

Gertrude Stein e o Cubismo Literário

Andreia Manuela Passos de Abreu

Dissertação de Mestrado

Professor Doutor Mário Avelar

Mestrado de Estudos Americanos

Universidade Aberta

Porto 2008

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introdução | 4 |
| I – Da Emergência do Cubismo | 7 |
| II – Manifestações Cubistas na Obra de Gertrude Stein | 35 |
| • <i>Three Lives</i> | 36 |
| • <i>Portraits</i> | 56 |
| • <i>Tender Buttons</i> | 82 |
| III – Das Analogias entre Estéticas à Conclusão | 109 |
| Bibliografia Seleccionada | 136 |

ILUSTRAÇÕES

1. *Picasso, Les Demoiselles d'Avignon*, 1907
2. *Picasso, Portrait d'Ambroise Vollard*, 1910
3. *Picasso, Homme au Violon*, 1911
4. *Picasso, Nature Morte à la Chaise Cannée*, 1912
5. *Picasso, Portrait de Gertrude Stein*, 1906
6. *Cézanne, Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*, 1904-06
7. *Picasso, Composition avec Tête de Mort*, 1908
8. *Picasso, Dryad*, 1908
9. *Picasso, Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910
10. *Picasso, Portrait de Wilhelm Uhde*, 1910
11. *Picasso, Nature Morte Verte*, 1914
12. *Picasso, L'Accordéoniste*, 1911
13. *Picasso, Guitare, Partition, Verre*, 1912
14. *Picasso, Homme Accoudé sur une Table*, 1915
15. *Picasso, Homme au Chapeau Melon Assis dans un Fauteuil*, 1915
16. *Picasso, Le Poète*, 1912

“You explain it to anybody that asks,
but if the asking desire is not there,
the explanation is useless.”

Gertrude Stein, “A Transatlantic Interview 1946”

INTRODUÇÃO

No período que decorreu entre o final do século XIX e início do século XX, transformações radicais fizeram-se sentir em diversas áreas da vida e do saber. Os pintores cubistas, fundadores de uma nova perspectiva sobre o mundo e a realidade, contam-se entre os primeiros a explorar as possibilidades revolucionárias da nova era.

Gertrude Stein encontra-se entre os primeiros escritores de língua inglesa a revelar implicações do movimento cubista na literatura. As suas teorias estéticas e estilo de composição particulares distinguem a sua obra de todas as outras produzidas no mesmo período, conferindo-lhe uma posição proeminente na literatura contemporânea.

Stein é um produto da sua época e na sua obra, onde as afinidades com a pintura modernista são uma constante, quase todos os movimentos intelectuais e artísticos encontram alguma forma de expressão. Juntamente com os seus irmãos Leo e Mike, Stein pode reclamar a ‘descoberta’ de Matisse e Picasso nos primeiros anos do novo século. Estas ‘descobertas’ evoluíram para amizades com os artistas e uma entrada na comunidade artística parisiense.

A abordagem da relação entre a arte pictórica do cubismo e a arte literária do texto experimental de Stein torna-se pertinente se considerarmos a importância da pintura para esta, tendo-se ela tornado uma grande colecionadora de obras de pintores da sua época e desenvolvido uma estreita colaboração e amizade com Picasso.

A influência crescente da pintura modernista terá começado por manifestar-se, ainda que subtilmente, em *Three Lives* e permanecido na primeira fase de retratos literários e especialmente em *Tender Buttons*, onde vários críticos acreditam que Stein procurou efectuar uma colagem verbal semelhante às colagens cubistas.

É objectivo do nosso estudo analisar a apropriação da estética cubista por Gertrude Stein e avaliar a extensão desta influência na sua obra. Paralelamente, pretendemos traçar a evolução dos modelos e técnicas de composição cubistas adoptados por Gertrude Stein, privilegiando as teorias estéticas da própria autora como fonte de informação.

O âmbito desta dissertação será limitado aos seus trabalhos produzidos entre 1905 e 1913, correspondendo ao desenvolvimento do cubismo, sensivelmente entre 1904 e 1914. Uma vez que a grande parte dos trabalhos de Stein produzidos neste período apresentam, repetidamente, as mesmas técnicas, e sendo nosso objectivo a identificação de um padrão e uma evolução nas técnicas de composição da autora e não o tratamento exaustivo de toda a sua produção literária, seleccionámos como objecto do nosso estudo *Three Lives*, os retratos literários produzidos durante a fase analítica do cubismo como “Matisse” e “Picasso” e *Tender Buttons* como objecto do nosso estudo. *Picasso, Lectures in America, The Autobiography of Alice B. Toklas*, “A Transatlantic Interview 1946,” “What are Masterpieces and why are there so few of them” e “Composition as Explanation” serão igualmente objecto de análise directa pela informação pertinente que facultam relativamente às teorias estéticas de Stein.

No primeiro capítulo, como o próprio título indica, serão efectuados alguns apontamentos em torno da emergência do cubismo, da sua teoria estética, bem como das suas fases de desenvolvimento e suas principais características que se afigurem estética e intelectualmente relevantes para uma análise da obra de Gertrude Stein. Paralelamente, será abordada a relação modernista entre as artes pictórica e literária.

No segundo capítulo, pretendemos analisar as manifestações da estética e técnicas cubistas na obra de Gertrude Stein, traçando a evolução dessa manifestação paralelamente à evolução do movimento cubista. Este capítulo divide-se em três sub-capítulos, iniciando-se com uma abordagem de *Three Lives*, pela manifestação aparente de uma partilha com o

movimento cubista da influência comum de Cézanne, cujo estilo complexo constituiu, numa primeira fase, uma das fontes do cubismo. Prossegue com o primeiro momento de produção de retratos literários por Stein, que surge em sintonia cronológica com o período analítico do movimento cubista, onde se descobrem pontos de encontro com a estética cubista. O último momento deste capítulo é dedicado ao tratamento de *Tender Buttons*, cujas técnicas e princípios estéticos que lhe subjazem convidam a paralelismos com o período sintético do movimento cubista.

No terceiro capítulo, e concluindo, proceder-se-á a uma análise da recepção crítica da obra de Gertrude Stein, particularmente no que se refere à apropriação da estética e de técnicas cubistas pela autora, considerando os limites das analogias entre o trabalho de Stein e o movimento cubista.

I
DA EMERGÊNCIA DO CUBISMO

O movimento cubista centrou-se essencialmente em Paris, entre 1906 e 1908, tendo sido criado por dois pintores, Georges Braque e Pablo Picasso. Em sentido restrito, desenvolveu-se cronologicamente entre 1904 e 1914, apesar de prolongamentos que chegaram aos primeiros anos da década de 1920, como a obra de Picasso *Les Trois Musiciens* de 1921. O seu desenvolvimento é geralmente equacionado a partir de um interesse pela escultura negra africana, do impacto das exposições de Cézanne de 1905-06, do despertar do interesse pelas obras de El Greco da escultura ibérica. De facto, o desenvolvimento do cubismo não coincide exactamente com a invenção do termo, atribuída ao crítico Louis Vauxcelles (Fry 51).

Na sua crítica a uma exposição de quadros da autoria de Braque, numa galeria em Paris, pertencente a Daniel-Henry Kahnweiler, Louis Vauxcelles empregou pela primeira vez a palavra “cubes,” em 1908, referindo-se ao novo estilo emergente. O comentário ao trabalho de Braque, “[it] despises form, reduces everything, places and figures and houses, to geometrical schemas, to cubes” (50), constituiu, com efeito, o primeiro uso publicado da palavra “cube” relativamente ao novo estilo. Seria, aliás, após esta exposição de Braque que, no Inverno de 1908, nasceria uma relação artística intensa entre este e Picasso.

Em *Picasso*, Gertrude Stein identifica três fundamentos históricos para o aparecimento do cubismo, nomeadamente o facto de o modo de vida do novo século ter sido alterado exigindo, portanto, uma nova forma de composição em que “each thing was as important as any other thing”. Em segundo lugar, Stein aponta a diminuição da crença na realidade da ciência, ou seja: “faith in what the eyes were seeing.” O último aspecto conducente ao nascimento do cubismo identificado pela autora é o seguinte, “pictures commenced to want to leave their frames and this also created the necessity for cubism” (12).

Os fundamentos do cubismo encontram-se sobretudo nos finais do século XIX, nomeadamente no fauvismo e na obra de Cézanne. Os

fauvistas, de cujas fileiras surgiriam muitos cubistas, encontraram-se no seio de um dos movimentos mais poderosos a ter lugar nos finais do século XIX, nomeadamente o de um regresso a uma arte baseada na aceitação da natureza, sublinhada por uma nova consciência do poder do espírito e expressa num vocabulário artístico enriquecido e alargado pelas descobertas dos Simbolistas (Gray 21).

A interacção com o ambiente circundante e o “espírito do homem” interessavam aos fauvistas, que encontraram algo de universal subjacente ao instinto humano. Os fauvistas sentiram a necessidade de uma nova abordagem artística e empregaram cores poderosas e linhas simples e expressivas. Nas artes primitivas encontraram a expressividade directa do meio artístico, menos encoberta, e, portanto, segundo eles, mais poderosa do que na tradição em que se desenvolveram. Gray sugere: “it is out of this search for more direct and powerful means of expressing form that the movement to be known as Cubism has its origin” (44).

Numa fase inicial, o cubismo fundiu-se de forma quase indistinguível com o fauvismo. O cubista rejeitava o subjectivismo emocional extremo do Simbolismo e, desejando criar um novo realismo, voltou-se para o estudo do seu ambiente. Porém, o realismo do impressionismo apresentava-se inadequado, pois o cubista acreditava que a realidade deveria ser compreendida apenas pela mente e nunca somente pelos sentidos (Gray 159).

O nascimento do movimento foi acelerado pelo quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelan)*, concebido por Picasso durante o ano de 1907. Como já referido, não existe ainda, neste período, uma base sólida para a diferenciação entre obras cubistas e fauvistas. Apesar de a versão final do quadro possuir vários elementos típicos do cubismo, os numerosos estudos efectuados ao longo do seu desenvolvimento evidenciam uma abordagem essencialmente fauvista (Golding 51). Para além disso, tanto o tema tratado, com conotações eróticas, como a técnica com o seu uso expressionista da

tinta seriam, mais tarde, estranhos à estética cubista, uma vez que o cubismo se desenvolveu essencialmente como uma arte formalista, preocupada com uma reavaliação e reinvenção de procedimentos e valores pictóricos (*ibidem*, 50-51). No entanto, Golding sugere que, apesar desta rejeição de muitos dos aspectos representados por *Les Femmes d'Alger*, é inegável a contribuição do quadro para o avanço do movimento emergente, uma vez que colocou os problemas pictóricos que os cubistas viriam a solucionar (51).



Fig. 1 *Les Femmes d'Alger* (1907), The Museum of Modern Art, Nova Iorque ¹

Perante *Les Femmes d'Alger*, Picasso deparou-se com o desafio de criar um novo sistema para indicar relações tridimensionais que não dependessem da convenção ilusionista de uma perspectiva única. Uma possível solução seria apresentada por Cézanne que estava a desenvolver uma forma de realismo baseada no processo psicológico da própria percepção. Assim, na

¹ <http://www.moma.org>

década de 1880, ao pintar um motivo Cézanne organizava o seu assunto de acordo com actos isolados de percepção que ele havia experimentado; casas e outros objectos sólidos eram representados como se o artista os tivesse “conceptualizado” após longas séries de percepções num processo de “accumulated experience of vision” (Fry 38).

Por volta de 1886, Cézanne começou a afastar-se dos impressionistas e a desenvolver uma nova abordagem da realidade. Para ele, a busca desta estava inexoravelmente ligada à da forma, o reflexo de uma realidade de ordem superior. Acreditando na importância do espírito humano, o pintor procurava na natureza uma verdade absoluta e permanente que só poderia ser abordada pela intuição e pelo intelecto. A obra de arte surgia, então, como um organismo independente, devendo ser encarada como criação artística e não como imitação da natureza (Gray 46-50).

Permanecendo fiel aos temas neutros dos impressionistas – paisagens, naturezas mortas, retratos – Cézanne passou a dedicar-se a uma arte que reflectia, de uma forma que ele considerava mais fiel do que o impressionismo, o complexo processo psicológico da própria percepção visual. Nos seus quadros, os objectos adquirem uma forma “distorcida” em resultado das múltiplas percepções a que foram sujeitos, acumuladas e depois expressas num compósito. Tal processo conduziu a uma ênfase em qualidades relacionadas com a forma em detrimento das relacionadas com textura e cor. Este estilo complexo é identificado por vários autores como uma das principais fontes do cubismo na sua fase inicial (Fry 38), pois, tal como Gleizes e Metzinger sublinham, “to understand Cézanne is to foresee Cubism” (105).

A descoberta por parte de Cézanne de um novo modo para a representação de forma e estrutura interiores em padrões geométricos, implicou o avanço da percepção concreta para o nível conceptual na representação de um objecto. A articulação de formas e padrões geométricos fundamentais por ele elaborada forneceu a base teórica para uma mudança

paradigmática na estrutura da representação pictórica – a representação simultânea de perspectivas múltiplas (Blatt & Blatt 318-321).

As exposições de Cézanne de 1905-06 atraíram a atenção dos cubistas para a sua arte. Simultaneamente, as suas ideias sobre a arte eram publicadas pela primeira vez em 1904 na revista *L'Occident*. Foi exactamente a procura de uma teoria que atraiu os cubistas para a sua obra. No entanto, as suas linhas teóricas rapidamente se desenvolveram segundo condicionantes inerentes à sua época, pois, como Gertrude Stein afirma em *Picasso*, “each generation has its own composition, people do not change from one generation to another generation but the composition that surrounds them changes” (11).

