolor é decomposta em suas partes constitutivas, em luz vermelha, laranja, amarela, verde, azul e violeta. Como cor luminosa o branco não é cor. (...) O branco como cor destituída de cor (...) (HELLER, 2013, p. 155; 164)

Interessante perceber – num primeiro momento – como a teórica Eva Heller abre a discussão sobre a cor branca justamente com uma interrogação. Retorna-se, assim, mais uma vez, ao caráter rizomático – de resistência à definição, à estabilidade, à conclusão, à unicidade, à obviedade – das associações estabelecidas que se refletem nos poemas de Stein. Logicamente, a resposta segue também certa linha – curvilínea – inconclusiva, necessariamente ambígua por si só. Observa-se que o poema, nesse sintagma inicial, joga exatamente com os polos de ambivalência analisados por Heller: a cor branca e sua relação com a luz.

O branco, para além de carregar em si, a contradição entre afirmação e negação, opera, sobretudo, como máxima negação justamente porque se faz máxima afirmação, isto é, mostra-se apenas como “não cor” na medida em que aglutina nele mesmo todas as possibilidades do espectro cromático luminoso: em outros termos, pode-se inferir que o branco *performa* o vazio porque – e a relação é, sim, de causalidade – devém cheio. Ora, não seria essa a centralidade do argumento barthesiano – perfeitamente adaptável ao “intermezzo” deleuziano – apresentado inicialmente?

Ao “mobilizar” – entendido essencialmente no sentido rizomático de um *continuum* não-dicotômico – “cor” e “luminosidade”, identifica-se, nos próprios elementos citados, – como descrição de traços do objeto – uma atopia indissolúvel da matéria: o branco, em tese, “se mascara” como cor, “substituindo”, então, a própria noção de cor; analogamente ao vestuário que, em tese, “mascara” o corpo “substituindo-o” (BARTHES, 2009, p. 350-351) em última instância: espelha-se, direta e inversamente, a imagem do objeto total – o vestuário – à imagem de seu fragmento qualitativo-analítico – a luz branca que o compõe e caracteriza. Assim, revisita-se, novamente – por outros ângulos – as implicações tensionadas dos conceitos de concretude e abstração, transparência e opacidade, presença e ausência dentro da análise – decomposição – descritiva do objeto steiniano.

A expressão “white light” se moldaria como uma espécie de luz ao quadrado: luz sobre a luz; uma vez que, paradoxalmente, “cor destituída de cor”, o branco equivale, portanto, à luz pura. Pela negação da cor, chega-se à afirmação da luz por excelência, que,

pode – por sua vez – ser “decomposta”, novamente, na multiplicidade cromática do arco-íris. Retoma-se, então, a premissa do objeto negado que é reafirmado exatamente nos meandros e minúcias “infra-realistas” (GASSET, 2008, p. 61) de suas partes: da sua própria negação.

Reforça-se, aqui, como Stein tematiza – em termos plástico-indumentários –, mais uma vez, a própria aplicabilidade do método analítico-textual – “decomposição” – de definição-descrição de seus objetos: os fragmentos – partes – estilhaçados de seus textos respondem – *tematicamente* – pelo gesto escritural – *formal* – da totalidade da obra literária, autorreferenciando-se num claro – e obscuro – procedimento meta-crítico-poético. Finalmente, a propósito da fragmentação da funcionalidade textual do objeto, é fundamental, neste ponto da análise, lembrar a imagem conceitual – que concentra as principais questões discutidas – da “luz cegante da linguagem” – a transparência opaca ou o vazio cheio – da crítica Isabelle Alfandary (2018, p. 63) em relação aos poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997).

A anágua steiniana – atravessada por todas as ambiguidades da “luz incolor” – também enxerta no corpo composto da palavra um convite à decomposição – quebra do espectro luminoso – em aparentes contrários: parece ser o caso da – à primeira vista desnivelada – caracterização da coisa como “a disgrace”. Todas as qualidades que associam o vestuário a um imaginário poético em Barthes – e que podem ser adequadamente identificadas na imagem da anágua – apontariam para certa estética da graciosidade, entendida, aqui, fundamentalmente, como artificioso cuidado das formas, padrões, texturas, etc. É interessante notar que há uma espécie de moldura textual para o sentido negativo da graciosidade indumentária da anágua que não anula o núcleo de sentido positivo: em “disgrace”, o vocábulo “grace” não está apenas visível, mas explicitamente reivindicando seu núcleo lexical originário: a “desgraça” seria, portanto, uma “des-graça”. E à maneira do “não-objeto” de Eliane Robert Moraes (2012, p. 65), a negação só poderia devir a radicalidade da própria afirmação.

Levanta-se, então, a hipótese razoável de se pensar – como no caso da decomposição espectral da luz branca – que o prefixo “-dis” promove justamente o dismantelamento analítico – decomposição “prismática” – de seu centro semântico substantivo: “dis-grace”. Estilhaçada, retirada, fragmentada da graça: estilhaçamento, retirada e fragmentação da própria graça. Stein parece enfatizar – novamente – que o objeto textual “des-graçado” não neutraliza, mas multiplica – pela divisão – sua própria graciosidade totalizante; como se – para transparecer a opacidade das imagens – a anágua esgarçada, fissurada, rasgada – “des-

graçada” – permitisse objetivamente uma observação mais minuciosa de suas partes constitutivas, ora, originariamente graciosas.

O jogo descrito – analisado – entre “disgrace” e seu núcleo substantivo originário em todas as suas implicações rizomáticas indissolúveis aparece também espelhado na costura estabelecida por Barthes entre a “substituição” e o “mascaramento” do corpo através – atravessado – do objeto indumentário. Seria plausível elucubrar que, ao “substituir” – princípio basilar de exclusão opositiva – a “graça”, sua forma negativa “desgraça” acaba por “mascarar” – princípio não exatamente do ocultamento, mas, sobretudo da revelação de um artifício – a própria graça que não pode ser excluída, apenas “prismatizada” e “transfigurada”: torna-se, assim, “des-graça”.

Vale ressaltar, nesse sentido, um aspecto fonético-fonológico que abarca as ambivalências delimitadas e – especialmente – decompostas: uma sedutora e sugestiva contiguidade sonoro-musical entre “disgrace” e “*this grace*”, restituindo, numa esfera poética projetiva, mais uma dimensão a ser explorada entre o polo positivo e o polo negativo da construção morfológico-frasal steiniana – desmembrada, “disgrace” se faz composta – que se reporta à própria condição do objeto como “não-objeto” e vice-versa. Retoma-se, portanto, o enxerto positivo – a afirmação do objeto – dentro da superfície negativa descritiva: a “des-graça”, por tal viés, fragmenta-se justamente para demonstrar – trata-se do assertivo pronome demonstrativo *this* – metonimicamente a sua relação com a totalidade afirmativa do objeto descrito.

O trecho subsequente – “an ink spot” – impõe visualmente uma indistinção – logo, a ambiguidade – de contornos do objeto: em termos simples, tem-se essencialmente a imagem prototípica da mancha de tinta: um borrão. Observa-se, em alguma medida, o clímax formal da mobilidade a qual Barthes se refere, num movimento de aglutinação – um “intermezzo” rizomático – de todas as qualidades estilísticas associadas à poética do vestuário. Articulando cuidadosamente concretude e imaterialidade, a mancha de tinta restaria como a matéria pura por excelência – “forma”, “substância”, “tutilidade”, “movimento” (BARTHES, 2009, p. 350-351), sem conteúdo identificável, e – não apesar, mas justamente por isso, se restituiria num grau máximo de abstração. Tal relação é acentuada, ainda, no contraste entre o sentido – puramente semântico – da mancha como marca abstrata e a predominância repetitiva de ásperos fonemas consonantais plosivos – /k/, /p/, /t/ – que conferem qualquer coisa de concretude ao fraseado da expressão em destaque.

A partir das considerações tecidas sobre “white light” e “disgrace”, a evocação à mancha de tinta, dentro de tal perspectiva, revela-se uma espécie de signo espelhado da

própria escritura steiniana: na expressão de Luci Collin, o “retorno à coisa em si” (2018, p. 85). Como já apontado, é justamente pela “transfiguração” analítica do objeto que o texto steiniano, decompondo-o em tensionados elementos qualitativos-descritivos, restitui-lhe as propriedades imanentes de coisa, como um corpo doente – “transfigurado” – que passa a se perceber fundamentalmente como corpo – como “coisa em si”. Nessa linha, a palavra “coisa” se mostra emblemática pois denota – não conota – o próprio “intermezzo” entre concretude e abstração, definição e indefinição, familiaridade e estranhamento: opacidade e transparência, em última instância.

A mancha de tinta costura precisamente tais relações “coisificadas”, posto que, irreconhecível como imagem representativa, apresenta-se – pode-se pensar, quase “atematicamente” – como pleno motivo plástico essencial em sua incomunicabilidade poética produzida – não reproduzida – dentro de uma perspectiva de imanência: “A poesia é um quadro concluído em si próprio (...), não comunica absolutamente nada, mas *é* (...)” (FRIEDRICH, 1979, p. 51), aponta Friedrich, referindo-se especialmente à poesia moderna pós-romântica, linhagem à qual Stein se reporta. Assim, no contexto em questão, os objetos textuais de Stein “comunicariam” seu próprio estado de decomposição: vale dizer, seu próprio “nada”. Não representariam simbolicamente – ou metaforicamente – algo; mas se apresentariam intransitivamente – ou metonimicamente – *como* algo. Ou, para lembrar, mais uma vez, Eliane Robert Moraes, explicita-se o “não-objeto” – em seu contorno incomunicável – como o “objeto por excelência” (2012, p. 65): em outras palavras, a “coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85).

A propósito da metonímia, a mancha de tinta como signo espelhado da escritura steiniana emerge também em sua dimensão de óbvia imagem – metonímica – da própria escrita. A tinta que borra o objeto performa, nesses termos, como a tinta – da pena – que escreve o poema. Uma tinta que materializa – na medida em que contempla um conjunto de objetos delineados – e indefine – na medida em que trata de delineá-los a partir de seus fragmentos analíticos decompostos – o próprio poema como linguagem – pode-se inferir, ora, metonimicamente – respingada: todo e parte, enfim, indistintos.

Em “rosy charm”, a temática cromática religa o poema, numa espécie de movimento circular, a seu fragmento introdutório: “white light”. A ambivalência rizomática aparece novamente: segundo Eva Heller, o rosa está igualmente associado à “nudez” – estado natural: transparência – e aos “confeitos” (2013, p. 214; 219) – ornamento artificial: opacidade –, para além de ser considerado também uma cor tecnicamente “mista”, “um meio-termo entre o vermelho e branco” (2013, p. 213). Desse modo, confirmam-se, inclusive, as próprias



propriedades descritivas – a partir da perspectiva da ambiguidade – da anágua, elencadas na abertura da análise do poema.

Interessante sublinhar como o adjetivo “rosy” – se comparado ao contíguo “pink” ou, mais precisamente, “pinkish” – encerra qualquer coisa de mais sutil, diáfano, translúcido, intensificando, assim, o nível de ambivalência entre transparência e opacidade, concretude e abstração, definição e indefinição. Ademais, o componente sufixal – o uso do sufixo “-y” – demarca formalmente uma espécie de deriva vocabular que distanciaria o tipo de qualificação conferida por “rosy” daquela conferida, por exemplo, por “pink”: “charme *róseo*” versus “charme rosa”, respectivamente. É razoável supor que “pink charm” figuraria, eventualmente, menos ambíguo também de um ponto de vista estritamente gramatical, uma vez que “pink” – mesmo adjetivado, como seria o caso aqui – ainda conservaria certa textura semântica da fixidez substantiva primordial, que pode ser, de fato, rastreada em “white” – no primeiro fragmento analisado –, embora prontamente compensada pelos abundantes atravessamentos rizomáticos apontados, em especial em associação a “light”.

A qualidade frágil-translúcida da anágua – explorada em “rosy” – apenas se expande no vocábulo que – não por acaso – fecha o poema. A palavra “charm”, já embutida semanticamente – num movimento conflitante – em “dis-grace”, tende talvez ao limite da ambiguidade abstrativo-interrogativa da coisa: um *je ne sais quoi* atmosférico – rizomático, portanto – inerente à própria poesia, que em sua abstração, se revela – vela novamente: *fecha* – justamente em opacidade. Importante atentar, aqui, para a conotação mágica da palavra “charm”: o sigilo hermético – ele próprio uma articulação entre o visível e o invisível – de uma linguagem a ser decodificada – decomposta – em e por si mesma: a “máscara” do vestuário como segredo de linguagem, de fato, “substitui” o corpo da coisa. É o próprio corpo da coisa.

### 2.3 “A cloth”: o tecido esgarçado – e desdobrado sobre si – do texto

A CLOTH.

Enough cloth is plenty and more, more is almost enough for that and besides if there is no more spreading is there plenty of room for it. Any occasion shows the best way (STEIN, 1997, p. 10)

A imagem do “tecido” em “A cloth” constitui uma matriz fundamental para a compreensão da dinâmica propriamente textual dos poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997). Como o vidro e a anágua – com a qual, inclusive, se identifica e desdobra em termos de uma estruturação imagética associada à moda e ao vestuário –, o tecido possibilita explorar as dimensões rizomático-analíticas da coisa. E mais ainda: possibilita explorar as dimensões rizomático-analíticas da coisa como metonímia do fenômeno textual em si. Assim nos encaminha – para manter o mesmo teórico tão afeito às relações entre a indumentária e a textualidade – Roland Barthes:

*Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (BARTHES, 2013, p. 74-75)*

O fragmento destacado acima – retirado do poético-fragmentário *O prazer do texto* (2013) – começa justamente com uma decomposição à guisa de definição: “*Texto quer dizer Tecido*”, isto é, o texto pode ser decomposto – em termos metonímico-etimológicos – em tecido: uma análise, portanto, da própria ideia de texto; o que poderia, em certa medida, espelhar o processo analítico-textual que Stein emprega na feitura – em decomposição – de seus objetos experimentais. Partiremos do princípio que, se “*Texto quer dizer Tecido*” (2013, p. 74-75), o texto – ora – *diz* tecido: o texto é o próprio tecido: “coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85). Tal proposição parece se confirmar – logo após – numa rejeição à lógica essencialista de certa “profundidade” ocultada no tecido, como se o mesmo escondesse metaforicamente algo: “o sentido (a verdade)”: o objeto como símbolo. O texto-tecido, para Barthes, “se faz” – não (se) esconde – como coisa; não se fixa como alegoria. Fazer-se, de certo modo, equivale a falar-se; ou melhor, escrever-se: meta-textualmente. Como “o sujeito se desfaz” (2013, p. 74-75), sobraria, então, o próprio objeto – em todas as suas puras particularidades intrínsecas tensionadas: a ser, portanto, analisado.

A “ideia gerativa” do texto-tecido como “coisa em si” – num processo tipicamente rizomático da multiplicidade – parece flagrante no primeiro trecho do poema de *SteIn*: “*Enough cloth is plenty and more*” (STEIN, 1997, p. 10). Primeiramente, pode-se identificar a quebra das unidades binárias estabelecidas por “*enough*” e “*plenty and more*”, produzindo, mais uma vez, uma ambiguidade insolúvel, acentuada pelo alongamento da segunda metade

do sintagma após o verbo ser-estar: a suficiência quantitativa de “enough” resulta numa excrescência: “plenty and more”: não apenas “plenty” – que suficiente já seria –, mas adicionalmente “more”. Pode-se deduzir que tal articulação paradoxal – mediada pelo “is”: marcador da definição-decomposição analítica – configuraria uma instância do próprio esgarçamento textual ligado ao desmantelamento do objeto: a fragmentação do objeto – em sua suficiência – só poderia gerar, ora, a multiplicidade dos próprios fragmentos.

A palavra “enough” – acoplada a “cloth” – aparentemente carrega, nesses termos, certa premissa análoga à imagem conceitual da “coisa em si”: a suficiência do tecido como coisa: nem além, nem aquém de si próprio. Assim, “tecido suficiente...” passaria de uma percepção quantitativa para uma percepção qualitativa: “tecido em si mesmo”: autossuficiente. E é baseado nessa autossuficiência da coisa que o tecido passaria a ser definido-analisado na construção frasal steiniana após o verbo de ligação “is”, a partir do qual o objeto – ele mesmo – será, então, multifacetado.

A expressão que segue – “more is almost enough for that” – indica claramente um fissurado paralelismo sintático-semântico em relação àquela introdutória, “enough cloth is plenty and more” (1997, p. 10); o que redimensiona a própria dinâmica reflexiva – autorreflexiva – do texto embutida na imagem de uma coisa que “se faz, se trabalha” em Barthes, dentro de uma perspectiva de “entrelaçamento perpétuo”. O “entrelaçamento” de natureza fundamentalmente formal – nas repetições deslocadas das palavras em posições interseccionadas, “more” e “enough” – se dá como num espelhamento invertido, enquanto o componente “perpétuo” se ajusta semanticamente à própria noção de continuidade vocabular implicada no “entrelaçamento” descrito anteriormente (BARTHES, 2013, p. 74-75).

“Enough cloth is plenty and more, more is almost enough for that” (STEIN, 1997, p. 10): há nessa construção uma das diversas potencialidades do *continuum* rizomático de *SteIn*: a frase “prismatizada” na medida em que se desdobra visualmente como se observada – multiplicada – por diferentes – e divergentes – ângulos, quase simultaneamente: a linguagem, segundo Campos, “cubista” (2006, p. 220) de Stein. O “entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 2013, p. 74-75) do texto-tecido opera também como fator multiplicador da frase, refletindo metonimicamente seu próprio fazimento: tecer o texto conferindo uma continuidade – não fixidez – às palavras. Importante ressaltar que tal continuidade – que Stein também privilegia verbalmente no “presente contínuo” (CAMPOS, 2006, p. 219) – assume o caráter rizomático exatamente por radicalizar – levar ao e equiparar os extremos – a unicidade estável-dicotômica do objeto.

Segundo Deleuze, “(...) o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’” (2011, p.

48): integra-se, portanto, a própria imagem do tecido à continuidade, como em Barthes. Nessa perspectiva, pode-se perceber como o texto steiniano prossegue por camadas extensivas, num processo de alongamento sintático-frasal que equivale, contrariamente à ideia de síntese, ao conceito de análise – fragmentação-multiplicação das partes – da coisa. De certo modo, como já sugerido, este auto-fazimento “perpétuo” do texto, implicaria, em Stein, seu próprio desfazimento analítico, pois, ao multiplicar-se, produz traços fragmentários que se reportam a seu processo originário de criação, estipulado na teoria barthesiana: mais uma ambivalência tipicamente rizomática.

É razoável inferir que o advérbio modificador “almost” na segunda sentença guarda uma interessante chave de leitura para se pensar esse “intermezzo” da continuidade – movimento do “e... e... e...” – do e no texto. Avesso a uma lógica binária de um possível “ou... ou... ou...”, o “quase” permite justamente algo como uma abertura de espaço para certa progressão inconclusiva – e por isso mesmo, sempre presente como resquício – do objeto, especialmente significativa e produtiva para interrogar estético-tematicamente a imagem do tecido.

Diferente das figurações da garrafa e anágua – que, a posteriori, constituem objetos devidamente acabados –, o tecido emblematicamente compõe, a priori, a matéria-prima da coisa: figuraria, nesse aspecto, como uma quase-coisa: anterior à construção final da coisa a ser construída por ele. Há, aqui, mais uma dimensão de um “entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 2013, p. 74-75) entre o rizoma e a “coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85). Se esse texto-tecido pode ser considerado uma quase-coisa – que também reflete a ambivalência insolúvel já discutida sobre o “intermezzo” do “objeto” e “não-objeto” –, assim se estabelece por ser, sobretudo, – um pouco à maneira da “mancha de tinta” na anágua no último poema – o próprio signo puro da “coisa em si”.

É também por ser matéria-prima – “coisa em si” (2018, p. 85) – que o tecido necessariamente se “perpetua” (2013, p. 74-75) – agora a posteriori – nas formas acabadas nas quais engendra-se como fundamento basilar: não apenas anterior, mas também posterior ao objeto que trama, sobrevivendo, pode-se dizer, na superfície desse objeto agora acabado; o que institui algo como um tempo simultâneo – presente, passado e futuro – para a própria condição do tecido: um atravessamento feito – retornando ao motivo original da análise nos últimos parágrafos – de continuidades: “e... e... e...” (2011, p. 48).