Em 1908, pouco depois da morte de Cézanne, Picasso e Braque introduziram o cubismo na pintura (Blatt & Blatt 321), tendo, nesta fase inicial de 1908-09, assimilado a arte de Cézanne. Baseando-se nas inovações deste último, Picasso e Braque cedo constataram que não era necessário limitar a representação a partir de uma única perspectiva fixa, podendo representar um objecto simultaneamente a partir de perspectivas múltiplas. Era também claro que, ao representar as características primárias de um objecto simultaneamente a partir de perspectivas múltiplas, várias componentes e concepções dos objectos poderiam ser expressas e integradas num único campo de percepção (Blatt & Blatt 323). Estes artistas ultrapassaram Cézanne e começaram a representar quer o que sabiam acerca do objecto quer o que era visível num determinado momento de uma perspectiva em particular: “an object was represented in numerous ways including what was seen of the object, what was known about the object, and what could be seen if the object were viewed from other vantage points” (*ibidem*, 323). Na verdade, algumas das características de Cézanne, como os pontos de vista múltiplos, foram de tal forma intensificadas que o que nele havia sido um modo de se manter fiel ao processo visual, tornou-se, em

1912, o fundamento para um novo método não-ilusionista de reproduzir o mundo visual.

Pelo exposto, Cézanne terá sido uma das influências mais directas conducentes ao desenvolvimento do cubismo, mas não foi, certamente, a única. Durante 1906, Picasso havia-se voltado para várias fontes em busca de uma nova abordagem da figura humana, mas a influência decisiva no seu pensamento parece ter sido a escultura africana (Fry 12) com a qual teve contacto enquanto trabalhava em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*. Este interesse em formas de expressão estrangeira provinha, exactamente, de uma busca de possibilidades pictóricas novas uma vez que as possibilidades da arte tradicional europeia já não satisfaziam as exigências da época.

Os exemplares de escultura africana inspiraram Picasso a tratar o corpo humano de forma mais conceptual, uma abordagem que surge já em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* em detalhes como a redução da anatomia humana a triângulos e losangos geométricos, bem como no abandono das proporções anatómicas normais. A influência africana é ainda mais clara nas faces tipo máscara das duas figuras no lado direito do quadro, que foram provavelmente terminadas depois do resto do quadro. Estes desvios do estilo da figura clássica marcam o início de uma nova atitude no sentido das potencialidades expressivas da figura humana – uma nova abordagem que se baseou na liberdade total para reordenar a imagem humana (Fry 12).

John Golding defende que os princípios inerentes a esta arte ‘primitiva’, simultaneamente representacional e anti-naturalista, iriam ainda condicionar a própria estética cubista, visto que, ao abordar um objecto de forma mais conceptual do que os artistas ocidentais, as ideias do escultor africano sobre esse mesmo objecto sobrepunham-se a uma representação naturalista do mesmo, resultando em formas mais abstractas e estilizadas (52-53). Igualmente comentando a influência da arte africana no cubismo, Raynal refere: “the Primitives *thought* rather than *painted* their pictures; and so they worked in accordance with that remarkable idea, of painting one’s

conception” (129). Neste sentido, a grande contribuição da arte africana para o cubismo foi, sobretudo, a de proporcionar uma nova abordagem estética, pois, como Gertrude Stein comenta em *Picasso*, “with the exception of some African sculpture, no one had ever tried to express things seen not as one knows them but as they are when one sees them without remembering having looked at them” (15).

Inicialmente, a arte cubista consistiu numa tentativa de representar a realidade tal como percebida pelo intelecto e, conseqüentemente, numa nova forma de representar o mundo. As sensações cruas provocadas pela natureza eram analisadas e sujeitas a inspecção e correlação lógicas pela mente numa tentativa de alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. A representação da realidade pelo impressionismo havia-se baseado na observação dos fenómenos de cor e luz, mas sendo estes efeitos mais ou menos efémeros na natureza, o pintor cubista voltou-se para a forma e para a necessidade de identificar elementos estáveis nos objectos a representar. Com a sua perspectiva intimamente ligada ao pensamento idealista do seu tempo, o cubista acreditava que o conceito de forma, que a mente constrói a partir de sensações cruas, estava mais próximo da realidade do que as próprias sensações. Picasso reconhece o papel central conferido à forma na arte cubista: “Cubism is not either a seed or a foetus, but an art dealing primarily with forms, and when a form is realized it is there to live its own life” (167). Dada a impossibilidade de uma percepção directa da forma, os cubistas procuraram criar símbolos eficazes para a representação da forma e espaço reais em três dimensões tal como a mente os concebia.

Ao considerar as formas geométricas inerentes à arte cubista, Kahnweiler refere que estas fornecem a estrutura sólida sobre a qual o observador constrói os produtos da sua imaginação, por sua vez compostos por estímulos visuais e imagens da memória,

...in its works Cubism, in accordance with its role as both constructive and representational art, brings the forms of the physical world as close as possible to their underlying basic forms. Through connection with these basic forms, upon which all visual and tactile perception is based, Cubism provides the clearest elucidation and foundation of all forms (14).

Também Apollinaire se refere ao aspecto geométrico, “[it] came from the fact that the essential reality was rendered with great purity, while visual accidents and anecdotes had been eliminated” (17).

Esta fase inicial do cubismo consistiu, de certa forma, num regresso ao realismo. Mais concretamente, baseou-se numa análise da realidade: “and analysis implies the use of logic to interpret the significance of raw sensation” (Fry 45). Assim, o cubista abordou a natureza num espírito de análise e manteve-se próximo dos conceitos de Cézanne. O objecto é analisado e interpretado, mas retém a sua realidade objectiva.

A mera aparência das coisas não era, então, a principal preocupação dos cubistas, mas sim a totalidade conceptual apreendida pelo intelecto e não apenas os fragmentos captados pelos sentidos num dado instante, pois, apenas desta forma, seria possível alcançar a verdadeira realidade. Para fornecer uma representação completa das coisas, o artista tinha que olhar para elas “from all sides at once” e, ao representar as diferentes faces das coisas em simultâneo, o cubista descobriu novas formas de lidar com os problemas de tempo e movimento (Sypher 267). A nova arte propunha-se, assim, a lidar com os conceitos intelectuais das coisas e não com sensações efémeras. Teria, além disso, como objectivo a criação de uma realidade nova e melhor que reflectisse a mudança e progresso constantes do mundo; uma realidade que o artista criaria através do seu intelecto, empregando conceitos resultantes de uma abordagem intelectual e científica aos objectos do mundo exterior.

Neste período que poderá ser considerado analítico, objectos comuns eram simplificados e reduzidos a formas geométricas básicas, construídos

em planos que se intersectam. Os diversos aspectos de um objecto eram dissecados e reintegrados numa representação de características múltiplas perspectivadas de diferentes ângulos. A forma geométrica pura foi favorecida em detrimento da cor, visto que a preocupação do artista era, exactamente, a de fornecer a informação essencial sobre as figuras e objectos representados, e criar uma realidade visual num modo de representação não-mimético (Blatt & Blatt 327-328).

Ao discutir o trabalho de Picasso, Apollinaire parece indicar um método de procedimento na abordagem de um quadro:

...representing planes to denote volumes, Picasso gives so complete and decisive enumeration of the various elements which make up the object that these do not take the shape of the object. This is largely due to the effort of the viewer, who is forced to see all the elements simultaneously just because of the way they have been arranged (22).

Iniciado em 1909 e terminado apenas na primavera de 1910, o quadro *Portrait d'Ambroise Vollard* parece-nos exemplificativo deste método descrito por Apollinaire. Toda a superfície do quadro consiste numa série de planos pequenos que se intersectam onde os contornos das formas são violados no interesse da estrutura pictórica total. Porém, no âmbito desta estrutura Picasso colocou pistas que permitem ao observador reconhecer o objecto. O sujeito real, no entanto, não é Vollard mas sim a linguagem formal empregue pelo artista para criar um objecto estético altamente estruturado. Segundo Fry, seria, porém, incorrecto denominar este quadro de abstracção uma vez que mantém uma relação específica com a realidade visual externa (20). O quadro representa de modo reconhecível a aparência física de um indivíduo enquanto que, simultaneamente, o tema da representação é, de certo modo, desmontado e analisado.



Fig. 2 *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910), Museu Puchkine, Moscovo²

O cubismo analítico atingiu o seu auge num conjunto de quadros de uma figura única por Picasso e Braque, durante 1911 e início de 1912. *Homme au Violon* (1911), de Picasso, é representativo desta fase. Fry lembra, todavia, que pelos finais de 1911, nem Picasso nem Braque pintavam directamente a partir da natureza (24), acrescentando que, por volta de 1911, o cubismo era tanto um estilo autónomo e internamente consistente com o seu próprio vocabulário formal, como um meio para descrever o mundo visível imediato. Ao confrontar um quadro como *Homme au Violon* (1911), Fry aconselha a não procurar estabelecer uma equivalência no mundo visível para cada um dos seus componentes. Segundo ele: “the painting presents a man with a violin, it does not represent them” (24). Também Reverdy salienta: “cubism is an eminently

² Warncke 189.

plastic art; but an art of creation, not of reproduction or interpretation” (144).



Fig. 3 *Homme au Violon* (1911), Philadelphia Museum of Modern Art, Filadélfia³

O termo hermético foi frequentemente aplicado às obras de Picasso e Braque realizadas em 1910-11, nas quais cada quadro constituía uma porção autónoma da “realidade pura” que não imita o espaço envolvente. No entanto, Picasso conferia aos seus quadros herméticos um “toque de realidade” que se podia captar através de alusões visuais como os contornos de um copo ou o braço de uma cadeira. Contudo, o facto de alguns quadros deste período apresentarem uma leitura difícil, aponta para um problema inerente à fase analítica do cubismo, pois um sistema complexo de planos monocromáticos que se intersectam pode tornar-se perigosamente obscuro.

³ <http://faculty.indy.cc.ks.us/jnull/collagepicassocubes.jpg>

Considerando que toda a análise é uma tradução, uma representação de algo conseguida a partir de pontos de vista que se sucedem, Gray acredita que foi, exactamente, o desejo de captar todos os pontos de vista passíveis de completar a representação do objecto e a constatação de que a ‘tradução’ do mesmo nunca estaria completa que conduziram à rejeição do cubismo analítico (88).

Na Primavera e Verão de 1912 a arte de Picasso e a de Braque atravessaram uma série de mudanças cruciais, que levaram à conclusão de uma fase do cubismo e inauguraram a segunda, a qual facultaria possibilidades de representação ainda mais ricas do que a primeira. Pelo final de 1911 os dois artistas constataram que a linguagem formal do cubismo analítico estava a tornar-se cada vez mais inadequada para descrever o mundo visual. Para além disso, o problema da cor, quase negligenciado nas obras de 1910 e 1911, ainda tinha que ser resolvido, pois a cor dos objectos era parte tão integrante das suas qualidades visuais como a forma. Apesar de se ter descoberto uma nova forma de representar a realidade, sem recurso ao *chiaroscuro* tradicional e à perspectiva única, o fascínio dos artistas pelas estruturas espaciais durante 1910 e 1911 havia, de certa forma, obscurecido a questão da cor.

Paralelamente, o reconhecimento de um perigoso nível de abstracção nas obras do período analítico, que contrariava a orientação fundamentalmente realista do cubismo, conduziu ao rápido desenvolvimento de uma solução com a invenção em 1912 do *papier collé* e da *collage*. Neste momento, inicia-se uma fase no cubismo em que a obra de arte, apesar de apresentar traços ainda realistas, é mais independente do mundo visual do que sucedia com o cubismo analítico. Todavia, já anteriormente os cubistas haviam começado a introduzir não apenas pistas realistas, mas também palavras, letras e números nas suas composições. Estas palavras e letras nunca eram escolhidas arbitrariamente, quase sempre se referindo a um aspecto específico dos objectos representados. Golding

esclarece, ainda: “in the sense that these pictorial clues and stencilled letters act as touchstones for reality they are a prelude to the more important technical innovations made by Picasso and Braque in 1912” (62).

Em 1912 Braque realizou trabalhos tridimensionais com papel, cartões cortados à lâmina ou à tesoura, tendo construído esculturas que depois cobrira de desenhos ou revestira de tinta. O papel e o cartão surgiam, então, como meios de representação próprios, verificando-se o nascimento dos *papier collé*. Ao incorporar pedaços de tecido, palhinha ou papel no quadro, o artista sublinha imediatamente a natureza real da obra de arte. Posteriormente, Picasso foi mais longe e incorporou nas suas colagens objectos ou fragmentos de objectos, significando nada mais do que eles próprios literalmente.

O seu quadro *Nature Morte à la Chaise Cannée*, de 1912, é a primeira colagem cubista. Uma composição do cubismo analítico é completada por um campo rectangular definido por um assento de palhinha, conseguido por um simples pedaço de tela encerada, indicando, assim, a presença de uma cadeira sem o mínimo recurso aos métodos tradicionais. Tal como as letras pintadas JOU significam JOURNAL, um pedaço de uma reprodução de palhinha significa toda uma cadeira, destacando-se, neste ponto, a importância retórica do fragmento e da metonímia neste período do movimento cubista.



Fig. 4 *Nature Morte à la Chaise Cannée* (1912), Musée Picasso, Paris⁴

A técnica de colagem, com a sua aparência de realidade – tão directa e inequívoca – assinala o fim do estilo de pintura ilusório, hermético e anónimo que marcou o cubismo analítico, desenvolvido por Picasso e Braque. Esta técnica consistia tanto na incorporação de qualquer material externo na superfície do quadro, como numa montagem de fragmentos externos que eram incorporados na superfície do quadro e na conjugação de pontos de vista diversos de forma não linear – uma invenção que permitiu ao artista indicar todas as qualidades relativas ao espaço, cor e textura inerentes ao objecto. Esta representação do mundo visível no cubismo de 1913-14 incluía apenas as características de um dado objecto que o caracterizavam suficientemente bem – a sua forma, cor, textura – de modo a permitir um reconhecimento inequívoco.

⁴ Warncke 207.

Por seu turno, Sypher caracteriza a técnica de colagem da seguinte forma: “one of the guarantees of the integrity of cubist art, its refusal to accept subterfuge, its denial of the single identity of things” (264). Como acima referido, os cubistas já não trabalhavam directamente a partir de um modelo na natureza. Desta forma, a estrutura pictórica tornara-se mais poderosa do que a acumulação de conhecimento através de múltiplas percepções no tempo e no espaço. Os pedaços de jornal, papel de parede, maços de cigarro e tecido estão intimamente relacionados com aspectos da vida diária e, são identificados sem esforço e fazem parte do mundo material circundante: “they make a bridge between our customary modes of perception and the artistic fact as it is presented to us by the artists” (Golding 62).

Referindo-se ao resultado da técnica de Braque, nomeadamente à introdução de elementos reais num quadro, Kahnweiler constata:

[a] stimulus which carries with it memory images. Combining the ‘real’ stimulus and the scheme of forms these images construct the finished object in the mind. Thus the desired physical representation comes into being in the spectator’s mind (12).

A coordenação dos componentes individuais do quadro é deixada à responsabilidade do espectador. As qualidades primárias do objecto, tais como a forma e a sua posição espacial, são representadas com a maior exactidão possível. Por seu turno, as secundárias, como cor e textura, são meramente sugeridas sendo a sua incorporação no objecto tarefa do observador. Porém, uma visão objectiva dos elementos do quadro só será possível quando o observador estiver familiarizado com a nova linguagem (Kahnweiler 13). De acordo com esta nova abordagem, é tarefa do observador procurar as ligações e conclusões existentes no quadro e encontrar o seu lugar no âmbito desta estrutura: “whilst the complexity of the forms and the “discontinuity” of the space remind him that his view

from that place is bound to be only partial” (Berger 25). Berger acrescenta ainda que o conteúdo destes quadros decorre da relação entre o observador e a coisa observada (29).

As técnicas de *collage* e *papier collé* marcam o abandono total do espaço pictórico tradicional e o afastamento da ideia de representação, na qual os referentes são imitados, no sentido da criação de novas montagens estéticas que existem por si mesmas. As colagens de Picasso e as telas de texturas fortes de 1913-14 ilustram bem a obsessão dos cubistas com o *tableau-object*, ou seja, com o conceito do quadro como um objecto ou entidade construída com uma vida própria e independente que não imita o mundo exterior, mas sim que o recria de uma forma independente (Golding 63). O quadro é, desta forma, colocado entre os objectos do mundo real, onde adquire a sua própria existência.

Assim, enquanto que, numa fase inicial, os cubistas começaram com uma representação mais ou menos naturalista que, depois, fragmentavam e analisavam (e, de algum modo, abstraíam) à luz dos novos conceitos cubistas de espaço e forma, assistia-se à reversão desse mesmo processo: partindo de uma abstracção, os artistas trabalhavam no sentido de uma representação. Golding refere: “the transformation from an ‘analytical’ to a ‘synthetic’ procedure had been achieved” (66). Apesar de elementos de teorias anteriores permanecerem nesta fase sintética, a ênfase é cada vez mais colocada na noção do quadro como objecto estético novo por si mesmo.

Apesar de o artista ainda se considerar um criador, já não acreditava que era sua tarefa recriar toda a realidade. Em vez disso, considerava ser seu papel criar obras de arte que existissem por si mesmas. A sua arte teria o seu propósito derivado de leis estéticas imutáveis. A preocupação fundamental dos cubistas era, agora, de acordo com Charles Lacoste, a de representar um objecto como ele existe na mente, onde temos uma visão simultânea real de todas as suas faces, bem como conferir aos objectos uma forma que

sintetizasse todos os seus aspectos. Esta forma sintética permitiria, então, visionar a totalidade do objecto, “the sides we do not see together with the side we do see” (120-121).

Por volta de 1916, Max Jacob afirmou que os meios eram tão importantes como a ideia na criação de um objecto estético. Segundo ele, o factor mais importante na pintura deixara de ser o conteúdo, recaindo agora a ênfase sobre a forma. A arte na pintura e literatura passou a ser o problema da criação de um estilo próprio para transmitir uma ideia e não a ideia em si (Gray 127-129).

No que se refere ao suporte teórico do cubismo, Picasso e Braque, como referimos os dois cubistas mais relevantes, deixaram poucas, se algumas, declarações artísticas anteriores a 1914 sobre as suas ideias e intenções artísticas. De acordo com Fry, “their ideas were their paintings” (10). A partir deles formou-se, porém, um conjunto de teorias e especulações estéticas em torno do cubismo.

Sob influência da vitalidade e do relativismo do século XX, a crença na natureza mutável e dinâmica da realidade, juntamente com a ideia de que era papel do artista criar uma nova realidade tornaram-se noções fundamentais na estética cubista. Gleizes e Metzinger escreveram em “Cubism:” “there are as many images of an object as there are eyes which look at it; there are as many essential images of it as there are minds which comprehend it” (111). Apresenta-se, assim, a verdadeira realidade como algo de pessoal e subjectivo que depende não só das atitudes e ideias do observador, como dos estímulos fornecidos pelo mundo material. Ao afirmar, “an object has not one absolute form; it has many. It has as many as there are planes in the region of perception,” e, ainda relativamente aos objectos do mundo material, “we can only have certitude with regard to the images which they produce in the mind” (110), Gleizes e Metzinger confirmaram a sua crença não só no carácter mutável da realidade, que se altera juntamente com as ideias e atitudes, negando, portanto, a sua natureza

fixa e permanente, mas também no facto de que a única realidade que é possível conhecer reside na experiência subjectiva e imediata de cada um.

Em “Statement to Marius de Zayas,” o seu primeiro depoimento publicado sobre arte, Picasso fornece a sua famosa máxima, “we all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize the truth, at least the truth that is given us to understand” (165). Acrescenta ainda: “that those lies are necessary to our mental selves is beyond any doubt, as it is through them that we form our aesthetic view of life” (166). Assim, Picasso apresenta a existência de uma verdade última que apenas pode ser percebida sob um ponto de vista estético e a crença na arte, apesar de mentira, como o único meio de comunicar a parte da verdade última “that is given us to understand” (Gray 155). Picasso acrescenta: “the artist must know how to convince others of the truthfulness of his lies” (165). Confirma, assim, o papel profético atribuído ao artista cuja função é a de fazer com que os seus símbolos artificiais comuniquem os elementos de verdade que visionara (155).

Apollinaire, na obra *Cubist Painters*, publicada em 1913, forneceu igualmente alguns elementos de um sistema estético, que, apesar de por vezes ambíguo e inconsistente, faculta considerações relevantes sobre o cubismo. Referir-me-ei aos títulos dos textos incluídos nesta obra em inglês, devido ao facto de os ter consultado e citado nessa língua. No texto de abertura “On Painting”, Apollinaire identifica o pintor moderno como alguém que, apesar de reconhecer o mundo material, já não se sente obrigado a transcrevê-lo e cuja ambição é a realização de um “quadro puro” fundamentado na realidade tal como é conhecida pelo intelecto e não como é apreendida pelos sentidos.

Todos os críticos do cubismo concordam que as suas intenções eram, basicamente, realistas. Uma indicação da dependência do mundo visual exterior sugerida por Golding, reside no facto de um verdadeiro quadro

cubista ter como assunto apenas aqueles objectos que poderão ser vistos juntos, de forma plausível, no mesmo sítio (61).

Os cubistas defendiam a definição da realidade a partir de segmentos múltiplos retirados de uma variedade de perspectivas que devem, por sua vez, ser integradas numa concepção. Para tal, procuraram identificar uma realidade básica e subjacente em detrimento de uma aparência superficial, representando formas no espaço a partir de perspectivas múltiplas numa série de planos descontínuos. O cubismo sublinhou a natureza arbitrária de uma única perspectiva central e, através de pontos de vista múltiplos, tentou representar o processo artístico de observação de um objecto e estudo dos seus variados aspectos. A este propósito, Blatt e Blatt referem: “[cubism] evokes in the viewer a sense that no previous painting has really represented ‘reality’ because it was based on an arbitrary choice of a unique but limited frame of reference or perspective” (326).

Assim, o cubismo considerou que eventos e factos concretos estão constantemente sujeitos a interpretações múltiplas. Deste modo, a compreensão e representação completa da realidade só será possível ao incluir o reconhecimento de que vários indivíduos, ao longo do tempo, e em simultâneo, um vivenciar os mesmos objectos e eventos de forma diferente.

Para Braque: “one must not imitate what one wishes to create” (147). De facto, o conceito de concepção assumiu o estatuto de palavra de ordem no movimento cubista, sendo uma realidade de concepção e não de percepção a representada nos quadros cubistas: “[the artist] aims not at an art of imitation, but at an art of conception, which tends to rise to the height of creation” (Apollinaire 17). Esta deslocação do eixo da imitação para a concepção radica na subversão de convenções que haviam persistido desde o Renascimento (Avelar 168).

Sypher oferece uma descrição do objecto cubista, “a point at which thought about the object (our conception of it) penetrates and reorders sense impression and feelings.” Acrescenta: “in its purity cubist painting refuses

to attract us by appealing strongly to the eye or emotions” (268). Só o método de concepção permite ao artista aproximar-se da verdade pois: “conception makes us aware of the object in all its forces” (Raynal 95). Para Gleizes e Metzinger: “the visible world does not become the real world except by the operation of thought;” acrescentam: “it is not enough for a painter to see a thing; he must *think* it” (citado por Sypher 260). No entanto, e paradoxalmente, os cubistas procuravam na experiência visual essa mesma verdade.

A proposta de que os meios se tornam tão relevantes como o referente na criação do objecto estético, a sugestão que uma obra de arte é um novo objecto e não simplesmente a expressão do seu referente, a inclusão de objectos externos numa obra de arte, a deslocação de formas com vista a revelar movimento ou mudança, foram algumas inovações de uma arte cujo conteúdo se baseia em diversos modos de interacção, manifestada entre aspectos diferentes do mesmo evento, estrutura e movimento, o observador e a coisa observada. O cubismo aproximou o espectador do objecto estético ao exigir que partilhasse de toda a dinâmica inerente às perspectivas múltiplas e que construísse uma concepção una do objecto (Blatt & Blatt 336).

Porém, acima de tudo, o cubismo foi expressão do espírito intelectual de uma época, fruto do pensamento moderno, pelo que as ideias que subjazem aos quadros cubistas se manifestam com maior ou menor intensidade em todas as artes modernas. A associação próxima de escritores e pintores do movimento cubista, bem como uma sucessão de influências mútuas, tornar-se-iam, portanto, inevitáveis e o paralelismo antigo entre a literatura e as artes visuais assumir-se-ia novamente relevante no século XX.

Uma das atitudes fundamentais do cubismo era a de uma correspondência essencial entre todas as artes e a de que, na sua procura de novas ideias de forma, os artistas explorassem não só o campo das artes visuais, mas também os da poesia e música, não em busca de material

artístico, mas de uma compreensão mais clara das suas leis estéticas. Apesar de os cubistas rejeitarem elementos literários, encontraram na organização formal da poesia algumas indicações de uma verdade superior.

Consideramos seguro afirmar que a presença de elementos como rimas e metáforas em quadros cubistas se deve directamente à poesia, consistindo a rima, por exemplo, na repetição quase literal do mesmo elemento temático linear num número de contextos diferentes – elementos morfologicamente semelhantes, tais como círculos, são realçados nos signos distintos a que pertencem – e a metáfora num caso especial de rima na qual o elemento de um objecto que é semelhante ao de outro objecto se torna idêntico, ou quase (Gray 96-98).

O factor mais importante na criação artística deixou, então, de ser o que era dito, mas sim como era dito. A arte tanto na pintura como na literatura passou a ser o problema da criação de um estilo próprio para transmitir uma ideia e não a ideia em si (Gray 129). De facto, a afinidade entre a pintura e a literatura do movimento cubista não reside num meio técnico comum – pois os processos de representação visual da pintura não podem ser adaptados à palavra escrita – mas sim num conjunto de ideias comuns sobre problemas estéticos. Por conseguinte, a maior influência do cubismo dos pintores na literatura só poderia encontrar-se na ênfase colocada na própria forma como meio de expressar ideias fundamentais comuns a pintores e poetas.

Tanto na poesia como na pintura, encontramos um novo interesse nas potencialidades da própria forma. Todavia, de acordo com Gray, não é seguro levar a analogia entre forma poética e forma visual demasiado longe: “one must go back to the basic ideas motivating the artist to find a safe ground for comparison, and avoid the superficial elements of their particular techniques” (103).

A preocupação com a construção de significado ajuda a explicar esta ênfase do cubismo na natureza do seu meio de expressão. Não

desconsiderando as diferenças particulares que nos permitem falar de modernismos, o elemento radicalmente novo do movimento verifica-se no modo como é utilizado o meio de que se serve o artista, na preocupação com a renovação do meio artístico com que trabalham. No caso da literatura, isto significa a própria linguagem bem como gêneros e formas literárias.

A definição de modernismo permanece controversa dada a multiplicidade de impulsos que convergem na sua essência, razão pela qual se fala de modernismos. No seu âmago encontra-se uma nova consciência que se manifesta “num modo novo de olhar o mundo, [que] resultaria em expressões múltiplas de demanda de uma arte mais autêntica, incansável na experimentação e na inovação técnica, uma arte que encarnasse a vontade de definir o horizonte do humano num mundo de crescente complexidade, materialismo e economicismo comercial” (Santos 149).