Tecido sobre tecido sobre tecido...: texto sobre texto sobre texto...: a continuidade – ou as continuidades – se aliam à circularidade – ou às circularidades – do texto-tecido. Observando atentamente a construção da primeira frase completa do poema em prosa em questão – “Enough cloth is plenty and more, more is almost enough for that and besides if

there is no more spreading is there plenty of room for it” (STEIN, 1997, p. 10) –, é relativamente simples identificar um movimento tautológico no campo sintático – com suas repetições espelhadas de palavras e ideias – que, curiosamente, no campo semântico, se desdobra num aparente vetor infinito: uma inclinação à expansividade da matéria têxtil que as expressões “plenty and more” e, logo após, “plenty of room for it” parecem indicar com precisão. A ideia fundamental contida no sintagma que termina em “for that” reaparece algo repaginada, mas, sem dúvida, corroborada no sintagma seguinte: basicamente, a ideia de que a contenção autossuficiente é, paradoxalmente, perpétua. Mais uma vez, tem-se o texto-tecido que se perpetua – isto é, continuidade – numa auto-feitura própria – ou seja, circularidade.

“A poesia é um quadro concluído em si próprio (...), não comunica absolutamente nada, mas é (...)”: a afirmação de Friedrich (1979, p. 51) – citada na análise do último poema, também associado ao âmbito têxtil – retorna intimamente ligada à concepção barthesiana do texto-tecido nos termos até aqui discutidos. A linguagem literária, no contexto moderno em que Stein se insere, propõe um exercício de autossuficiência estético-experimental na medida em que já não parte de um modelo clássico de imitação mimética da Natureza cosmo-ordenada ou de uma percepção romântica de uma expressão subjetivo-passional intransferível – como esboça Michel Haar ao longo de *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras* (2007) e, obviamente, o próprio Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1979) –, mas constitui-se, ela própria – a linguagem –, como ponto de partida para a construção de uma objetividade ou de uma subjetividade produzidas performaticamente: em outros termos, revela-se em sua autonomia poética. Não seria esse o sentido último do texto-tecido barthesiano? Sem segredo nem origem, a matéria da linguagem é a sua própria continuidade circular: a um só tempo, matéria-prima e produto final do processo artístico-literário.

“(...) if there is no more spreading is there plenty of room for it” (STEIN, 1997, p. 10): verifica-se que, especificamente, a forma verbal, ainda que substantivada, contínuo-temporal de “spreading” e a forma propriamente substantiva estático-espacial de “room” – ambos núcleos importantes em suas respectivas construções frasais – concentram justamente os principais aspectos abordados. Enquanto “spreading” aponta uma possibilidade de expansão progressivo-contemporânea – dada pelo avesso, já que marcada negativamente pelo “no more” –, “room” afirma-se enfaticamente – interessante atentar para a inversão de “is there” –, como palavra isolada, por uma delimitação localizada em termos de espaço. Entretanto, é precisamente tal delimitação localizada – fechada em si mesma: circular – que confere o espaço necessário – mais que necessário; afinal, “plenty of room” – para a materialização –

realização proposta em “is there” – da própria expansão: da própria continuidade: do próprio espalhamento da linguagem.

Particularmente significativo – para a análise proposta – é o pronome “it” que encerra o ciclo da frase. Situado na fronteira – no “intermezzo” – entre concretude e abstração, presença e ausência, continuidade e circularidade, definição e indefinição, pode-se pensar que o pronome “it” constitui um eixo fundamental para a poética steiniana dos objetos textualizáveis, arquetipicamente representados – de certa maneira, reunidos – aqui pelo texto-tecido. Em última instância, propõe-se como signo perfeito da materialidade vazia: forma pura.

Deve-se constatar, primeiramente, como o pronome – em sua manifestação específica na frase – retoma mais imediatamente a forma – já suficientemente ambígua em si mesma – verbal substantivada de “spreading”, que, por sua vez, refere-se genericamente à imagem do próprio tecido: algo como “...plenty of room for the spreading of the cloth”, se desejarmos analisar – no sentido mesmo de desfazer a síntese – o referencial sintático embutido em “it”. Do ponto de vista formal, nota-se a própria “transfiguração” “prismática” (ALFANDARY, 2018, p. 64; CAMPOS, 2006, p. 220) da – e, paradoxalmente, para a – “coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85) pelo viés de uma substituição lexical, ou seja, o objeto verbo-substantivado – nominal – passa a ser concebido por uma outra perspectiva – figura-se por outro prisma: outro ângulo –, agora essencialmente pronominal: de “spreading of the cloth” para “it”.

Tal “transfiguração” “prismática”, no contexto específico do poema, sinaliza uma espécie de mudança de forma sem necessariamente a mudança propriamente semântica interna do objeto; e mais ainda, mudar a nomeação do objeto para sua forma linguisticamente objetiva, posto que “it” é o pronome-objeto por excelência, que, inclusive, na construção sintática de Stein, aparece justamente na posição frasal de objeto gramatical – em diametral relação à posição de sujeito gramatical, ainda que retomando – ao menos parcialmente – “cloth”, ou mais precisamente, “enough cloth” – que funciona sintaticamente como sujeito da frase original.

De certo modo, “it” deixaria transparecer qualquer coisa de uma “perda do sujeito” no fazimento autônomo do tecido a qual Barthes (2013, p. 74-75) se refere, recompondo-o, então, em sua autonomia como “coisa em si” (2018, p. 85), o que, curiosamente, também obscurece – torna opaco, mas sem jamais eliminar – a própria nomeação referencial do objeto em questão – o tecido já dado substantivo-nominalmente: “cloth” – num intermitente jogo – pode-se depreender – de luz e sombras que atesta novamente a constituição rizomática da escritura steiniana.

O “it” do tecido poderia ser, nesse sentido, quase uma espécie de unidade mínima genérica – fragmento – desse objeto cuja nomeação subjetiva – o sujeito da frase – se desfaz: desfazimento no sentido de desintegração: desintegração no sentido de análise do próprio objeto como linguagem: linguagem, por assim dizer, absoluta. E aí reside um dos principais traços de uma verdadeira poética rizomática do “it”: em sua máxima abstração como linguagem – fundamental lembrar aqui a função esvaziada de sentido do pronome em determinadas estruturas linguísticas ligadas a noções de fenômeno da natureza, por exemplo; como na construção simples “it rains” –, impõe-se, paradoxalmente, como concretude – presença – imprescindível no corpo do texto: um lugar em que o “intermezzo” entre concretude e abstração – transparência e opacidade – faz penetrar seus polos indistintamente.

A noção barthesiana – referida na análise do poema “A petticoat”, que se encontra nesse mesmo escopo de poemas relacionados à questão têxtil – da vestimenta poética como máscara e substituto do próprio corpo refluí perfeitamente na associação metonímica entre o pronome “it” e o texto-tecido tal qual apresentado no poema de Stein. O “it” como signo da “coisa em si” mascara – não destrói, já que ainda se refere – a nomeação substantiva de “cloth”, substituindo-a pela unidade mínima de todo objeto steiniano, estabelecendo, portanto, mais uma relação metonímica entre a parte e o todo: qualquer objeto seria, nesses termos, um “it”; que, em alguma medida, também poderia ser substantivado – adquirindo mais uma camada de autonomia na frase – na superfície textual do poema.

Tratar-se-ia, para fins de exemplificação prática, de uma possível proposta de transcriar – à maneira dos irmãos Campos – o sintagma “...is there plenty of room for it” como “...há lugar suficiente para *o it*”, num processo de substituição autocentrada, dentro do próprio “it”, da dimensão pronominal pela dimensão substantiva do objeto: passando da substituição do nome da coisa para atuar – performar – o “retorno à coisa em si” (COLLIN, 2018, p. 85): a máscara, finalmente, como o próprio rosto: como a própria *coisa*, palavra-chave em toda sua denotação metonímica de um reconhecimento límpido – a coisa é palpável, próxima da própria manifestação do real, quase um fora da linguagem – e, curiosamente, de um desconhecimento impenetrável – a coisa é sempre interrogativa, enigmática, evasiva: uma coisa poderia ser, no limite, qualquer coisa, um substituto provisório para a própria perda interna da linguagem – quando esquecemos uma palavra, é comum evocarmos “aquela coisa” –, ou seja, uma neutralidade manifesta: um “it”.

É justamente à imagem do véu do tecido que esconde o grande segredo enterrado do sentido – mais uma vez em Barthes – que tal coisificação do “it” esvaziado de sentido se contrapõe; ou melhor, desestabiliza. Nesse aspecto, o processo metafórico de leitura –

alegórica – seria mais essencialista que sua correspondente percepção metonímica; portanto mais interpretativa, mais binária, mais enraizada. Para ser desmantelado, “transfigurado” – não destruído, nem sublimado – e multiplicar-se em rizoma, é forçoso que o objeto seja, sobretudo, objeto. É oportuno, aqui, lembrar, mais uma vez, Deleuze: “A metamorfose [rizomática] é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra” (2014, p. 45), o que, em alguma medida, atrelado ao signo barthesiano do texto-tecido a partir do desdobramento imagético da teia de aranha, desaguaria na conclusão – de caráter inconclusivo, obviamente – do poema de Stein.

“Any occasion shows the best way” (STEIN, 1997, p. 10): explicitam-se, ao cabo, as diversas entradas – caminhos – do poema: as diversas entradas – tramas – do tecido, descrito-analisadas na primeira frase do poema; mas do poema-tecido como coisa, como forma pura, como materialidade esvaziada. A “distribuição de estados no leque da palavra” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 45) surge, aqui, em sua camada aparentemente mais extensiva – em superfície – do que intensiva – em profundidade –, num apelo horizontalizante-sintagmático da escritura, confirmada por Augusto de Campos, em sua observação sobre a estruturação sintática steiniana: “(...) a articulação das frases em unidades similares age anti-sintaticamente, tornando difícil a integração de tais frases sem múltiplas leituras ou mesmo análises das relações entre as cláusulas”. (2006, 219).