À medida que nos aproximamos da época contemporânea, assistimos a transformações em todas as áreas do saber sendo uma suspeita recorrente da mente modernista a crença que a ordem industrial ou a democracia de massas ou os conceitos de eficiência haviam destruído a tranquilidade do espírito e que a ordem havia sido sacrificada a uma anarquia entrópica e sem forma. No fundo é o sentido agudo da complexidade do mundo moderno que permeia toda a estética modernista, à qual não terão sido alheios a *Teoria da Relatividade* de Einstein e *Principia Mathematica* de Russel e Whitehead, entre outros. Michael Levenson sugere que ‘crise’ é inevitavelmente o termo central na discussão deste momento cultural turbulento, uma crise que se manifesta não só como factor destabilizador do modernismo cultural, mas que penetra o âmago da criação artística (4).

Na literatura, muitas das instituições herdadas do passado, particularmente a linguagem, eram consideradas como desprovidas de significado. Por isso a busca da linguagem perdida se tornou tão crucial para a poesia moderna, para recuperar o sentido de unidade que se havia dissolvido.

À semelhança do cubismo na pintura, que recreou a sintaxe da arte para que acomodasse a experiência moderna (Berger 30), surge a necessidade, no âmbito da literatura, de adoptar uma nova linguagem que se adequasse às necessidades da era moderna. Na verdade, parte constituinte da crise moderna da linguagem é a disjunção entre o discurso social e o discurso literário. O escritor modernista não estabelece uma correspondência linear entre as estruturas sociais e linguísticas. Sheppard traça o único recurso do escritor: “[to] dismantle the structures of the conventional world and explode’ language before he can create an adequate ‘verbal ikon’” (328).

Muitos escritores modernistas sentiram que o discurso interferia com a percepção da realidade, de tal forma que a linguagem tinha de ser atacada para poder transformar-se numa lente através da qual a realidade seria revelada, pois, tal como Picasso afirmara, “Art is not truth. It is a lie that makes us realize the truth” (165). Assim, a sintaxe e o vocabulário da linguagem convencional, considerada vazia e inadequada, são recusados na poesia: “rather than describing or reflecting the world, language was now seen to form it” (Bell 16).

Segundo Laura Riding Jackson, a nova visão no que se refere às palavras, nega que as mesmas tenham qualquer valor intrínseco. Neste anti-tradicionalismo linguístico, as propriedades funcionais das palavras são desprovidas de interesse, “the new principle of use is the subservience of the world to the individual user’s will – instead of you adapting yourself to it, you make it adapt itself to you” (240).

Para além disso, o poeta rejeita qualquer noção da arte como descrição ou *mimesis*, pois a tarefa da arte não poderia ser a de reproduzir um mundo caído ou embelezá-lo com uma linguagem por si mesma suspeita. Consequentemente, a tarefa do escritor modernista torna-se a de libertar as energias expressivas da linguagem.

A preocupação com a auto-referencialidade ou intra-textualidade que marcou a pintura modernista reflectiu-se, igualmente, na literatura, passando

o texto a valer por si só e devendo, por conseguinte, ser interpretado nessa perspectiva. Stein aprecebeu-se dessa auto-referencialidade advogada pelo modernismo e das suas implicações na literatura: “Language as a real thing is not imitation either of sounds or colors or emotions it is an intellectual recreation and there is no possible doubt about it and it is going to go on being that as long as humanity is anything” (“Poetry and Grammar,” 238).

Ao nível da pintura, a realidade representada também não pode ser encarada como exterior à própria pintura. Em “What are Master-Pieces and Why are There so Few of Them” Stein menciona a influência da auto-referencialidade na pintura: “... a picture exists for and in itself and the painter has to use objects landscapes and people as a way the only way that he is able to get the picture to exist” (150).

À semelhança do papel desempenhado pelo pintor no movimento cubista, também o escritor modernista assume uma posição central, tornando-se o ‘eu’ criativo consciência estética privilegiada, assumindo a arte como capaz de uma recriação da realidade.

A essência do cubismo reside na insistência de que não é necessário limitar a perspectiva e de que a realidade depende do ângulo de visão. O movimento no sentido da arte cubista expressou, exactamente, a crescente consciência de uma validade para além do perceptível. Igualmente, a função do poeta não era a de descrever um objecto ao pormenor, mas sim a de identificar todas as características partilhadas pelos membros desse grupo que fariam com que a imagem surgisse na mente de qualquer leitor. Tal como Olivier-Hourcade afirmou em 1912,

...the external appearance of things is transitory, fugitive and RELATIVE. Therefore one must search out THE TRUTH, and cease to make sacrifices to the pretty effects of perspective or of half-light... One must seek the *truth* and stop making sacrifices to the banal illusions of optics (*sic* citado por Roston 58).

Escritores e pintores já não se contentavam com uma única perspectiva como princípio organizador, tendo a composição de planos que se intersectam permitido aos pintores criar múltiplas perspectivas. Esta apresentação de objectos a partir de vários ângulos diferentes tornou-se, então, a base do trabalho tanto de pintores como de escritores. O objectivo não era simplesmente o de oferecer uma variedade de perspectivas, mas sugerir a validade de todas elas, um processo que invalida a precedência atribuída ao ponto de vista do artista.

Pelo exposto, no início do século XX poucos terão sido os escritores que ficaram indiferentes às evoluções que se estavam a operar no âmbito da pintura, aliando-se aos responsáveis por estas mudanças. Por outro lado, os artistas das artes visuais não terão ficado alheios às inovações efectuadas no trabalho dos escritores.

Perante esta cooperação generalizada entre pintores e escritores no início do século, é seguro dizer que a transposição das inovações das artes plásticas para a literatura foi uma realidade, variando apenas a extensão da sua manifestação no trabalho de cada escritor. Avelar refere, “através desta interacção celebram-se tanto a reflexão e a consequente intelectualização do objecto, como a hospitalidade para acolher inovações operadas por essas outras formas de expressão” (161).

É de referir, a este nível, os poetas norte-americanos, Wallace Stevens, William Carlos Williams e T.S. Eliot. Stevens explicitou este diálogo entre poesia e pintura em poemas como “The Man with the Blue Guitar,” onde Picasso é convocado, e “Anecdote of the Jar,” onde um signo, nomeadamente “the jar,” é inscrito na natureza por acção humana, conduzindo à recomposição da mesma (Avelar 163). A estética cubista ecoa, igualmente, em alguns poemas de Williams, tais como “Woman Walking” e “Love Song,” que permitem observar a assimilação da estética cubista por parte da escrita (Avelar 175).

Roston associa elementos da colagem cubista a vários aspectos característicos da poesia de T.S. Eliot, nomeadamente a estrutura fragmentária do verso, a sobreposição de diversos planos visuais e a justaposição de perspectivas simultâneas (Roston 110)

As técnicas cubistas de fragmentação, perspectivas múltiplas e justaposição fazem parte do repertório modernista. Tal como a proliferação de objectos fragmentados em quadros cubistas e a inovação dos retratos de dupla face na sua arte, a multiplicidade de pontos de vista em obras literárias exprime uma nova concepção do universo e do lugar que a humanidade nele ocupa, preocupações partilhadas por artistas e por escritores.

A título de exemplo, ao reflectir sobre “Love Song” de Williams, Avelar observa a transposição da simultaneidade cubista de perspectivas para o poema através do *enjambement*: se lermos atentamente os dois primeiros versos, reparamos que eles apresentam duas perspectivas distintas: uma decorrente da leitura apenas do primeiro verso, segundo a qual “daisies are broken;” outra, decorrente do *enjambement*, segundo a qual daisies are broken petals” (177):

Daisies are broken
 petals are news of the day
 stems lift to the grass tops
 they catch on shoes
 part in the middle
 leave root and leaves secure. (in Avelar 176)

Paralelamente, a abordagem cubista multifacetada fornece uma oportunidade para investigar um dos problemas que mais preocupa o intelectual contemporâneo – o facto de já não parecer possível qualquer ponto de vista estabelecido e controlador.

A técnica cubista de colagem – que, na pintura, consiste em colar parte da superfície do objecto na superfície do quadro como um signo referindo-se, mas não imitando, a sua aparência – também se manifesta na literatura na combinação de palavras, cada uma carregando consigo uma imagem ou ideia repletas de associações. Partes de conversas e expressões rotineiras seguem-se sucessivamente sem transição ou ligação temática, responsabilizando, assim, o leitor por estabelecer as conexões semânticas e atingir o significado, que não deixará, no entanto, de ser uma perspectiva.

É, portanto, possível conceber parte da literatura modernista como reflectindo, de alguma forma, a fragmentação da personalidade humana, as alusões intelectuais e associações psicológicas que dominam quadros do cubismo.

II

MANIFESTAÇÕES CUBISTAS NA OBRA DE GERTRUDE STEIN

Three Lives

A problemática modernista da representação, que ocupou uma posição central no movimento cubista, foi alvo de sucessivas reavaliações por parte de Gertrude Stein entre 1905 e 1913, as quais foram desenvolvidas paralelamente ao percurso da pintura modernista desde Cézanne à colagem cubista.

É provável que Stein tenha reconhecido nos cubistas um grupo que partilhava as suas preocupações no que se refere ao papel da arte no século XX. Tal como Stein, os cubistas estavam interessados no processo da percepção directa (Walker 17). Verificam-se, com efeito, semelhanças notáveis entre o seu trabalho e o dos cubistas, quer na avaliação que fizeram dos problemas inerentes aos seus modos de expressão, quer nas técnicas específicas que desenvolveram para lidar com estes problemas (Steiner, 1979: 132).

Muitas dessas características partilhadas devem-se à influência comum de Cézanne nas suas artes, tendo este sido crucial no processo histórico onde a exigência de fidelidade para com a informação sensorial imediata conduziu, inevitavelmente, à ruptura crucial com a tradição da pintura ilusionística. As suas técnicas de valorização da superfície da tela, para nela codificar os signos múltiplos e contraditórios da percepção visual imediata, forneceram a base de trabalho dos cubistas. Sensivelmente na mesma altura em que esta nova geração de pintores começava a reconhecer as implicações revolucionárias das composições de Cézanne, Stein interessou-se pelo trabalho deste pintor.

Stein ocupava uma posição privilegiada para compreender a natureza do desafio que os quadros de Cézanne colocavam à tradição. Em 1904, ela e o seu irmão Leo descobriram Cézanne sob a tutela do historiador de arte Bernard Berenson e de Charles Loeser, um coleccionador do trabalho do pintor. Nesse ano, os Steins compraram quatro quadros seus, incluindo o

retrato da sua esposa, Mme Cézanne, que mais tarde Stein identificou como a sua maior inspiração para escrever *Three Lives* (Walker 2). Em “Pictures,” Stein descreve os quadros de Cézanne:

And then slowly through all this and looking at many pictures I came to Cezanne. ... The landscape looked like a landscape that is to say what is yellow in the landscape looked yellow in the oil painting, and what was blue in the landscape looked blue in the oil painting and if it did not there still was the oil painting, the oil painting by Cezanne. The same thing was true of the people there was no reason why it should be but it was, the same thing was true of the chairs, the same thing was true of the apples. The apples looked like apples the chairs looked like chairs and it all had nothing to do with anything because if they did not look like apples or chairs or landscape or people they were apples and chairs and landscape and people. They were so entirely these things that they were not an oil painting and yet that is just what the Cezannes were they were an oil painting. They were so entirely an oil painting that it was all there whether they were finished,...or whether they were not finished....it always was what it looked like the very essence of an oil painting because everything was always there really there....

This then was a great relief to me and I began writing. (sic 76-77)

Fora, então, não só o método de composição de Cézanne que entusiasmou Stein, mas algo no seu trabalho que parecia captar mais do que a realidade externa. O pintor havia capturado a verdadeira essência das coisas, que mesmo que não se assemelhassem à realidade externa, não deixavam de ser elas mesmas. Não imitara a realidade num sentido representacional restrito, mas analisara-a. E foi este aspecto que tanto impressionou Stein.

Dekoven observa este mesmo equilíbrio precário presente no trabalho de Cézanne, entre formas puras e a essência de um referente, em *Three Lives* de Stein: “its stylised prose surface simultaneously focusing attention on itself and rendering the abstract ‘rhythm’ or ‘pulse,’ the psychological essence, of character” (1986, 172). Dekoven sugere que a

maior influência da pintura modernista no trabalho de Stein reside na forma como as suas exigências brandas relativamente ao significado, variedade e significância do conteúdo, expandiram as possibilidades da literatura para uma autora com tendências tão radicais (1986, 172).

O conceito extraído do trabalho de Cézanne foi reforçado e desenvolvido pela associação de Stein com os jovens pintores cubistas, especialmente Pablo Picasso. Estes jovens artistas começaram a reunir-se em Montmartre, em Paris, sensivelmente na mesma altura em que Stein escrevia *Three Lives*. Em 1905, Picasso e Stein conheceram-se através do negociante de arte Clovis Sagot e desse encontro resultou *Portrait de Gertrude Stein* (1906), para o qual foram necessárias cerca de oitenta ou noventa sessões, que decorreram num regime diário durante aproximadamente três meses no Inverno de 1905-06, no apartamento de Picasso em Rue Ravignan (Stein 2001, 52-53).



Fig. 5 *Portrait de Gertrude Stein* (1906), The Metropolitan Museum of Modern Art, Nova Iorque⁵

⁵ <http://www.metmuseum.org>

Com *Portrait de Gertrude Stein*, o período Rosa de Picasso chega ao fim, ao mesmo tempo que o início do cubismo se torna aparente. Stein refere: “The rose period ended with my portrait, the quality of drawing had changed and his pictures had already commenced to be less light, less joyous” (*Picasso*, 21). Durante os meses em que Stein posou para o artista, os trabalhos deste começaram a revelar uma cada vez menor preocupação com o *pathos* circense. A obra *Three Lives*, naquela altura ainda intitulada *Three Histories*, havia sido completada durante os meses em que Stein posava para o seu retrato.

Em “A Transatlantic Interview 1946,” Stein reconhece que discutia o seu trabalho com Picasso durante estas sessões, nomeadamente os aspectos relativos à nova composição influenciada por Cézanne:

I was a little obsessed by words of equal value. Picasso was painting my portrait at that time, and he and I used to talk this thing over endlessly. At this time he had just begun on cubism. And I felt that the thing I got from Cézanne was not the last composition. (17)

Stein ligara-se ao movimento cubista não só pela influência de Cézanne, mas também pela sua amizade com Picasso e pela convicção de que o seu trabalho se assemelhava ao do pintor. Em *Picasso*, Stein confessou: “I was alone at this time in understanding him, perhaps because I was expressing the same thing in literature” (16).

Em “A Transatlantic Interview 1946,” Stein reconheceu a influência de Flaubert e de Cézanne em tudo o que fizera e descreveu um novo sentimento sobre composição que derivara dos seus quadros em termos de uma reformulação semelhante das premissas e métodos do realismo literário: “It was not solely the realism of the characters but the realism of the composition which was the important thing, the realism of the composition of my thoughts” (15-16). Anteriormente na entrevista, Stein

discutira de forma mais detalhada o impacto do novo sentido de composição de Cézanne na sua escrita:

Up to that time composition had consisted of a central idea, to which everything else was an accompaniment and separate but was not an end in itself, and Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part is as important as the whole, and that impressed me enormously, and it impressed me so much that I began to write *Three Lives* under this influence and this idea of composition and I was more interested in composition at that moment, this background of word-system, which had come to me from this reading I had done. I was obsessed by this idea of composition, and the Negro story (“Melanctha” in *Three Lives*) was the quintessence of it. (15)

Este “background of word-system” surge, então, como o elemento predominante da composição, criando um novo tipo de realismo, um realismo perceptual, não apenas representando os objectos como frutos de uma concepção concluída, mas modelando os processos de percepção e cognição. Stein define-o como um “realismo de composição” que seria, nada mais, do que a incorporação formal da “composição dos seus pensamentos” (Walker 13).

Stein acreditava que, até ao aparecimento de Cézanne, a composição de um quadro tinha uma figura central e um plano de fundo, mas no trabalho deste todos os elementos tinham a mesma importância. Observou essa característica nas composições cubistas, que descreveu como descentralizadas, sendo a mesma importância atribuída aos cantos e ao centro da tela: “not a composition in which there was one man in the center surrounded by a lot of other men but a composition that had neither a beginning nor an ending, a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism” (*Picasso* 11).

William Barrett observou esta estratégia de composição cubista descentralizada na literatura do século XX como um todo, tendo constatado um paralelismo entre o aplanamento do espaço pictórico no cubismo com um processo geral de aplanamento na literatura:

...the flattening out of climaxes which occurs both in painting and literature...Cubism abolished the idea of the pictorial climax: the whole space of the picture became of equal importance. Negative spaces (in which there are no objects) are as important as positive spaces (the contours of physical objects). If a human figure is treated, it may be broken up and distributed over various parts of the canvas....The spirit of this art is anticlimactic. (50)

Neste contexto, pode ser estabelecido um paralelismo entre *Three Lives*, de Stein, os métodos de composição de Cézanne e as técnicas da pintura cubista, na medida em que se trata de uma narrativa que carece de picos de acção, de clímax, pois a cada episódio é conferida igual importância.

Walker cita o ensaio de 1917 de Victor Shklovsky, “Art as Technique” onde o mesmo define o propósito da arte em perfeita consonância com os ideias de Cézanne e de Stein: “[to] impart the sensations of things as they are perceived and not as they are known.” Nesse ensaio Shklovsky defende,

The technique of art is to make the objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a means of re-experiencing the making of objects, but objects already made have no importance for art. (12)

Three Lives, escrito sob o *Portrait de Mme. Cézanne* de Cézanne (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 39) e enquanto Picasso pintava o retrato de Stein, constituiu o primeiro esforço da autora no sentido de criar

um novo modo de realismo análogo ao de Cézanne no seu próprio meio, um realismo perceptual baseado numa avaliação fundamentalmente diferente da linguagem. Com a transferência do enfoque do “realismo das personagens” para o “realismo da composição,” a linguagem, tal como os retalhos de cor de Cézanne, torna-se uma propriedade partilhada, de certa forma, pelo objecto e pelo meio.

Com Cézanne, Stein parece ter aprendido que o tratamento da realidade externa não depende da quantidade de pormenores incluídos, mas sim da selecção das propriedades repetitivas que constituem a condição *sine qua non* do objecto externo a partir da panóplia de pormenores que se apresentam aos sentidos. Para Cézanne, esta condição consistia no padrão geométrico subjacente a cada objecto físico. Para Stein, a configuração é composta pelos atributos que, na sua opinião, totalizam a personalidade cujo retrato ela está a criar, sobretudo através das manifestações conscientes de traços de personalidade (Hoffman 63).

Com Stein, discurso interno e monólogo deixam de servir para relatar os resultados do pensamento, de acordo com as normas do discurso narrativo, para traçar o seu processo. O seu projecto de modelar a ‘composição’ do pensamento na linguagem implicou, necessariamente, não só a interrupção deste discurso normativo, mas também o desafio à sua autoridade para representar a realidade da consciência humana (Walker 17).

Em *Three Lives* Stein abraçou o desafio de criar discursos para personagens cujo domínio da língua inglesa é limitado. Tanto Anna, como as personagens em “The Gentle Lena” são imigrantes alemãs. “Melanctha” tem como cenário uma comunidade negra do sul. Ao dramatizar as dificuldades linguísticas de indivíduos que não dominam a língua inglesa fluentemente, as histórias em *Three Lives* salientam a realidade material da linguagem como um sistema problemático e arbitrário, longe de ser um meio de comunicação transparente.

O recurso a personagens imigrantes motiva a repetição e deformação sintácticas com o objectivo de criar modelos estilizados dos padrões de discurso dialectal destas. No entanto, estes efeitos estilísticos transcendem a área limitada pelas aspas para invadir toda a narrativa, pois Stein limitou o seu léxico para criar um idioma narrativo que se aproxima do discurso das personagens. Walker compara a superfície verbal de *Three Lives* às telas de Cézanne, apontando os quadros do pintor como modelo artístico para os princípios de composição desta obra (23).

Quanto mais radicalmente a linguagem se desvia das normas do discurso narrativo convencional para reproduzir características dialectais autênticas, mais insistentemente resiste à tendência normal da prosa de transmitir facilmente significado.

“Un Coeur Simple,” de Flaubert, funcionou como o ponto de partida literário para *Three Lives*. Em 1905 Stein começou a traduzir “Un Coeur Simple” para inglês. Devemos esclarecer que não é objectivo da nossa dissertação explorar as influências de Flaubert em *Three Lives*, destinando-se esse assunto a um diferente tipo de estudo. Importa aqui situá-lo numa fase germinal no desenvolvimento do percurso de Stein como cubista literária.

Rapidamente, Stein abandonou o projecto de tradução para escrever “The Good Anna,” a sua própria história da vida de uma simples criada. Após completá-la escreveu “The Gentle Lena” e “Melanctha” e deu o título de *Three Lives* a esta colectânea de histórias (Walker 19).

“Un Coeur Simple” forneceu a Stein o assunto e o modelo estrutural para “The Good Anna”, a primeira história onde começou a explorar este novo princípio de composição. Anna é uma criada trabalhadora, completamente dedicada aos seus patrões; a sua existência tranquila é moldada pelos eventos nas vidas de outras pessoas.

Stein usa parágrafos curtos, sem ênfase, para contar acontecimentos na vida de Anna: “The wedding day grew always nearer. At last it came and

went” (33). O casamento da filha da sua patroa obriga Anna a procurar um novo patrão. Para as personagens de ambas as histórias, o tipo de grandes acontecimentos que moldam os enredos dos romances convencionais acontecem apenas na vida das outras pessoas e, no entanto, têm efeitos consideráveis nas suas próprias. Devido à sua situação social, o decurso das suas vidas é o resultado de acções alheias. As suas histórias carecem de um sentido forte de causalidade narrativa que molda a ficção tradicional.

Em “Melanctha” e “The Gentle Lena,” os discursos das personagens dominam as narrativas enquanto que detalhes circunstanciais, tais como descrições físicas de personagens e cenários, são reduzidos ao máximo. Nas segunda e terceira histórias de *Three Lives*, respectivamente, não há qualquer escapatória aos limites conceptuais e linguísticos que restringem o pensamento e expressão das personagens (Walker 24).

As três histórias de *Three Lives* desenrolam-se em Bridgepoint, cuja única indicação de localização em “The Good Anna” e “The Gentle Lena,” é no sul. As três personagens são criadas, cujas histórias as acompanham ao longo das suas vidas até à sepultura. As suas mortes não são climáticas, apenas servem para colocar um ponto final na história.

As três histórias são narradas no mesmo tipo de padrão episódico que evita a continuidade artificial de eventos. As personagens centrais demonstram diferentes níveis de dificuldade de expressão verbal. Apesar de ser possível apontar outras semelhanças, consideramos ser mais relevante salientar as diferenças entre “Melanctha” e as duas outras histórias.

“The Good Anna” e “The Gentle Lena” são largamente demonstrações de proposições sobre diferentes tipos de personalidade. As relações entre personagens não são desenvolvidas para além da afirmação de que existe uma relação. “Melanctha” é desenvolvida no desenrolar de uma paixão (Hoffman 74).

A idiosincrasia do participio presente abranda parcialmente ou destrói o ritmo sintático geralmente associado à língua inglesa. Stein captura

a verosimilhança de um momento e consegue, através deste tempo verbal, exprimir movimento dentro desse momento. Stein abdica de uma sequência no enredo e de manobras convencionais no desenvolvimento das suas personagens ficcionais, pois o significado de uma história não está imbuído na conclusão, mas sim vivamente presente em cada momento da narrativa.

Em “The Gentle Lena,” a segunda história a ser produzida, assistimos, já, ao emprego do particípio presente como um substantivo:

“Why you stand there so stupid, why don’t you answer Lena,” said Mrs Haydon one Sunday, at the end of a large talking that she was giving Lena about Herman Kreder, and about Lena’s getting married to him. (181)

The good cook sometimes spoke so of Lena when she had time to have a talk with Mrs. Aldrich, and this was all the remembering there now ever was of Lena. (200)

Estes breves instantes do uso do particípio presente prefiguram a explosão de substantivos formados a partir de particípios presentes que se manifesta em “Melanctha,” e permanece uma parte integral do estilo de Stein ao longo da sua obra.

Ao recriar modos de discurso, Stein acreditava que conseguia exprimir o carácter das personagens com uma clareza e força inigualáveis por qualquer compilação de detalhes biográficos. As suas personagens e locais assemelham-se à realidade, mas para alcançar essa verosimilhança a autora não recorre ao emprego de técnicas convencionais. Ao reproduzir a “natureza essencial” dos indivíduos através da exposição dos seus hábitos de discurso e pensamento, Stein presumiu que a ausência de elementos dramáticos não seria sentida. O objectivo principal era a construção de uma realidade imediata, furtando-se, na medida do possível, à mediatização da memória conceptual (Brinnin 58-63).

Stein considerava “Melanctha” a quinta-essência dos novos princípios de composição que desenvolvera em resposta ao trabalho de Flaubert e Cézanne (“A Transatlantic Interview 1946” 15). Em *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein recordou,

During these long poses and these long walks Gertrude Stein meditated and made sentences. She was then in the middle of her negro story Melanctha Herbet, the second story of Three Lives and the poignant incidents that she wove into the life of Melanctha were often these she noticed in walking down the hill from the rue Ravignan. (56)

Stein sugere implicitamente a transição operada no seu trabalho, nomeadamente em “Melanctha,” com a transição de Picasso para o período cubista:

In the long struggle with the portrait of Gertrude Stein, Picasso passed from the Harlequin, the charming early Italian period to the intensive struggle which was to end in cubism. Gertrude Stein had written the story of Melanctha the negress, the second story of Three Lives which was the first definite step away from the nineteenth century and into the twentieth century in literature. (*ibidem*, 61)

Walker aponta as semelhanças entre essa história e as telas de Cézanne. Segundo ele, a superfície assertiva do texto, repleta de deformações na sintaxe e repetições de palavras e estruturas sintáticas, dificulta a compreensão do leitor, forçando-o a participar no seu padrão rítmico. Walker acrescenta: “In a Cézanne painting, the artfully patterned surface models the process of perceiving physical objects; in ‘Melanctha,’ it embodies the slowly revolving thought processes of the characters as they take shape in language” (32).

A repetição é um aspecto central ao modo de realismo criado por Stein em “Melanctha,” onde uma superfície textual densa modela o processo

em que os pensamentos se formam na linguagem. A linguagem aqui presente não pretende ser uma transcrição do inglês dos afro-americanos, mas sim uma estilização do discurso e padrões de pensamento das personagens cuja linguagem é inadequada à sua experiência (Walker 38).

Em parte, o propósito desta repetição é mimético, fornecendo uma representação mais fidedigna dos processos da consciência do que a escrita convencional:

“I know Miss Melanctha” he began, “It ain’t very easy for you to understand what I was meaning by what I was just saying to you, and perhaps some of the good people I like so wouldn’t think very much, any more than you do, Miss Melanctha, about the ways I have to be good. But that’s no matter Miss Melanctha. What I mean Miss Melanctha by what I was just saying to you is, that I don’t, no, never, believe in doing things just to get excited. You see Miss Melanctha I mean the way so many of the colored people do it. Instead of just working hard and caring about their working and living regular with their families and saving up all their money, so they will have some to bring up their children better, instead of living regular and doing like that and getting all their new ways from just decent living, the colored people just keep running around and perhaps drinking and doing everything bad they can ever think of, and not just because they like all those bad things that they are always doing, but only just because they want to get excited (...). (*Three Lives* 84-85)

Dekoven refere que personagens e narrador em *Three Lives* falam à medida que as suas mentes trabalham: “expressing the sequence of their contradictory, ambivalent thoughts and feelings, coming to no conclusions, using language both to reveal the process of consciousness and to grope toward a connection with its inchoate contents.” Dekoven acrescenta: “Stein’s impulse to alter conventional language in the service of realizing the essence of her subject leads her to abandon coherent thematic treatment

of that subject in preference for the possibility of reinventing the structure of thought itself” (1983, 41-45).