Fundamental perceber como as “múltiplas leituras” se referem não exatamente a possíveis múltiplas interpretações, mas a certa qualidade multifacetada – “prismática” – da própria sintaxe de Stein, que retroalimenta, obviamente, seus tensionamentos imagético-semânticos, como já demonstrado: a primeira frase do poema exemplifica como a mesma ideia é apresentada por diferentes – e autodiluídas – angulações, modulações e texturas: a propensão simultâneo-cubista da prosa de Stein que também Campos reivindica (2006, p. 220)

A “teia de aranha” (BARTHES, 2013, p. 74-75) se prova, nessa linha, uma imagem privilegiada: sem espessura – sem profundidade: sem um sentido oculto a ser descoberto –, a matéria-prima e produto final da aranha se estabelece – ao um só tempo frágil e resistente, perceptível e quase invisível – ao se entremear como uma espécie de mosaico aplainado: espalhando-se ao longo, não dentro, do espaço – “spreading”/ “plenty of room”, expressões paradigmáticas no poema – ou seja, não exatamente fincando raízes profundas, mas propagando-se – desmantelando-se sobre si mesma –, nesse processo de “entrelaçamento perpétuo” (2013, p. 74-75), em rizoma.



## 2.4 “A piano”: as dissonâncias músico-poéticas da forma pura

A PIANO.

If the speed is open, if the color is careless, if the selection of a strong scent is not awkward, if the button holder is held by all the waving color and there is no color, not any color. If there is no dirt in a pin and there can be none scarcely, if there is not then the place is the same as up standing.

This is no dark custom and it even is not acted in any such a way that a restraint is not spread. That is spread, it shuts and it lifts and awkwardly not awkwardly the centre is in standing (STEIN, 1997, p. 9)

Os signos poéticos selecionados da garrafa envidraçada, da anágua e do tecido são – como demonstrado –, em maior ou menor medida, a partir da associação crítico-poética proposta – em termos analíticos – para cada um dos poemas em prosa de Stein, atravessados por dimensões esteticamente meta-textuais. A imagem concebida do piano – em termos gerais – produz metonimicamente um gesto performático curiosamente análogo ao ato da escritura: um manuseamento – uso das mãos – do instrumento artístico sobre uma superfície que devolve – ela própria – um ato análogo de leitura: a partitura musical; que performa – ela própria também – algo como um simulacro de uma escritura poética.

Assim, do motivo musical retira-se um mote de leitura-análise rizomática do objeto literário-musical em questão: as dissonâncias – modeladas teoricamente a partir dos chamados acordes dissonantes na música erudita de tendência vanguardista – na lírica moderna segundo as proposições estético-críticas do ensaísta alemão Hugo Friedrich:

A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. Strawinsky escreve em sua *Poétique Musicale* (1948): “Nada nos constringe a buscar a satisfação sempre e somente no repouso. Há mais de um século, acumulam-se exemplos de um estilo no qual a dissonância tornou-se autônoma. Transformou-se em uma coisa em si. E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco uma portadora da desordem, como a consonância é uma garantia de segurança”. Isto é válido em toda extensão também para a lírica (...).

Por toda parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, (...) consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (FRIEDRICH, 1978, p. 15-16)

Importante identificar na tríade de elementos substantivos encadeados consecutivamente que abre o poema – “speed”, “color” e “scent” – uma correspondência sinestésico-semiótica à própria criação musical, dentro dos parâmetros tensionados delineados por Friedrich no que diz respeito às dissonâncias poéticas. Percebe-se que tal tríade inicial configura um conjunto de noções de difícil percepção – “vibrações” – que não podem ser fixadas em termos puramente palpáveis, mas – ainda assim e justamente por isso – frutos de interações puramente físico-químicas, absolutamente explicáveis: um “intermezzo” rizomático – ambivalente – entre concretude e abstração.

Assim como a música – numa perspectiva comparada no âmbito das artes –, os conceitos elementares de velocidade, cor e aroma – como bem propõe Friedrich – não comunicariam algo, a priori, propriamente dito: valem, formalmente por si em suas manifestações intrínsecas, aproximando-se, portanto, da categoria – expressão atualizada também pelo crítico alemão – da “coisa em si”, de Collin (2018, p. 85): a forma pura das sensações: sensação na acepção materialista do termo, cuja execução no corpo do processo textual Stein parece experimentar: tornar contíguas, nesses termos, a textualidade e a musicalidade – dentro dos preceitos da dissonância moderna – para destacar a autonomia da linguagem – não comunicativo-instrumental – poética: o objeto piano, enfim, feito – poeticamente, não hermeneuticamente, para citar Culler (2011, p. 62) – linguagem.

Quando passamos a examinar os adjetivos contra os quais tais substantivos são – pode-se pensar – tensionados, alargam-se consideravelmente as possibilidades de identificação dessas mesmas dissonâncias: revertendo, inclusive, a ordem sintática estabelecida pelo poema, é possível intensificar – concentrar – ainda mais tais tensionamentos: “open speed”, “careless color” e “not awkward (selection of a strong) scent” (STEIN, 1997, p. 9). A máxima de um contraste pulsante entre a “simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso” parece adequada se cotejada com as montagens sintáticas steinianas exemplificadas. Stein não se vale daquilo que Augusto de Campos classifica como “jargão sublimado” (2006, p. 175) da poesia – o idealizado léxico diáfano-ornamental dos nefelibatas, seja de matriz clássica, seja de matriz romântica –, mas é justamente o tensionamento inesperado – a articulação radical – entre palavras perfeitamente identificáveis – concretas, do ponto de vista do uso relativamente corrente, dos contornos anti-simbólicos, de certa dicção de transparência irreduzível, do estrato médio da própria linguagem, ainda que eventualmente veiculando noções abstratas – que engendra textualmente a sensação dissonante de abstração na totalidade abrangente do texto: uma

abstração feita de concretudes; ou, pode-se arriscar, a sensação dissonante da própria musicalidade textual: o texto musicalizado – tornado “vibrações” de notas que escapam a um “conteúdo” essencialista – como forma pura.

Em “open speed”, por exemplo, a amálgama contrastante entre uma substantivação, em termos imagéticos, mais associada a algo de uma linearidade intensiva – a velocidade é comumente representada como um cortante vetor progressivo na espacialidade – e uma adjetivação, também em termos imagéticos, mais relacionada a qualquer coisa de uma circularidade extensiva – a abertura ou o aberto é comumente pensado como a própria integralidade espacial constituída por onde, ora, diversos vetores perpassam: a velocidade substantiva como força-movimento; abertura adjetiva como estado-espço.

É possível avançar analiticamente para propor a leitura de uma força espacializada, isto é, dissolvida no próprio espaço que a cerca, operando quase uma neutralização: “open”, a abertura, – importante lembrar – carrega também uma conotação de esvaziamento. Institui-se a imagem – ou melhor, a ideia – da própria música – tensionada entre som e silêncio e esvaziada de sentido – que penetra e se dissolve no espaço. Assim, nota-se como a dissonância – concebida como característica estrutural da poesia moderna – aparece em sua interface também temática – uma espécie de retorno às suas origens estético-teóricas – através da evocação do piano; e, contiguamente, da própria música.

No que diz respeito aos próximos sintagmas nominais – “careless color” e “not awkward (...) scent” –, a análise se anuncia mais produtiva – pode-se deduzir – a partir de uma leitura inversamente espelhada em conjunto. A velocidade, como grandeza-sensação material algo genérica, que, em certa medida, transita entre as múltiplas percepções físico-corporais, cederia – *abriria*: “open” –, então, lugar a dois sentidos absolutamente específicos: a visão em “color” e o olfato em “scent”, que estabelecem uma curiosa correlação de complementaridade sinestésica com o sentido – por motivos óbvios – primordial do poema: a audição.

Se “color” e “scent” – nessa estrutura paralelística – refluem-se complementarmente, apontando uma proximidade metonímica com a audição, o que corroboraria a primazia do sentido como pura sensação corpóreo-material – sensorialidade – dentro do texto de Stein, os adjetivos que modificam ambos parecem, pela via formal-negativa, propor um intencional tensionamento na mesma medida em que redimensionam a própria complementaridade sinestésico-metonímica descrita entre tais sentidos: visão e olfato.

Os modificadores “careless” – relativo à visão – e “not awkward” – relativo ao olfato – exibem certa carga contrastante, inclusive do ponto de vista puramente linguístico-

morfológico no que se refere ao aspecto da negatificação: sintético no primeiro, por derivação sufixal, originando, assim, um adjetivo propriamente dito; e analítico no segundo, pela inserção do advérbio de negação “not”, criando, portanto, uma expressão adjetiva. Semanticamente, a visão tomada como descuidada – “careless” – e o olfato tomado como desenvolto – “not awkward” – operam justamente nesse íterim de ambivalência: a um só tempo, complementares em suas funções propriamente substantivas – dentro da perspectiva da *definição* de entrelaçamento sinestésico dos cinco sentidos – e divergentes em suas qualificações propriamente adjetivas – dentro da perspectiva do *modo* de entrelaçamento sinestésico dos cinco sentidos: “(...) a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico” (FRIEDRICH, 1978, p. 15-16)

A ideia da desenvoltura – “not awkward” – associada ao olfato demonstra – mais uma vez – a camada tensionada – rizomática – no próprio interior da palavra que dinamiza o polo positivo e o polo negativo: analiticamente negatificada, assume valor necessariamente positivo, especialmente se comparada à formulação sintética integralmente negativa de “careless”, associada à visão. Num próxima estrato de análise, observa-se, nesse ponto, que a primazia da pura sensação materialista – concretude abstrata – situaria justamente no olfato uma espécie de correspondente de seu epicentro positivo: um possível deslocamento contextual que impõe sobre a visão – sentido, para além de outras conotações, da penetração interpretativo-hermenêutica, ou seja, o sentido (*sense*) do sentido (*meaning*) em termos semânticos por excelência – a primazia do próprio olfato: para lembrar – e analítico-sintetizar –, a visão é “des-cuidada” enquanto o olfato é “des-envolto”.

Na passagem completa – “(...) if the selection of a strong scent is not awkward (...)” (STEIN, 1997, p. 9) –, insinuar-se-ia, por assim dizer, a primazia do olfato como sentido (*sense*) do sentido (*sense*), estreitando-se, semioticamente, à audição, porquanto formal-perceptivo em sua própria constituição de “coisa em si”, isto é, o aroma – tal qual o som – seria mais propenso à “ininterpretabilidade” para além de suas propriedades físicas puras, enquanto o próprio conceito de visão aparentaria uma relação mais imediata com o conteúdo veiculado. Em outros termos, a imagem – assim como a palavra – tendem à comunicabilidade semântica imediata, inclusive da perspectiva fisiológica. Desse modo, infere-se, em linhas gerais, que seja possível ver – decodificar, apreender, visualizar; logo, interpretar – a imagem – e também a palavra –, mas não seja possível ver o aroma e o som, apenas sentir sem exatamente desvendar-lhes um conteúdo dado: em sua ambivalente concretude abstrata – sensorialidade invisível ou fisicalidade não-física –, performam descritivamente como forma pura.

A aliteração contínua em /s/ encabeçando as principais palavras no sujeito gramatical da sentença em questão – “selection”, “strong” e “scent” – aglutina, do nível semântico para o nível fônico-sintático, a esfera olfativa e a esfera musical, aderindo e selando, nos termos descritos, a primazia do olfato como sentido, enfim, sonoro: espécie de unificante clímax semântico-fônico-sintático das tensionadas sinestésias poéticas – dissonâncias, de algum modo, consonantes, espelhando também a concepção de um ordenamento da própria ideia de dissonância em Friedrich – da forma pura: a musicalização do aroma no corpo da escritura.

“(…) if the button holder is held by all the waving color and there is no color, not any color” (STEIN, 1997, p. 9): o último sintagma pertencente à primeira frase do poema introduz a imagem do botão, que dá título ao conjunto dos poemas em prosa: *Tender Buttons*. Sugere-se que, na associação metonímica entre o botão e a tecla do piano, “(…) o efeito primordial dos textos steinianos é o sonoro”, como aponta Campos (2018, p. 202) Não se trata, aqui, de discutir tecnicamente tal efeito como um recurso fonético particular; mas, antes, como um motivo performático-imagético atualizado semioticamente no interior dos poemas de Stein dentro do escopo proposto inicialmente.

Nesse recorte contextual, o botão-tecla musical apenas enfatizaria a qualidade do texto como sonoridade nos termos de uma materialidade rarefeita, em que a linguagem literária se confunde – performaticamente – com a linguagem musical: em sua opaca “ilegibilidade” (CAMPOS, 2006, p. 223) autorreferente, o texto-som só comunicaria a sua inevitável transparência estético-formal: a opacidade semântica, aqui, é a própria garantia – medida – de sua transparência formal: “luz cegante da linguagem” (ALFANDARY, 2018, p. 63). Tal dinâmica se dá como se o poema em questão – e mais especificamente o fragmento selecionado – tematizasse explicitamente a própria estrutura geral dos textos: o efeito sonoro – para além de sua acepção receptiva – seria, assim, duplamente forma e argumento.

O *topos* cromático – ligado à visão – é retomado dentro de um esquema tipicamente dissonante: a diluição da cor pela própria cor: “(…) o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo (...)” (FRIEDRICH, 1978, p. 14-15). Sendo a visão – descuidada –, no contexto do poema, o sentido que mais se aproxima do sentido na acepção conteudista – como já demonstrado –, não na acepção sensorial, é a própria ideia de conteúdo – como sentido (*meaning*) fixo ou sublimado – que se autodissolve no tensionamento entre cor e não-cor, processo no qual a não-cor acaba por ser expressamente enfatizada, através do sintagma derradeiro da frase: “not any color”. Mas tal procedimento não se executa de maneira simples ou conclusiva.

A autodissolução do conteúdo no aspecto da “ilegibilidade” literária, para relembra

Campos (2006, p. 223), – faceta da “inextricabilidade” – é exibida no próprio corpo do texto por meio de um paradoxo irremediável e – pode-se arriscar – “arredondado”, posto que fechado-circular, mas também de contornos bem acabados, nos termos de Friedrich: ideia inconcebível – obstruente – em dicção clarificada. Stein cria, assim, uma espécie de tautologia absolutamente transparente, perceptível, concentrada na duplicação do mesmo substantivo – e ao mesmo tempo, impossível, em última instância, de ser desembaraçada –, entre “all the waving color” e “there is no color”, tornando umbilicalmente equiparáveis – apenas sintaticamente separados; ou melhor, pragmaticamente unidos por uma conjunção aditiva – dois termos fundamentalmente dissonantes entre si num intervalo – de temporalidade poético-musical – sintático mínimo.

O componente inconclusivo – da dissonância rizomática – se corporifica no poema de Stein também a partir de um adiamento das próprias hipóteses analítico-constitutivas do objeto através dos conectores condicionais – “if” – que encabeçam as sentenças sem qualquer perspectiva de finalização do pensamento: gramaticalmente, não há um sintagma principal posterior ao sintagma condicional. Evidencia-se uma espécie de progressão em aberto postergada textualmente *ad aeternum*: as camadas – ou melhor, as extensões – que se desdobram frase a frase caracterizando metonimicamente o objeto descrito parecem se perder – sem conclusão – na mesma medida em que se acumulam, espelhando justamente o ambíguo movimento estético da temporalidade poético-musical citada acima. Também por tal prisma as cores ondulantes correspondem – direta e inversamente proporcionais – a nenhuma cor, dentro da chave de leitura sinestésica: a música apenas se faz – ou se percebe – integralmente – “all the waving color” – se ou quando apreendida no exato momento – ou mesmo movimento – de sua dissolução – “no color”.

“If there is no dirt in a pin and there can be none scarcely, if there is not then the place is the same as up standing” (STEIN, 1997, p. 9): a segunda frase do poema preserva o *continuum* condicional da primeira, oferecendo-lhe, enfim, – estruturalmente – algo como um esboço conclusivo – altamente ambíguo – a partir de “then”. Destaca-se, aqui, como núcleo temático do primeiro sintagma a menção a “no dirt in a pin”: contextualmente “nenhuma sujeira na cravelha”, palavra de uso relativamente técnico-específico que se refere – grosso modo – a uma peça – um fragmento – encontrada em certos instrumentos musicais, inclusive no piano, cuja funcionalidade recai sobre um suposto controle das tensões sonoras nas cordas: uma meio regulatório para a afinação; ou, no caso do piano steiniano, – como será analisado – para a desafinação; ou ainda melhor, para o tensionamento dentro do próprio “intermezzo” entre afinação e desafinação.

Como aponta Friedrich, a dissonância não encarna o caos propriamente dito; mas articula, sobretudo, um tensionamento entre o caos e a ordem: “a precisão com a absurdidade” (1978, p. 14-15) Dentro de tal perspectiva, o fragmento metonímico de “pin” – que, inclusive do ponto de vista fono-morfológico, evoca claramente a grafia e sonoridade da palavra “piano”, espelhando, logo, nesses termos, as implicações e motivos estéticos contidos em ambos – alude a uma medida, um “intermezzo”, que pode funcionar – atuar no corpo do instrumento –, dependendo de suas condições ou manuseio, seja no polo positivo da afinação, seja no polo negativo da desafinação. O próprio formato da cravelha – que se assemelha a uma espécie de chave – pressupõe um gesto aberto de ambivalência, que permitiria – ou mesmo exigiria – constantemente uma *virada*: a fragilidade de uma guinada sutil na direção incerta – tênue-ambígua – da afinação ou da desafinação; refletindo, em outra interface do mesmo motivo, a própria logística – sistólica ou diastólica – relativa à alternância entre distender ou afrouxar – de certo modo tensionar positiva ou negativamente – as cordas do instrumento musical: as cordas da – pode-se pensar – textualidade poética.

A *negação* da sujeira – limpidez – na cravelha do piano levanta uma questão fundamental, intimamente associada – nos termos de Friedrich – à categoria das dissonâncias lírico-poéticas: a autossuficiência da obra em si. A ideia de limpidez – pureza – dos tensionamentos poéticos em sua constituição formal parece desaguar justamente na imagem “pura” daquela que performa como a própria medida – o próprio “intermezzo” regulador das dissonâncias: a cravelha. Tensionada *hermeticamente* – permeada de ambivalências irresolvíveis em aberto –, é a linguagem poética apresentando-se *crystalinamente* como linguagem poética.

A dinâmica delineada – prevista por Friedrich – entre o tensionamento dissonante e a “coisa em si” pode ser percebida também em outro processo de alternância que costura todo o poema; e que reflete – por assim dizer – uma constante nos experimentos escriturais steinianos de maneira geral, embora, aqui, quantitativamente radicalizado: o contraste, em si mesmo dissonante, entre a profusão – já discutida – de conjunções condicionais ligadas às hipóteses abstratas – “if” – e a profusão das expressões verbais ligadas à natureza concreta – ontológica – do ser e da existência – “to be” e “there to be”.

Tais instâncias dialogam com os pontos de instabilidade, o elemento “condicional”, e os pontos de estabilidade, o elemento “existencial”, do poema; ou ainda, a instabilidade dentro da estabilidade e a estabilidade dentro da instabilidade, indistintamente. Em outros termos, as coisas são: intransitivamente; ainda que “prismatizadas” condicionalmente, em seu desmantelamento entremeado de contingências; ou ainda, as coisas são – em si – exatamente

porque fragmentadas em suas contingências: a necessidade de decompor para reconhecer o todo. Para retomar – e articular – as teses de Alfandary (2018, p. 64) e Collin (2018, p. 85), Stein produziria a “transfiguração” – o estímulo às dissonâncias e suas instabilidades contingentes – para interrogar justamente a “essência da figura retratada” – compreendida, aqui, preferencialmente como forma pura – da coisa em sua integralidade.

“(...) then the place is the same as up standing” (STEIN, 1997, p. 9): o tensionamento descrito acima – entre estabilidade e instabilidade, que espelha, obviamente a própria condição, já discutida, de concretude abstrata, permanência efêmera, fisicalidade não-física, inerente à manifestação musical – acaba por fechar, nessa mesma toada, não apenas a frase, mas também todo o ciclo frasal do primeiro segmento do poema. O lugar fixo-definido – inscrito como “the place” – se confunde especularmente com o próprio ato contínuo de permanecer – inscrito como “up standing” – na mesma dimensão de um intervalo, ora, tempo-espacial.