Hoffman detecta já nesta história o uso plástico da linguagem por Stein, que mais tarde ocupará uma aspecto central da sua estética: “The use of language as an almost plastic element plays an increasing role in ‘Melanctha,’ as Gertrude Stein manipulates the word order to change the ‘tone’ of the narrative or to render the general sense of Negro dialect more convincingly” (81).

Por seu turno, Dekoven defende que Stein inicia, nas três histórias de *Three Lives* mas sobretudo em “Melanctha,” uma estilização sem precedentes da superfície narrativa. Stein emprega um vocabulário reduzido e simplificado, à semelhança da forma como os cubistas empregam uma paleta reduzida a alguns tons de cinzento e castanho, de forma a intensificar o efeito das pequenas variações de cor e das formas geométricas complexas. Para Stein, este vocabulário reduzido permite que palavras e motivos repetidos adquiram uma panóplia de significados acumulados, que se altera e expande à medida que a narrativa avança. À semelhança dos cubistas, Dekoven conclui: “in reinventing familiar words and phrases, Stein, through formal means, defamiliarizes and reinvents the familiar ordinary world” (1999, 184).

Cada palavra-chave enriquece o seu significado à medida que atravessa diferentes contextos. Entre a variedade de palavras-chave na história “Melanctha” contam-se “wisdom,” e “excitement.” “Wisdom” torna-se emblemático de tudo o que é desejável mas difícil de obter, “excitement,” de tudo o que é aliciante mas perigoso (Dekoven 1999, 184).

Para além da presença deste vocabulário reduzido, a superfície da prosa é manipulada no sentido de representar directamente o que Stein chama de “continuous present,” uma noção do tempo como um processo contínuo ou sucessão de momentos presentes em constante mutação e não como um progresso linear começando no passado e avançando pelo presente

para terminar no futuro (Dekoven 1983, 27). Em “Composition as Explanation” Stein refere,

In beginning writing I wrote a book called *Three Lives* this was written in 1905. I wrote a negro story called Melanctha. In that there was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because the composition forming around me was a prolonged present is a natural composition in the world as it has been these thirty years it was more and more a prolonged present. I created then a prolonged present naturally I knew nothing of a continuous present but it came naturally to me to make one, it was simple it was clear to me and nobody knew why it was done like that, I did not myself although naturally to me it was natural. ... In the first book [*Three Lives*] there was a groping for a continuous present and for using everything by beginning again and again. (25)

Esta composição do “presente prolongado” está associada, em *Three Lives*, a outras características estilísticas inovadoras que provaram ser produtivas no trabalho posterior de Stein: os participípios presentes, os gerúndios, as formas verbais progressivas (palavras terminadas em -ing), o ritmo encantatório, a rima, as palavras e pontuação supérfluas, o vocabulário abstracto e o uso emblemático de determinadas palavras-chave (Dekoven 1983, 42).

As técnicas de Stein transmitem uma sensação de imediatez: “She did have a stylistic method of making immediacy real through the abstract relationships of words” (Maynard 71). O leitor é atraído para a narrativa, sendo-lhe permitido partilhar as peculiaridades de uma consciência que luta para se fazer ouvir em cada uma das personagens principais. Mas estas são apenas retratadas como tipos de consciência, minimizando qualquer detalhe concreto e individual (Maynard 69). Ao tentar criar um presente contínuo,

Stein exigiu do leitor uma atenção igualmente contínua, um tratamento prolongado de ideias que poderiam ser expressas num momento.

Segundo Perloff, à medida que lemos “Melanctha” sabemos cada vez menos sobre a heroína, quando o normal seria o contrário. Neste conto partimos de uma certeza – “Melanctha Herbert was a graceful, pale yellow, intelligent and attractive negress” (60) – para uma situação em que o comportamento de Melanctha é altamente imprevisível. Cada repetição da palavra “wander” incorpora, a título de exemplo, variações subtis e provoca, gradualmente, mudança: “‘Mis’ Herbert had always been a little wandering and mysterious and uncertain in her ways” (62).

Neste contexto, “wandering” parece sugerir incerta, vaga, mas atentemos um outro exemplo que se segue, onde o significado de “wandering” e “wandered” remete para relações sexuais e alguma promiscuidade no comportamento de Melanctha:

Melanctha these days wandered very widely. She was always alone now when she wandered... Melanctha tried a great many men, in these days before she was really suited. It was almost a year that she wandered and then she met a young mulatto. (76)

A este propósito, Perloff refere um paralelismo entre “Melanctha” e a pintura cubista: “Each repetition of ‘Melanctha began to wander,’ or ‘Melanctha was very good now to Rose Johnson,’ or ‘Melanctha began to understand’ fragments our sense of the particular person just as a Cubist painting decomposes a given image, accommodating contradictory ‘readings’ of its subject” (39).

Perloff aponta “Melanctha” como um exemplo de composição verbal onde se cria um indeterminismo através de repetições e variações, de um padrão elaborado para criar lacunas semânticas onde a função da sintaxe é representar o presente, e as suas graduais mutações, da consciência humana,

a instabilidade da emoção e do pensamento. Destaca ainda a lacuna existente entre significado e significante, que cria espaço para jogos verbais, como semelhante à presente em alguns trabalhos cubistas: “‘Melanctha’... is closer to Picasso’s series of portrait-sketches of particular women, series in which each sketch reflects just a slight change in tone” (40).

Philip Heldrich discute a influência do cubismo e do ciclo de contos manifestada em *Three Lives*. Segundo este ensaísta, o apelo da fragmentação cubista do assunto e o conto apresentado numa forma cíclica ofereceram a Stein a liberdade para romper com os estilos do século XIX. Para Heldrich, *Three Lives* e o cubismo partilham a importância dada às superfícies: “More specifically, cubist art, *Three Lives*, and the short story cycle use metonymy to mark differences in perspective and to draw attention to contingent relationships between part and whole” (2).

Sob muitos aspectos, o interesse de Stein pelo cubismo desenvolveu-se a partir da sua admiração pelo trabalho de Cézanne, cujas estratégias proto-cubistas desempenharam um papel no período analítico do cubismo. A relação entre a parte e o todo presente em *Three Lives* e reconhecida por Stein em “A Transatlantic Interview” (15) manifesta-se no facto de cada história, cada parte, existir independentemente do todo da composição, mas, simultaneamente, subordinada a ele.

Como Stein observou em “Transatlantic Interview” (*ibidem*), Cézanne destacou esta relação entre a parte e o todo na sua pintura através do uso de luz para criar contrastes. As paisagens e naturezas-mortas de Cézanne como *Monte Sainte-Victoire* (1904-6) ilustram esta abordagem estética. No caso deste quadro, as cores actuam separadamente no sentido de definir superfícies distintas, no entanto actuam em conjunto para sugerir a paisagem da montanha.



Fig. 6 *Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves* (1904-06), Kunstmuseum, Basileia⁶

Esta relação entre a parte e o todo depende da capacidade do observador de construir a totalidade a partir das partes dísparas e contrastadas. É o observador, tal como o leitor do ciclo de contos, que tem que formar tais conexões. No entanto, a ênfase na independência das partes em relação ao todo contribui para a fragmentação do assunto (Heldrich 3).

Os primeiros trabalhos cubistas de Picasso aprofundam estas ideias desenvolvidas por Cézanne, especialmente as tensões entre as partes e o todo, entre união e desunião. Empregando contrastes e divisões mais fortes e mais predominantes do que no trabalho de Cézanne, Picasso fragmenta os seus referentes em superfícies múltiplas.

Tal como Stein, Picasso procura encontrar encontrar novas formas de abordar, perceber e caracterizar a realidade. *Les Femmes d'Alger* (1907) é representativo desta nova abordagem que Picasso irá

⁶ <http://images.google.pt>

aprofundar nos anos seguintes em trabalhos como *Composition avec Tête de Mort* (1908) e *Dryad* (1908).



Fig. 7 *Composition avec Tête de Mort* (1908), State Hermitage Museum, São Petersburgo⁷

Tal como o observador de um quadro cubista, o leitor de *Three Lives* torna-se central no processo interpretativo onde o significado é sobretudo construído a partir de fragmentos múltiplos (Heldrich 4). Num gesto que relembra o trabalho de Cézanne e de Picasso, Stein fragmenta o seu texto em partes, ou histórias.

⁷ <http://www.hermitagemuseum.org>



Fig. 8 *Dryad* (1908), State Hermitage Museum, São Petersburgo⁸

A cronologia de composição de *Three Lives* e as últimas alterações reflectem o interesse de Stein pelo processo e pela modificação do objecto. Inicialmente, Stein escreveu “The Good Anna” seguido de “The Gentle Lena” e “Melanctha.” O último conto a ser escrito foi inserido em segundo lugar na última versão do livro. Heldrich acredita que, ao colocar “Melanctha” no centro do texto, Stein cria um contraste semelhante ao uso de cor e sombra num quadro cubista (7). “Melanctha” é a história mais experimental e a única que não é protagonizada por uma criada branca alemã, a narração depende fortemente do diálogo e da reflexão limitada da consciência da personagem e esta apresenta-se como a mais longa das três histórias. Tal movimento no âmbito da história e mesmo entre as histórias cria justaposições semelhantes às cubistas.

⁸ <http://www.hermitagemuseum.org>

Apesar de o conto de Melanctha se encontrar no centro do texto, Stein sugere que a própria Melanctha não é o centro. Na medida em que as histórias sobre criadas alemãs imigrantes formam as margens de *Three Lives*, há uma ausência marcada no centro que impede a imposição de uma estrutura no texto (Heldrich 7). Semelhante a um quadro cubista, sem um centro que imponha uma estrutura, há em *Three Lives* uma ênfase no jogo entre as histórias e no âmbito de cada uma. Stein destaca as semelhanças recorrentes entre as partes, conferindo a cada história uma estrutura semelhante, começando cada história em *media res* antes de concluir com a morte da protagonista.

Paralelamente à importância da modificação autorial e a relação entre a parte e o todo no texto, o papel do autor na descoberta do jogo textual entre superfícies é tão importante em *Three Lives* como num quadro cubista. Tal como num quadro cubista, o leitor de *Three Lives* tem que descobrir as metonímias que formam o texto, através de associações semanticamente contingentes de comunidade, geração, sexo, família, cidade e destino comum ou em enredos, imagens, personagens e temas recorrentes (Heldrich 7). Até mesmo o título, *Three Lives*, convida o leitor a comparar e contrastar as diversas vidas.

Heldrich refere: “As in a cubist painting in which metonymies define and influence their semantically contingent counterparts ... each recurrent, metonymically linked theme in *Three Lives* receives definition from and redefines its associative counterpart” (8). Assim, cada superfície metonímica relembra e molda a superfície que se segue, resultando na coexistência de várias perspectivas sobre um mesmo tema, à semelhança do que se verifica nas telas cubistas.

Portraits

The Making of Americans foi o projecto de Stein que se seguiu a *Three Lives*. Os seus métodos para tornar o seu assunto real, desenvolvidos à medida que a escrita de *The Making of Americans* progredia, aproximavam-se mais do trabalho recente de Picasso do que do de Cézanne. Por volta de 1909, a pintura do artista espanhol havia-se afastado radicalmente da intenção deste último de tornar reais as sensações visuais imediatas.

Em *Picasso*, Stein identificou os anos de produção artística de Picasso entre 1910 e 1912 como “período cinzento,” período em que produziu as suas telas cubistas mais austeras: “There is an infinite variety of grey in these pictures and by the vitality of painting the greys really become color” (45). Durante este período, a fase analítica do cubismo, Picasso limitou a sua paleta a tons de cinzento e ocre.

Nesta fase, entre 1909 e 1911-12, marcada pelos quadros cinzentos monocromáticos que fragmentavam o objecto em planos repetitivos que se sobrepunham, Stein estava a concluir *The Making of Americans* e a escrever retratos como “Picasso” e “Matisse” caracterizados por orações repetidas, cuja ênfase recaía sobre a sintaxe, apresentando, à semelhança da limitação do vocabulário pictórico do cubismo analítico, um vocabulário limitado e vago. A adopção por Stein do termo “portrait,” geralmente associado à pintura, indicia a pertinência do intercâmbio entre as artes pictórica e literária na abordagem destes trabalhos.

Sensivelmente quatro anos após a conclusão do seu retrato por Picasso, Stein procurou compor retratos usando palavras como substitutos dos pigmentos na pintura. Relativamente a esta alteração no percurso da sua produção literária, Bridgam observa:

Portraiture was the means by which Gertrude Stein broke away from the tyranny of the narrative form which demanded of her what she could not

furnish, a story. The portrait permitted her to do what she preferred, to concentrate upon the individual character. At the same time, it absolved her of the need to relate her observations to a larger system of classification. (91)

Naturalmente, Picasso foi um dos seus primeiros modelos. Quando o seu retrato literário apareceu no periódico americano *Camera Work*, a composição ficou na história como a primeira publicada sobre o pintor. Brinnin sugere, “in having chosen to paint her, Picasso had implicitly praised her. Gertrude’s study of him, as one random excerpt may show, was praise in return” (74).