Em termos temáticos, de fato, “the place” e “up standing” pertencem a um campo semântico contíguo: a ideia de espaço ou espacialização. É interessante, no entanto, notar como a escolha da marcação de continuidade temporal – o sufixo “-ing”, tão comum nas construções frasais steinianas, como lembra Campos (2006, p. 220) –, funciona – ela própria – como uma espécie de desestabilizador das categorias gramaticais, transitando, contextualmente, entre as formas substantivas, adjetivas e verbais: entre a materialidade dos seres, a imaterialidade dos estados e a continuidade concreto-abstrata das ações periodizadas no tempo. No corpo do poema, por essa via, incide justamente sobre uma temporalização da própria noção de espaço: uma musicalização – a forma pura, em sua abstração, quando concretizada, paradoxalmente, toma corpo-espço e ocupa o tempo – da própria noção de espaço.

“This is *no* dark custom and it even is *not* acted in any such a way that a restraint is *not* spread” (STEIN, 1997, p. 9): aparentemente trata-se, em alguma medida ao menos, de um dos fragmentos mais herméticos – e dissonantes – do poema de Stein. Um traço particular, identificado também na frase anterior, não apenas chama atenção, mas se destaca justamente como um dos principais, talvez o principal, catalizador do tensionamento textual – e da própria obstrução relativa do sentido – ao longo do trecho em questão: a costura – uma espécie de retorno espiralado – cumulativa das formas negativas que ditam um determinado ritmo frasal algo truncado, como se objetivassem, inclusive, negar – esvaziar – acesso às próprias possibilidades analítico-imagéticas que o texto suscitaria; ou até mesmo, negar – não



apenas o acesso – mas, interinamente, as próprias possibilidades analítico-imagéticas desenvolvidas dentro do texto.

Entretanto, do opaco hermetismo sintático-formal, depreende-se, curiosamente, uma veiculação semântica alinhada à transparência do próprio discurso. Em “this is no dark custom”, constata-se a negação da ideia de obscuridade – de seu “costume” –, palavra particularmente interessante, já que denota certa lógica sistemático-generalizante, como se o próprio texto negasse, nesse ponto, suas habituais – “costumeiras” – atribuições relacionadas à ideia de obscuridade.

A segunda parte do conjunto frasal – “and it even is not acted in any such a way” – parece não apenas confirmar, mas alargar a negação expressa na primeira parte: o costume obscuro não performaria – não entraria em ação – e, fundamentalmente, não agiria sobre o sentido, sendo, pois, o próprio sentido, o vazio da transparência na opacidade formal dissonante: a música. Em outros termos, a obscuridade seria, nesse contexto, apenas formal porque não haveria propriamente um “sentido” a ser “descoberto” nesse texto-partitura, somente – em última instância – a transparência da “coisa em si”: da forma pura. Ora, não se demarca, aqui, justamente uma variação de uma dissonância que tensiona, no corpo do texto, “simplicidade” e “complexidade” ou “arredondamento” e “inextricabilidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 14-15) em relação ao que se convencionou classificar de forma e conteúdo, seja respectiva, seja inversamente?

É precisamente ao cerne desses tensionamentos dissonantes que “that a restraint is not spread” parece, como consequência, aludir. O movimento sistólico-diastólico – contração e expansão, fechamento e abertura – pensado como parâmetro estético do tensionamento a partir da imagem da cravelha – “pin” – pode ser restituído por meio da articulação entre “restraint” e “spread”, que, embora mediados por uma negativa, postulam, ao contrário, – justamente pela dupla negativa colocada – um valor positivo: para simplificar, em termos tradutórios, o fragmento faz referência, grosso modo, a “não agir de maneira que uma restrição não se espalhe”, ou seja, valeria por “agir de maneira que uma restrição se espalhe”.

É a própria nomeação meta-textual da estrutura dissonante-rizomática em que uma dinâmica restritiva e uma dinâmica expansiva não apenas que equivalem, mas desestabilizam suas tendências à polarização binária. A lógica da restrição – mais associada à opacidade, ao fechamento, à obscuridade, ao hermetismo – se “espalha”, se infiltra, pelo texto – como já mencionado –, mas é no próprio processo de espalhamento – que pode ser entendido como expansão horizontal em superfície, não vertical em profundidade – que algo dessa restrição também se dissolve: um afrouxamento da contração, clarificando, assim, a própria

obscuridade ao assumir-se como pura obscuridade; e a pura obscuridade – sem segredo – já não pode mais ser considerada exatamente obscura. Fundamental, portanto, atentar a tal duplicidade – também dissonante – embutida em “spread”.

No excerto final do poema – “That is spread, it shuts and it lifts and awkwardly not awkwardly the centre is in standing” (STEIN, 1997, p. 9) –, o valor positivo do conjunto frasal se confirma a partir de “that is spread”, numa clara – clarificante – retomada do contraditório espalhamento analisado anteriormente. Nessa linha, identifica-se um óbvio ritmo pendular ao longo da frase, que também retoma as principais questões ligadas à dissonância poético-musical enumeradas até aqui: de “shuts” para “lifts”, de “awkwardly” para “not awkwardly”, e finalmente, de “centre” para “standing”, o poema percorre, concomitante alternadamente, instâncias de tensionadas variações – gradações – estéticas explicitamente dissonantes: vetores que apontam direções divergentes.

Percebe-se, como espelhamento da relação entre “the place” e “up standing”, a sutil virada formal – sufixal – na dissonância entre “centre” e “standing”: duas faces temporais – substantivo *per se* estável e substantivo adjetivo-verbalizado com marcador de continuidade – de um mesmo fenômeno léxico-semântico de ordem espacial: a fundamental dissonância que perpassa a “transfiguração” da mesma “coisa em si” (ALFANDARY, 2018, p. 64; COLLIN, 2018, p. 85). Ou, como afirmaria Campos (2006, p. 220), a “simultaneização” – temporalização: musicalização – cubista do objeto no espaço.

## 2.5 Fragmento de “Rooms”: espaços textuais heterotópicos

If the centre has the place then there is distribution. That is natural. There is a contradiction and naturally returning there comes to be both sides and the centre. That can be seen from the description (STEIN, 1997, p. 43)

A palavra “rooms” – e o plural, aqui, é emblemático – se mostra, em si, atravessada de multiplicidades lexicográficas, ainda que todas derivativo-contíguas, necessariamente, ao âmbito do espaço: salas, quartos, cômodos. E mais ainda, à ideia de espaço dentro do espaço: salas, quartos, cômodos, figurações convencionais do ordenamento espacial como partes específicas – fragmentos – de um local mais abrangente: a própria casa, dimensão doméstico-familiar em que os poemas em prosa de *Tender Buttons* (1997), de maneira ampla, se situam.

Interessante relembrar, nessa linha estilístico-temática, a definição abrangente oferecida por Foucault para o fenômeno das chamadas heterotopias:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um espaço de três dimensões (FOUCAULT, 2013, p. 24)

Desestabiliza-se – tensiona-se – a própria ideia de lugar fixo, sem jamais negar a ideia de lugar, mas maximizando-o, abrindo-o, aglutinando-o – no limite, *anexando* – a ou em outros espaços projetivos: um espaço ao – e no – quadrado, imagem empregada, inclusive, nas descrições ensaísticas foucaultianas associadas ao teatro e ao cinema, não por acaso – por sua vez – manifestações estético-artísticas análogas à tessitura poético-literária. Em outras palavras: a heterotopia, nesse contexto, pressupõe um local formalmente consciente de si – de suas ambivalentes possibilidades metonímico-inventivas como espaço –, ou seja, o lugar, de certo modo, por excelência: forja-se, desse modo, um verdadeiro rizoma espacial.

“If the centre has the place then there is distribution” (STEIN, 1997, p. 43): o fragmento inicia uma proposição de natureza condicional – com já percebido e analisado em outras instâncias poéticas steinianas – diretamente relacionada ao componente espacial da frase. Assim como no poema anterior, o alcance formalmente desestabilizador do abstrato-conceitual “if” – inerente à relativização da condição – configura um contraste com a dimensão propriamente temático-semântica – o núcleo nominal-substantivo – do segmento em questão: o “centro”, palavra, por si mesma, de tendência – ora – centralizadora; obviamente resistente, por assim dizer, às potencialidades desestabilizadoras da própria linguagem: verifica-se, então, uma contiguidade limítrofe na própria condição relativa de ser – ou melhor: de estar – do lugar.

O verbo flexionado “has” – em “(...) the centre has the place (...)” (STEIN, 1997, p. 43) – encerra uma lógica de contenção absolutamente identificável na tese da heterotopia de Foucault. Se o centro *tem* o lugar – e não *é* o próprio lugar –, seria razoável supor que se trata de um lugar *dentro* de um outro lugar: um lugar atravessado, permeado, intermediado – “intermezzo” – por um outro lugar. Em outros termos, se o centro *tem* o lugar, o lugar, forçosamente, *está* – numa interseção metonímica – no centro. Essa última palavra, por óbvio, *centralizada* – de contornos, nesses termos, mais concretos, mais figurativos e mais localizáveis – abarcaria a categoria mais abstrato-projetivo-generalista de – simplesmente – *lugar*: heterotopicamente, o espaço real *tem*, em si, o espaço imaginário, que estabelece com o

primeiro, espaço fundador de origem, uma relação algo lunar de dependência: a abstração depende da – ou mesmo presume – concretude: assim rizomaticamente – em tese “incompativelmente” – intrincados.

A escolha dos artigos definidos – em especial para “the place” – coloca algumas questões pertinentes. Se no caso de “the centre”, de alguma maneira, espera-se o certo uso concreto-específico de tal categoria de artigo, na expressão “the place” – em oposição aos indefinidos “a” ou “some”, que nesse contexto, soariam mais fluidos –, o tensionamento ambivalente parece, então, prevalecer na própria dicção do texto. O substantivo “place” – em suas implicações de caráter mais abstratizante no corpo do poema – restituiria, dentro do jogo lunar aludido acima, uma espécie de aura materialista sobre si, como se aquele que contém – “the centre” – emprestasse, por meio do mesmo artigo modificador “the”, materialidade ao substantivo – de coloração menos material – modificado: aquele que é contido. Em certa medida, realiza-se, assim, uma concretização da abstração: o espaço outro – “place”, lugar “imaginário” dentro do lugar “real” – incide e ocorre na superfície concreta do próprio “real”, entendido, aqui, em sua virtualidade convencional: não metafórico-utópico, mas metonímico-heterotópico.