De acordo com Steiner, há aproximadamente 132 retratos na obra da autora, escritos entre 1908 e a sua morte em 1946. Steiner divide-os em três períodos: os retratos baseados em tipologias, escritos entre 1908 e 1911, apesar de alguns trabalhos surgirem ainda em 1913; o período visual, que começou realmente em 1913 e durou aproximadamente até 1925 (apesar de alguns trabalhos surgirem já em 1911), e o último período, entre 1926 e 1946, onde surge o retrato do “self-contained movement” juntamente com trabalhos de outros estilos (1979: 65).

Para os efeitos desta dissertação concentrar-nos-emos apenas no período compreendido entre 1909 e 1911. Alguns dos seus mais famosos retratos, tais como o de Cézanne ou “Miss Furr and Miss Skeene,” foram produzidos após este período e não serão, portanto, incluídos nesta dissertação. Neste período há trinta e seis retratos, dos quais dezassete são retratos de grupo e dezanove de indivíduos. No caso dos retratos de grupo, em apenas dois deles se verifica uma correspondência entre o título e os seus referentes: no subtítulo de “Two. Gertrude Stein and her Brother,” e novamente em “Jenny, Helen, Hannah, Paul, and Peter,” onde, no entanto, os nomes são fictícios e não há qualquer tentativa de indicar quais as frases que se referem a cada um dos referentes.

Mesmo nos retratos que envolvem pessoas e eventos específicos, como em “Men,” ou “Five or Six Men,” o leitor tem dificuldade em percepcioná-los enquanto tal. Por seu turno, em “Italians” não há qualquer especificidade que satisfaça o leitor. Estas dificuldades podem ser parcialmente explicadas pelas tipologias de carácter empreendidas por Stein neste período, colocando a essência de uma pessoa naquilo que considerava ser a sua “bottom nature.”

Os retratos de indivíduos, por outro lado, são mais consistentes com as normas deste género literário, apesar de dois deles, “Ada” e “Orta or One Dancing,” usarem nomes fictícios para os seus referentes. Em *The Autobiography of Alice B. Toklas*, somos informados de que Ada é Alice. No que diz respeito a “Orta,” os títulos provisórios nos manuscritos e o facto de o retrato ser sobre uma dançarina sugerem que o texto é sobre Isadora Duncan (Bridgam 96).

Mesmo quando o título do retrato corresponde, verdadeiramente, ao nome do sujeito, o leitor sente necessidade de informação extra-textual. Com efeito, não se sabe quem são Russel, Chalfin, Hessel ou Pach dos retratos deste período. Hoffman refere: “We would not even know from the portrait that Picasso was a painter” (165). Segundo Steiner, este tipo de insatisfação surge das expectativas criadas pelos retratos literários tradicionais que fornecem informação sobre os seus referentes (1979: 67).

No período decorrido entre 1906 e 1911, Stein manteve-se a par de cada novo desenvolvimento no trabalho de Picasso. Mesmo quando se ausentava de Paris, ele enviava-lhe fotografias dos seus quadros mais recentes. Durante o verão de 1909, Stein recebeu fotografias das paisagens e retratos que marcaram o início do cubismo (Walker 64).

Comentando sobre o interesse que a levou a produzir retratos, Stein mencionou:

I had to find out what it was inside any one, and by any one I mean every one. I had to find out inside every one, what was in them that was intrinsically exciting and I had to find out not by what they said not by what they did not by how much or how little they resembled any other one but I had to find it out by the intensity of movement that there was inside in any one of them. (*Portraits and Repetition* 188)

A representação geométrica, diagramática dos objectos, levada a cabo por Picasso, encontrou um paralelo nestes esforços de Stein para representar a existência essencial dos seus sujeitos em termos de um sistema de classificação abrangente. Nos seus cadernos e em *The Making of Americans*, Stein descreve a sua análise de indivíduos e a construção do seu sistema como a elaboração de diagramas. A título de exemplo, Bridgman considera “Four Protégés” como uma descrição diagramática de quatro homens que esperavam ser bem sucedidos mas não o foram. Para tais retratos, a sua técnica consistia em apresentar o grupo e depois tratar cada membro individualmente (cf. 92).

John Berger propõe o diagrama como “modelo metafórico” do cubismo em termos que se aplicam igualmente ao projecto de Picasso e Stein: “The metaphorical model of cubism is the diagram: ...it suggests a concern with what is not self-evident. ... It differs from the model of the personal account in that it aims at a general truth” (20). Em *The Cubist Painters* (1913), Apollinaire defende:

The new artists have been violently attacked for their preoccupation with geometry. Yet geometrical figures are the essence of drawing. Geometry, the science of space, its dimensions and relations, has always determined the rules of painting...

The new painters do not propose, any more than did their predecessors, to be geometers. But it may be said that geometry is to the plastic arts what grammar is to the art of the writer. (12)

A exploração das leis geométricas do espaço era fundamental para a abordagem cubista da pintura. O facto de Apollinaire equacionar a geometria na pintura com a gramática na literatura, assume relevância na compreensão da relação entre Stein e os cubistas, sobretudo nesta fase do seu trabalho. A própria autora tinha conhecimento desta analogia (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 61), parecendo-nos claro que teria concordado com ela como um ponto de contacto entre a sua arte e a dos cubistas.

Tal como os cubistas traduziram a realidade em relações geométricas, que não só se coadunavam ao meio da sua arte, mas constituíam também os princípios que governavam esse mesmo meio, Stein traduziu os seus sujeitos em categorias gramaticais com a mesma relação dupla relativamente ao seu meio, a linguagem. Steiner sugere uma analogia entre a ambiguidade das relações espaciais do cubismo e a ambiguidade das relações temporais dos retratos por ela produzidos neste período. Nestes trabalhos, a relação entre o tempo do retrato e o tempo da percepção do referente é tornada o mais confusa possível. Apesar de uma frase se seguir à anterior, as referências gramaticais de uma frase à sua precedente nem sempre são claras ou apresentam validade semântica.

Os pronomes indicativos do tempo do referente, bem como os que dizem respeito a elementos de outras frases são deliberadamente tornados ambíguos. Com esta disfunção temporal, Stein conseguiu a possibilidade de representar o seu referente como uma identidade enquadrada num momento de realização completo em si mesmo, excluindo referências ou relações com outros momentos (Steiner, 1979: 144-45). Consideremos um excerto de “A Family of Perhaps Three:”

When they were younger there may have been three of them sisters, and a mother. When they were younger there may have been three of them one a

brother, and a mother. When they were younger there were certainly two of them, sisters, and a mother. (Geography and Plays 331)

Em contraste, a ambiguidade espacial permitiu aos cubistas escapar ao momento que se encerra em si mesmo devido aos vários aspectos de um objecto simultaneamente presentes que implicam a passagem do tempo perceptual. Desta forma, tanto Stein como os cubistas reverteram o tratamento da temporalidade nas suas artes. Enquanto que o referente de um quadro normalmente aparece preso num dado momento do tempo, na arte cubista o referente é um objecto temporal. Neste sentido, Steiner refere: “whereas literature normally develops its subjects gradually from one sentence to the next, supplying new information as it proceeds, Stein’s subjects were to be totally present, fully developed, in each atemporal sentence” (1979: 145).

A ensaísta salienta ainda a semelhança entre as “unidades relacionais não-miméticas,” que constituem as facetas do cubismo analítico, e esta fase da produção literária da autora, cuja ênfase recai sobre palavras relacionais. A escassez de substantivos e adjectivos e o uso invulgarmente frequente de pronomes, copulares e advérbios conduziu à palavra como unidade puramente relacional (*ibidem*, 145-47). No entanto, os retratos de ambas as artes mantiveram-se miméticos nesta fase, evocando o sujeito através da apresentação de alguma informação concreta.

Nos retratos do final do período analítico (1910) de Vollard, Kahnweiler e Ühde, que designam os seus referentes, Picasso substituiu o seu vocabulário austero por formas geométricas com alguns detalhes icónicos, claramente reconhecíveis, para criar uma semelhança óbvia em relação aos seus referentes (Fry 20). Recorde-se que os cubistas queriam pintar a realidade subjacente às coisas, tal como elas são e não como a generalidade das pessoas pensa vê-las. Para alcançar essa realidade

essencial, os cubistas eliminaram o detalhe e simplificaram as formas. Também Stein estava interessada na realidade essencial do seu sujeito, tendo eliminado a narrativa e a descrição física para conseguir uma percepção da natureza subjacente a cada pessoa.

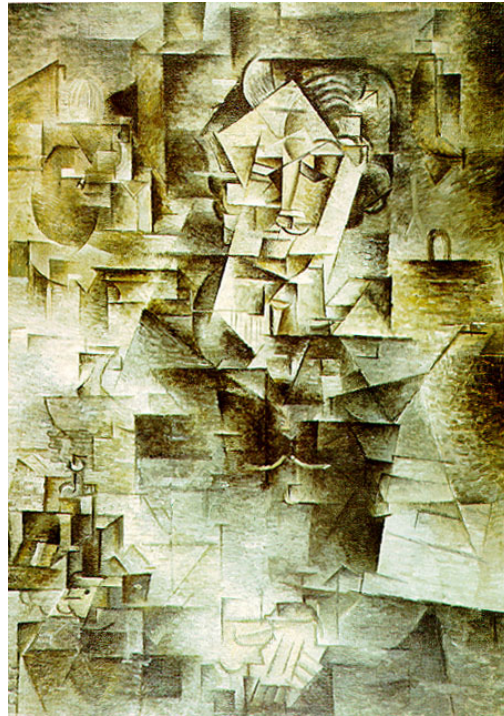


Fig. 9 *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910), The Art Institute of Chicago, Chicago⁹

Os elementos significantes disponíveis, vocabulário para Stein e elementos plásticos para Picasso, são severamente limitados. Tal como a substituição de substantivos por pronomes e verbos indefinidos por verbos de acção obscurece o significado, a escolha limitada de cores, tons e linhas de Picasso dificulta a leitura dos seus quadros. Porém, apesar de muitas linhas e planos se referirem apenas a relações espaciais, o desejo de manter a ligação com o objecto é evidente nas linhas descritivas de cabelo e mãos nos retratos acima mencionados, signos claramente icónicos que ajudam o

⁹ Warncke 188.

observador a perceber a composição como uma imagem legível. Tais unidades miméticas entre uma maioria não mímética correspondem aos símbolos ocasionais, como substantivos e verbos de acção, na prosa de Stein.



Fig. 10 *Portrait de Wilhelm Uhde* (1910), Coleção Joseph Pulitzer Jr., Saint-Louis¹⁰

Em ambos os casos, o artista recorre a um número limitado de elementos que significam num modo inerente ao seu meio, ícones na pintura e símbolos na literatura. A presença destes índices assegura que o referente será reconhecido, pois durante estes primeiros anos do movimento cubista, Stein, Braque e Picasso estavam ainda preocupados com a fidelidade para com uma entidade exterior ao seu trabalho, o referente. Paralelamente, quer Stein, quer Picasso exigem ao seu público um papel activo na leitura dos seus trabalhos.

¹⁰ Warncke 188.

A ênfase tanto da autora como dos cubistas em unidades não representacionais que se relacionam internamente, é relevante para o interesse de ambos pelas regras estruturais que governam os seus meios, gramática e geometria respectivamente. O interesse estilístico dos trabalhos deste estilo de Stein é, exactamente, a sintaxe: frases gramaticalmente correctas, mas excêntricas, que se prolongam para constituir parágrafos. Em “Poetry and Grammar,” assegura: “I really do not know that anything has ever been more exciting than diagramming sentences. ... I like the feeling the everlasting feeling of sentences as they diagram themselves” (210-11).

As suas frases longas e repetitivas transmitem uma sensação de processo e duração, bem como do tempo que leva a conhecer uma pessoa ou compreender uma ideia. Stein referiu: “Sentences are not emotional but paragraphs are. ... I found this out first in listening to Basket my dog drinking. And anybody listening to any dog’s drinking will see what I mean” (*ibidem*, 223). A sintaxe da frase confere-lhe “equilíbrio interno,” mas o parágrafo é “emocional” porque prolonga a duração da ideia ou percepção até que o escritor se sinta satisfeito. Ao alongar uma frase até aos limites de um parágrafo curto, Stein tentou criar uma frase emocional.

Apesar de organizado à semelhança dos retratos deste período, o retrato “Four Dishonest Ones. Told by a description of what they do” contem algumas contradições. Bridgman salienta: “Mechanical as the basic form of these group portraits are, they still contained some mysteries. Just as there is no evidence of flirting in ‘Flirting at the Bon Marché,’ so there is no indication of dishonesty in ‘Four Dishonest Ones’” (93). Observe-se, em seguida, este texto:

They are what they are. They have not been changing. They are what they are. They have not been changing. They are what they are.

Each one is what that one is. Each is what each is. They are not needing to be changing.

One is what she is. She does not need to be changing. She is what she is.
She is not changing. She is what she is.

She is not changing. She is knowing nothing of not changing. She is not
needing to be changing.

What is she doing. She is working. She is not needing to be changing. She is
working very well, she is not needing to be changing. She has been working
very hard. She has been suffering. She is not needing to be changing.

She has been living and working, she has been quiet and working, she has
been suffering and working, she has been watching and working, she has
been waiting, she has been working, she has been waiting and working, she is
not needing to be changing. (“Portraits and Repetition” 186)

Stein usou “Four Dishonest Ones” na palestra “Portraits and
Repetition” para ilustrar a função do tempo no presente contínuo:

Every time I said what they were I said it so that they were this thing, and
each time I said what they were as they were, as I was, naturally more or less
but never the same thing each time that I said what they were I said what they
were, not that they were different nor that I was different but as it was not the
same moment which I said I said it with a difference. (185)

Apesar de o subtítulo, “Told by a description of what they do,”
evidenciar a premissa dos retratos desta fase, isto é a descrição de acordo
com actos característicos, a sua forma, “what they do,” em vez de “what
they are doing,” contradiz as intenções do presente contínuo, pois, de acordo
com Steiner, “description through a generalized act, no matter how
‘presently’ presented, creates knowledge about” (1979: 83). Segundo
Steiner, esta é a grande contradição dos retratos desta fase, nomeadamente a
tentativa de criar imediatez estilística, ao mesmo tempo usando categorias
descritivas que implicam memória.