Ademais, é instigante observar como “centre” harmoniza plasticamente com a própria composição visual-geométrica da “cena retangular” teatro-cinematográfica que Foucault assinala como produtora – por assim dizer – de “lugares estranhos”: um “centro” que, como “cena retangular”, possibilitaria – estético-ficcionalmente – a *performance* inscrita dos lugares que o atravessam – e que o desestabilizam; ou que o “transfiguram” (ALFANDARY, 2018, p. 64).

“(…) then there is distribution” (STEIN, 1997, p. 43): nota-se, em relação à semântica, uma interessante sintonia prosódico-formal no aspecto quantitativo-silábico da palavra que concentra justamente o núcleo nominal do sintagma consequencial-conclusivo da frase analisada. Num encadeamento de vocábulos predominantemente monossilábicos – exceção feita a “centre”, que apresenta duas sílabas –, faz-se chamativa, nessas condições fonotextuais, a escolha de uma polissílaba derradeira: “dis-tri-bu-tion”. Equiparam-se a multiplicidade silábica e a multiplicidade temática, relativa não só ao próprio sentido isolado da palavra “distribuição”, mas, fundamentalmente, ao sentido do conjunto escritural poético-teórico em discussão.

A “distribuição” citada refere-se diretamente, como continuidade frasal, à articulação – tensionada – entre o “centro” e o “lugar”: figura como consequência redundante do típico enquadramento – quase um *mise-en-abyme* – heterotópico, escancarando, assim, a

multiplicação – proliferação – dos espaços dentro do espaço. A associação léxico-semântica entre “distribuição” e “justaposição” espaciais deve ser considerada também em sua lógica interface codificada e organizacional: um ordenamento das próprias incompatibilidades inerentes aos espaços distribuídos – por assim dizer – do espaço originário. E, avançando mais um pouco, identifica-se uma premissa fragmentária – fragmenta-se “dis-tri-bu-tion” para saber-lhe múltipla – no processo de multiplicação distributiva dos espaços: a cartografia heterotópica implicaria, ao multiplicar-se, uma divisão das – e entre – centralidades espaciais numa “série de lugares estranhos” – expressão, por si só, de fundo ambivalente, uma vez que conjuga identidade e afastamento, de certo modo um espelhamento do elemento somatório-unificador da multiplicação e subtrativo-desagregador da divisão –, nas palavras de Foucault.

O verbo haver flexionado – “there is” –, já discutido em sua função dêitico-demonstrativa, adquire no poema em questão uma textura não exatamente polissêmica, mas algo quase como um retorno *literalista* no que tange à estruturação do *topos* verbal: “Se o centro tem o lugar, então *lá está* a distribuição”: existência como estar *lá*: ou no *lá*, assim nominalizado numa palavra – “there” – que joga justamente com os limites entre proximidade e distância, na medida em que apenas se concebe um *lá* a partir de um referencial discursivo de um *aqui*. Em termos heterotópicos, é possível apreender tais espaços-limite – “intermezzo” – como um *lá* que *existe* – “there is” – *aqui*.

“That is natural” (STEIN, 1997, p. 43): o fragmento encabeça uma ambiguidade de natureza essencialmente gramático-pronominal, análoga, de certa maneira, ao funcionamento textual – já abordado – do pronome “it”. Em sua função relativa – “that” como “que” –, retomar-se-ia a ideia contida na frase anterior, estabelecendo, do ponto de vista estritamente formal, uma relação algo esvaziado-abstrata – em si, “que” não veicula um sentido específico, mas performa como partícula puramente estruturante da sintaxe – com a mesma; já em sua função demonstrativa – “that” como “aquilo” –, retomar-se-ia exatamente a mesma ideia contida na frase anterior, porém agora estabelecendo, do ponto de vista estritamente formal, uma relação – pode-se dizer – cheio-concreta, considerando que “aquilo”, ainda que se referindo a um conteúdo fora de si, carrega, na sua própria constituição morfo-linguística, um sentido relativamente independente: o que se situa à distância, em contraponto *semântico*, por exemplo, ao pronome – que também veicula sentido espacial – “this”.

Ambas as leituras – de matriz pronominal relativa ou demonstrativa –, como se percebe, não incidem ou interferem contraditoriamente, em termos semânticos, no argumento geral da frase – ou mesmo do poema; antes, fundem sutilmente percepções angulares distintas sobre o mesmo objeto fundamental, dentro da perspectiva da “prismatização” frasal apontada

por Campos (2006, p. 220) Nessa mesma linha, notam-se, também, os desdobramentos da relação – conforme indicação acima – esvaziado-abstrata ou cheio-concreta na montagem – ou desmontagem – sintática dos sintagmas: lido como “que”, “that” presumiria uma fissura *aberta* – uma quebra de fluidez – na continuidade esperada do texto; lido como “aquilo”, “that”, ainda que necessariamente pontuando uma quebra óbvia, *fecha* a fissura aberta recomeçando o ciclo frasal: no primeiro caso, tem-se uma frase quebrada ao meio; no segundo, têm-se duas frases, cada uma atuando como uma espécie de quebra – parte – autônoma.

São essas ambiências fronteiriças – heterotópicas: concretude-fechamento do lugar “real” e abstração-abertura do lugar “imaginário” no recorte de um mesmo *locus* – que emolduram, retornando aos tópicos temáticos da primeira sentença, a segunda frase do poema. Concentrando, nesse ponto, em “that” propriamente, observa-se um espelhamento implícito – identificável também num laço quase homofônico entre os vocábulos – que atravessa o pronome em questão e o advérbio de lugar analisado previamente – “there” – à luz dessa dinâmica dos espaços. Equivalem-se como apontamentos de uma distância a partir de um ponto de referência onde o próprio discurso se situa: para exprimir um “lá” – ou um “aquilo” – é imprescindível que se esteja – e que se fale – “aqui”, ou seja, no “isso” – “this” – da própria linguagem: e ainda, do próprio espaço: um espaço que, lá estando – “there is” –, *existe*: na “natureza” do “real”.

O segmento discutido – “That is natural” – sintetiza formal e tematicamente a lógica da “justaposição” espacial foucaultiana dentro do poema de Stein. Primeiramente, trata-se claramente da frase mais sucinta – mais essencial – do texto, tomando como paradigma verbal, aliás, também sua forma mais essencial – “to be” –, comum nas construções steinianas, o que confere, em termos gerais, um caráter de percepção palpável-metonímica, além da questão da autonomia, ao objeto descrito: a coisa – simplesmente – *é*. Acerca do tema das heterotopias, percebe-se que é justamente a concretude do “real” que não apenas abarca, mas também viabiliza o imaginário – “transfiguração” – ficcional-performático em sua própria superfície: mais uma faceta da relação umbilical entre a “coisa em si” e a “transfiguração” (COLLIN, 2018, p. 85; ALFANDARY, 2018, p. 64). E exatamente por meio de tal “transfiguração” a heterotopia se afirma como um lugar potencializado: o lugar por excelência, que permite, em si, a composição de outros lugares: um meta-lugar; onde a estrutura também se faz função.

Demonstrativamente, a escolha de “that” associado a “natural” implica – como sugerido – uma relação rizomática, em que a distância espacial – materializada num pronome

que, como visto anteriormente, já se configura ambivalentemente –, entendida como a própria distância de um espaço outro, incide sobre o próprio real, revertendo-a, então, num movimento de aproximação contígua: justapor as incompatibilidades. Para simplificar, infere-se que apontar “aquilo”, o distante, como “natural” – em contraposição a um “isso” como “natural” –, dentro do contexto abordado, instituiria uma naturalização do imaginário: um encurtamento da lonjura: uma concretização da abstração; o que pode ser corroborado apenas semanticamente pelo processo anafórico em “that”, que concentra em si justamente aquilo que o próprio pronome recupera, em termos temáticos, da frase anterior.

“There is a contradiction and naturally returning there comes to be both sides and the centre” (STEIN, 1997, p. 43): existir uma contradição refletiria, mais uma vez, numa transcrição literalista, um “lá” – formalmente embutido numa estrutura dêitica de *existência* – que é uma contradição. Esse “lá” realizado – que existe – incorpora o limite espacial da heterotopia entre o lugar real e o lugar imaginário; ou melhor, o lugar imaginário dentro do lugar real, que produz, na superfície metonímica de seus contornos, sua própria contradição – desestabilização tensionada – como espaço.

À evocação ao contraditório – tensionamento – do espaço, segue-se um sintagma que – literalmente – *transtorna* suas imagens: “(...) naturally returning there (...)”. Reiterando, às margens, os vocábulos já inscritos e desdobrados no corpo do poema, Stein aloca exatamente no núcleo centralizado da expressão em destaque um verbo em seu – já discutido – modo contínuo de ação: e mais ainda, um verbo fundamentalmente “prismatizado”, que configura visualmente uma volta, um giro, uma rotação da própria linguagem: do próprio espaço. Um “lá” – que implica necessariamente um “aqui – aparece assim atualizado – “literalizado” – pela primeira vez no poema, ecoando ritmicamente o “there”, de “haver”, que abre o ciclo frasal transcrito. É sedutor pensar tal virada – “re-torno”, “re-entorno” – acoplada ao marcador de lugar justamente como a confirmação da ideia da distância que se “torna” proximidade: “retornar lá” como “retornar o lá”: tornar o lá *aqui*: naturalmente.

A forma verbal “returning” parece, em termos gráficos, mediar a relação entre “naturally” e “there”, compondo, assim, uma verdadeira – e algo contrastante – dinâmica circunstancial de espaços moventes: fundamental perceber, aqui, que há dois advérbios – de modo e lugar – gravitando ao redor do verbo. Logo, verificam-se dois elementos que exprimem uma circunstância – uma condição situacional pautada pela contingência – intermediados por uma ação, formal e semanticamente, em progresso: ou seja, incompleta. Dentro de tal perspectiva linguisticamente pormenorizada, o tema do espaço como “retorno” intrínseco – atravessamento cíclico de outros espaços dentro do espaço real num quase *mise*

*en abyme* – literalmente *retorna* a partir das instabilidades inscritas pelas circunstâncias estruturais: um espaço que, fechado em si – determinado pelos limites cartesianos dos quadros centralizados, para retomar Foucault –, apenas pode retornar – *devir* – como abertura.

Aliás, é permitida, aqui, a leitura “prismática” – desmontável, como sublinha Campos sobre as frases steinianas – relativa ao corte da cesura sintático-textual entre “naturally returning there / comes to be both sides and the centre” e “naturally returning / there comes to be both sides and the centre” (STEIN, 1997, p. 43); ou seja, materializa-se, novamente, a ambivalência entre “there” como advérbio e “there” como parte do composto verbal “there to be”, confirmando, portanto, a vizinhança espacial entre o lugar projetado e a própria existência ontológica do “real”, além de assumir, em termos estilístico-formais, o impulso – rizomático – de um vir-a-ser: “there comes to be”.

A referência a “both sides and the centre” parece delinear uma triangulação de elementos: uma dualidade – espelhada – de espaços e o próprio centro. Se como a introdução do poema demarca – o motivo cíclico retorna –, o centro encerraria o próprio lugar, é razoável pressupor que esse mesmo centro, já em seu epílogo poético, aglutina a dualidade referida: Stein optaria, por tal lógica, por uma duplicação enfática no corpo do texto em que “both sides” igualaria “centre”; ecoando, inclusive, a duplicação multiplicativa dos espaços heterotópicos, mapeada ao longo do poema através de uma transposição espiralada – lexicalmente em “centre”, “there” ou “natural”; conceitualmente em “distribution”, “returning” ou “comes to be” – de desdobramentos e retomadas na linguagem.

Finalmente, em “That can be seen from the description” (STEIN, 1997, p. 43), emerge uma clara constatação análoga, de certo modo, ao tom quase puramente dêitico-indicativo contido na expressão “That is natural”. Descrição, aqui, equivaleria à visualidade da composição espacial: um espaço-limítrofe – “intermezzo” – autorreflexivo que se dá na superfície do “real”, apenas apreendido justamente pelo processo descritivo-metonímico – não profundo-simbólico – da própria textualidade: descrito, jamais interpretado.



## EPÍLOGO: UM DERRADEIRO ELOGIO – RIZOMÁTICO – À “*BAD GIRL* DA VANGUARDA”

Seria, no mínimo, curioso pensar uma conclusão para uma escritura como essa que passou. Mais curioso, ainda, seria pensar uma conclusão para qualquer escritura que contorne a persona textual de Gertrude Stein. Se Augusto de Campos – em seu basilar ensaio “Gertrude SteIn: sim e não”, de seu livro *Poesia da recusa*, que forneceu diversos insights diretos e indiretos para esse texto – caracteriza a vanguardista norte-americana como – nada mais, nada menos – “a personagem mais indigesta (...) [d]e todos os modernistas radicais” (2006, p. 215), talvez seja interessante considerar contextualmente que, aquilo que não se digere, reveste-se refratário a qualquer tentativa – ainda que sutil – de conclusão.

As conclusões – que a espirituosa Leyla Perrone-Moisés, não sem (aliás, com muita) ironia, identifica como “velhas manias modernas” (2000, p. 357), se comparadas ao pós-utópico *zeitgeist* contemporâneo –, em maior ou menor medida, produzem – ainda que seja apenas a ilusão de – um certo fechamento de um sentido totalizante. Não é difícil notar que não há nada – o encadeamento de negativas é, obviamente, steiniano – mais distante daquilo que Gertrude Stein, por todas essas vias negativas, – ora – afirma: a própria negação de um sentido – profundo – totalizante.

É aparentemente aí que – num julgamento, agora, quase pessoal: pessoal como *persona* – reside o fascínio da textualidade extensivo-horizontalizante de SteIn: seu arriscado desafio – um desafio que transpõe, como “*bad girl* da vanguarda” (CAMPOS, 2006, p. 226) que é, para todos nós – ao que Barthes chamou, num gesto de rara felicidade poética, de “infelicidade semântica” (apud PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 91).

Assim, evitou-se, ao longo da dissertação, inclusive, como uma espécie de reverência à autora, penetrar hermeneuticamente seus textos: arrebatá-lhes um sentido enterrado – enraizado – que conferiria, aliás, um caráter conclusivo a suas possibilidades. Buscou-se, sobretudo, deslizar poeticamente (a distinção entre hermenêutica e poética, nesses termos, é de CULLER, 2011, p. 62) – por assim dizer, “inconclusivamente” – por suas imagens tensionadas, partindo do pressuposto que cada objeto textual ali inscrito é apenas o próprio objeto “transfigurado” (ALFANDARY, 2018, p. 64); ou mesmo, que tal transfiguração já está na própria condição do objeto: trans-figurar: transtornar a figura, os contornos, a imagem: em suma, a forma; não criar sentidos outros – profundos, alegóricos, simbólicos – sob o pretexto de desvendar, *finalmente*, um conteúdo definitivo.

De acordo com Susan Sontag – que escancara os caminhos desenraizados da dissertação, citando Stein –, em seu seminal “Against interpretation” (2009, p. 10), o projeto moderno de obstrução do sentido pode ser executado por duas vias aparentemente dicotômicas: a concretude extrema da *pop art* e a abstração extrema do abstracionismo pictórico: enquanto na primeira, o conteúdo óbvio obstrui a interpretação, na segunda, o conteúdo inexistente também obstrui a interpretação.

Com sua habitual habilidade de “rainha má” (CAMPOS, 2006, p. 226), Gertrude Stein parece, como num passe de mágica, articular, textualmente, ambas as *tentativas*: por um lado, seus objetos são – como já apontado – objetos *per se*, o que, a priori, já desestabilizaria a procura por um sentido alegórico profundo: o “sentido” – como *sense* – estaria, pois, materialmente dado. Para fixar tal abordagem, selecionou-se um *corpus* crítico-teórico, no segundo capítulo, que referenciasse explicitamente cada material escolhido: vidro em “A carafê”; vestuário em “A petticoat”; tecido em “A cloth”; música em “A piano”; espaço em “Rooms” (STEIN, 1997); assim respectivamente.

Por outro, as descrições analíticas – no conjunto textual – que, em tese, definiriam esses mesmos objetos se mostram esvaziadas de “sentido” – como *meaning* – que não seja o próprio “sentido” – como *sense* –, ora, “transfigurado” (ALFANDARY, 2018, p. 64). E para fixar, também tal abordagem, selecionou-se tal *corpus* crítico-teórico exatamente porque enfatizavam-se as ambivalências inerentes aos mesmos objetos; ambivalências que já compunham – diga-se – a própria configuração metatextual que as análises assumiriam. Tal desfazimento, por fim, das chamadas “correlações binárias” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43) – desnecessário retomar – instituem, no corpo da textualidade steiniana, a matriz estética fundamental do rizoma deleuziano.

Tomou-se, assim, a liberdade de restituir essa dupla escritura – como uma singela ode-elogio-elegia desenraizada a Gertrude Stein – ao longo do próprio título da dissertação: “vidro-que-veste-a-voz-das-vias”, expressão aliterativo-contínua montada, obviamente, por cada elemento constitutivo dos poemas em prosa analisados: “vidro” = “glass”; “veste” = “petticoat” / “cloth”; “voz” = “piano”; “vias” = “rooms”. Como um simulacro dos próprios textos steinianos, os vocábulos específicos designam – inclusive aqueles pensados em estreiteza metonímica – uma concretude nominal-substantiva indiscutível. No entanto, a totalidade abrangente do texto – lido como frase completa e complexa – destitui a possibilidade de um sentido – *meaning* – conclusivo: resta como pura abstração: resta, paradoxalmente, como forma pura.

## REFERÊNCIAS

- ALFANDARY, Isabelle. Gertrude Stein: o problema com a mimesis. *In: AGUIAR, Daniella; COLLIN, Luci; QUEIROZ, João (org.). Ao vires isto*. Cotia: Ateliê Editorial, 2018. p. 55-75.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 173 p.
- AS BAIÁS. “O nome da coisa” (Assucena Assucena). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_gId4XpQjE](https://www.youtube.com/watch?v=t_gId4XpQjE). Acesso em: 30 maio 2019.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 225 p.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 78 p.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 476 p.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 230 p.
- BRUNS, Gerald. *Interruptions: the fragmentary aesthetic in modern literature*. Alabama: University of Alabama Press, 2018. 216 p.
- CAMPOS, Augusto de. Gertrude Stein e a melodia de timbres. *In: AGUIAR, Daniella; COLLIN, Luci; QUEIROZ, João (org.). Ao vires isto*. Cotia: Ateliê Editorial, 2018. p. 199-205.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 232 p.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama de Finnegans wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 215 p.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 364 p.
- COELHO, Marcelo. *Poesia em fogo baixo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/20588-poesia-em-fogo-baixo.shtml>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- COLLIN, Luci. Uma rosa re-encarnada – Stein traduzindo Shakespeare. *In: AGUIAR, Daniella; COLLIN, Luci; QUEIROZ, João (org.). Ao vires isto*. Cotia: Ateliê Editorial, 2018. p. 199-205. p. 77-91
- CULLER, Jonathan. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 165 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 157 p.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 342 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia volume 1*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. 128 p.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 386 p.
- FOUCAUL, Michel. *O corpo utópico/As heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013. 109 p.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978. 349 p.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. 126 p.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 311.
- HORNBY, A.S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 6. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000. 1600 p.
- GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008. 93 p.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, [20--] 204p.
- LEMON, Lee; REIS, Marion (org.). *Russian formalist criticism*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1965. 143 p.
- LIMA, Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 45. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 553 p.
- MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. São Paulo: Annablume, 2010. 348 p.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012. 237 p.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352 p.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192 p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 49-95.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 364 p.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. Londres: Penguin, 2009. 312 p.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 446 p.
- STEIN, Gertrude. *Geography and plays*. Boston: The Four Seas Company, 1922. 419 p.
- STEIN, Gertrude. Listen to me (fragmento). In: CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 188.
- STEIN, Gertrude. *Tender Buttons*. Nova York: Dover, 1997. 52 p.
- VILLA, Dirceu. Introdução. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. São Paulo: Hedra, 2007. p. 9-30.

WYLIE, SYPHER. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 243 p.

YEATS, W. B. *Collected poems*. Londres: Collector's Library, 2010. 478 p.