Encontramos frequentemente nos trabalhos deste período, os
pronomes “one” e “some,” adjectivos ocasionais e formas verbais
progressivas. Os verbos transitivos apresentam como complemento “a

thing” ou “something,” e não substantivos concretos específicos. Nada distrai a atenção dos padrões de acção que os retratos apresentam e cuja riqueza é reforçada pelo léxico restrito. A ordem das palavras e tempos verbais utilizados transmitem distinções subtis no significado. A estas características, Walker acrescenta: “The patterning of sound equivalences and repetitions produces a heightened surface texture that both asserts its own poetic qualities and creates a network of semantic associations, independent of syntax” (79).

O retrato “A Man” começa:

He was interested in eating. He was a very fat one. He had been interested in everything. He had been a thin one. He had been interested in working. He had been interested in marrying. He had been a fat one (*Two* 235).

O homem é descrito em termos de actividades e atributos físicos. No entanto, as acções não são trabalhar, “working,” ou casar, “marrying,” mas sim o estado mental de estar interessado, “being interested,” nessas acções. Segundo Steiner, é típico desta fase de produção da autora que os verbos de percepção e cognição dominem verbos de acção, como se os últimos fossem relevantes apenas como informação dos processos mentais (1979: 68), como pode ser observado num outro excerto de “A Man:”

He had been interested in working, in talking, in drinking, in marrying, in women, in men, in needing being fighting, in exciting any one, in telling everything, in running away again and again, in expanding, in suggesting, in dreaming, in being a bad enough one, in being certainly a good enough one.
(*ibidem*)

Aqui, as acções e estados de espírito são reduzidos a um estatuto de igualdade perante a mente através de um paralelismo gramatical. Os atributos adjectivais, por seu lado, têm um papel mais independente e mais

dinâmico neste retrato, pois não se limitam à informação de um verbo. São quase sempre acompanhados por “one,” construções adjectivais que identificam uma característica como essencial ao indivíduo, identificando o seu tipo (Steiner, 1979: 68). É de salientar, ainda, que Stein emprega atributos opostos para descrever um indivíduo, “in being a bad one, in being certainly a good one”. Podemos deduzir que os estados opostos não são simultâneos, mas não há indicação alguma relativamente à sequência temporal.

Stein chamou a este estilo, baseado na frase, “prosa.” Em “Poetry and Grammar,” Stein explica que a prosa é composta por frases e parágrafos:

In the Making of American a long a very long prose book made up of sentences and paragraphs...I said I had gotten rid of nouns and adjectives as much as possible by the method of living in adverbs in verbs in pronouns in adverbial clauses written or implied and in conjunctions.

...really great written prose is bound to be made up more of verbs adverbs prepositions prepositional clauses and conjunctions than nouns. The vocabulary of prose of course is important if you like vocabulary is always important... (228-230)

Tanto Picasso como Stein, nos seus trabalhos anteriores a 1912, apresentam a natureza fugaz e fragmentada da percepção e representam a integridade do momento individual de percepção antes da sua consolidação pela memória num todo conceptual. Tanto nesta fase inicial dos retratos de Stein como na fase analítica de Picasso, a limitação do vocabulário, verbal ou pictórico, transmite uma sensação de obscuridade. Nos trabalhos de ambos, uma presença ligeiramente perceptível faz-se sentir sob a superfície translúcida de linhas e palavras (Dubnick 4).

Nos retratos desta fase, a autora criou modelos icónicos do processo de conhecimento de um indivíduo através da observação de padrões de

acção recorrentes. Estes textos não narram uma sequência narrativa, nem repetem as conclusões do autor, encorajando antes o leitor a participar no processo de conhecimento. A repetição estabelece, gradualmente, uma rede de motivos interrelacionados, possibilitando ao leitor a percepção de padrões de acção que ganham significado à medida que o texto avança. Walker refere que, ao reduzir ao mínimo os seus recursos lexicais, estes textos activam a sintaxe, som e ritmo para criar modelos genuinamente icónicos dos objectos que retratam: “The patterns that these rhythms of recurrence gradually create, which ‘realize’ their objects materially as well as symbolically, are literally ‘present to our feeling’ as we read these texts” (82).

Muitos dos seus primeiros retratos são anónimos, entre eles contam-se “A Man,” “Five or Six Men,” “Italians.” No entanto, Stein escreveu uma série de retratos de artistas que convidam o leitor a avaliá-los como semelhantes aos seus referentes, entre eles destacam-se “Matisse” e “Picasso” produzidos em 1909. Quase metade dos retratos escritos neste período são de artistas e, segundo Steiner, vários referentes não identificados poderão ter sido artistas também (1979: 76). Estes textos exprimem de forma incisiva os padrões de acção que caracterizam o processo criativo de cada artista. Tal como os outros retratos iniciais, o seu léxico é muito limitado. Apesar de não descreverem os produtos das actividades criativas dos artistas, transmitem juízos do seu trabalho. No âmbito da série, ocorre um número de motivos semelhantes que convidam a comparações e contrastes entre os artistas retratados. Esta recorrência enriquece a significância de cada motivo, iluminando as diferenças internas dentro do grupo.

Os retratos fornecem ângulos de visão através dos quais os referentes, constituídos em cores, imagens e sons não apresentam, todavia, uma imagem com mais do que uma objectividade accidental. Como já referido, o facto de os retratos possuírem nomes não se afigura importante.

Excepto nos casos de “Matisse” e “Picasso,” e alguns outros onde o sujeito está claramente relacionado com uma afirmação interpretativa ou se torna óbvio através de referências, Stein tentou registar um tipo e não indicar uma personalidade. A este propósito Brinnin sugere, “impressions rather than portraits would seem to be the more exact term for these writings” (149). Uma impressão sugere um registo subjectivo de um momento de percepção recordado, sendo esta uma tentativa de Stein de fornecer o momento de percepção, desligado de um lugar no tempo e livre da informação da memória.

Relativamente a estes retratos de artistas, Michael Hoffman observou: “we must obviously depend on our external knowledge of the subject to make sense out of the writing. We would not even know from the portrait that Picasso was a painter” (165). Na verdade, estes retratos fazem sentido mesmo sem esse conhecimento. Porém, quanto mais soubermos sobre os seus referentes, melhor poderemos apreciar as suas subtilidades. A ausência de especificidade descrita por Hoffman era essencial aos propósitos de Stein, que estava interessada nestes homens como artistas cujo trabalho suscitava questões estéticas fundamentais que transcendiam os limites de um único meio de expressão (Walker 83).

Uma vez que Stein via estes pintores como companheiros numa exploração comum de novos métodos de representação, os seus retratos desses mesmos pintores constituem reflexões interessantes sobre algumas das questões estéticas cruciais que a preocupavam naquele período (Walker 83). A controvérsia que a autora apresenta em “Matisse” foi crucial para a definição da sua própria posição estética. Este retrato ganha importância devido ao facto de ser a sua exploração mais complexa e rica das premissas que governavam o seu trabalho nesta altura:

One was quite certain that for a long part of his being one being living he had been trying to be certain that he was wrong in doing what he was doing

and then when he could not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing, when he had completely convinced himself that he would not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing he was really certain then that he was a great one and he certainly was a great one. Certainly every one could be certain of this thing that this one is a great one.

Some said of him, when anybody believed in him they did not then believe in any other one. Certainly some said this of him.

He certainly very clearly expressed something. Some said that he did not clearly express anything...

Some said of him that he was greatly expressing something struggling. Some said of him that he was not greatly expressing something struggling.

(...)

Certainly very many knowing this one and being certain that this one was a great man and that this one was clearly telling something were not listening to this one telling about being living, were not listening to this one telling this again and again.

This one was certainly a great man, this one was certainly clearly expressing something. Some were certain that this one was clearly expressing something being struggling, some were certain that this one was not greatly expressing something being struggling.

Very many were not listening again and again to this one telling about being one being living. (209-212)

Este retrato nunca menciona Picasso como o representante da nova estética que alguns dos seguidores de Matisse abraçam, mas, em *Picasso*, Stein claramente atribui ao artista uma teoria estética semelhante àquela que se opõe à clareza de expressão de Matisse: “Picasso said once that he who created a thing is forced to make it ugly. In the effort to create the intensity and the struggle to create this intensity, the result always produces a certain ugliness ...” (9).

Gertrude Stein abstrai-se de um juízo de valor relativamente ao trabalho de Matisse mas termina o retrato com um apontamento negativo: “This one was one, some were quite certain, one not greatly expressing

something being struggling” (212). É possível reconhecer a dedicação de Stein a esta estética de luta, com a sua rejeição de beleza e clareza convencionais e a sua busca contínua por inovação. A própria forma do retrato de Matisse demonstra a sua recusa de uma expressão convencionalmente clara. À semelhança dos seus textos iniciais, ilustra a sua luta contínua para inventar novas formas (Walker 94).

O texto encena um jogo entre a dúvida pessoal de alguém cuja identidade apenas podemos inferir a partir do título, e a avaliação do seu trabalho e das suas capacidades por um público igualmente anónimo, apresentado no texto como “some.” Todas estas afirmações e juízos contraditórios são transmitidos através de um vocabulário reduzido a algumas palavras-chave comuns e advérbios que qualificam a força das afirmações repetitivas desde o entusiasmo à rejeição. O uso exclusivo de formas verbais no particípio presente e gerúndio cria um discurso uniforme em termos linguísticos, apesar de fracturado em termos semânticos, transmitindo um processo de observação e reflexão contínuo e inconclusivo (Haselstein 9).

As repetições constantes e a uniformidade da organização sintáctica constituem uma dificuldade na transmissão de significado, enquanto que a organização das frases em parágrafos, com manifesta ausência de pontuação, apresenta um labirinto para os olhos do leitor. Haselstein refere: “Even though the lines are not set in an irregular or or wavy manner, their similarity combined with semantic redundancy creates the trap of an endless visual arabesque, whose formal symmetries and winding movements engulf the beholder” (9).

Matisse é o referente do retrato, mas a sua presença, apesar de citada, é obscurecida pela do retratista, manifestada na força textual que organiza o material linguístico em justaposições contraditórias de juízos, e materializada no desempenho do leitor, a quem, uma vez mais, resta estabelecer conexões.

O retrato de Picasso é menos solene do que o de Matisse. Stein apresenta-o como um artista trabalhador com alguns admiradores, mas sem a reputação que Matisse então possuía. Na sua luta para criar, o pintor espanhol produziu telas ‘feias’ ao ponto de o observador suspeitar que estivessem incompletas, daí o seu trabalho ser descrito com adjectivos tão díspares como “lovely,” “simple,” “clear” e “perplexing,” “disconcerting,” “repellant.” Observemos um excerto de “Picasso,” revelador do que acabamos de afirmar:

One whom some were certainly following was one who was completely charming. (...)

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing. (...)

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning. (...)

This one always had something being coming out of this one. This one was working. This one always had been working. This one was always having something that was coming out of this one that was a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing. This one was one certainly being one having something coming out of him. This one was one whom some were following. This one was one who was working. (...)

He did have some following. They were always following him, some were certainly following him. He was one who was working. He was one having something coming out of him something having meaning. He was not ever completely working. (213-214)

Altieri observa que, neste retrato, Stein não se limita a indicar a força visual de algum objecto exterior à linguagem, apontando a presença de elementos cubistas: “Stein shows that language can itself play various substances and registers against one another, so that the work takes on a Cubist density of perspectives and facets that echo and contrast with one another” (241).

Neste retrato não se verificam hesitações. “Picasso” é constituído sobretudo por frases declarativas, por advérbios como “completely” e “certainly” e está relativamente liberto de contradições e negações. Os factos do retrato são os seguintes: Picasso tinha seguidores, era encantador (a vários níveis), os seguidores sabiam que ele estava a trabalhar e a criar algo de pesado, sólido, completo e significativo. Picasso precisava de trabalhar pelo prazer de trabalhar e não pela coisa produzida e nunca trabalhava ‘completamente.’ O *leitmotif* não é, então, simplesmente o facto de Picasso estar a trabalhar, mas todo um conjunto de modificações desta actividade. Para além disso ‘trabalhar’ é equacionado com a sua razão de viver: “This one was one who was working and he was one needing this thing needing to be working so as to be one having some way of being one having some way of working” (214).

A natureza do seu trabalho era “bringing something out of himself,” permitindo-nos reconhecer esta actividade como criativa, mesmo se desconhecéssemos o trabalho de Picasso. O produto desta actividade é “a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellent thing, a very pretty thing.” A maioria destes adjectivos, especialmente os participípios, reflecte a interacção entre o trabalho e a sua audiência, constituindo, de facto, uma apreciação do trabalho, e sendo descritivos desta interacção.

É de salientar o facto de o adjectivo encantador, “charming,” ser aplicado tanto ao trabalho, como ao seu criador e ao significado do trabalho:

“it had meaning, a charming meaning...” Daqui depreende-se que se alguém cria ambas as coisas e a si próprio, então ambos os produtos do mesmo criador seriam semelhantes, neste caso, “charming.”

A equivalência entre trabalhar, “working,” e ser, “being,” entre a identidade criada e o artefacto criado, tem implicações importantes ao longo dos retratos deste período. Se um criador e a sua criação se assemelham, então uma apreciação do seu trabalho pode assumir o papel de uma apreciação do artista (Steiner, 1979: 75-76).

A designação “this one” em “Matisse” está imbuída numa estrutura de citação e paráfrase e sugere discursos discriminatórios e fornece ao retratista uma distância relativamente ao seu objecto. Em “Picasso,” “this one” funciona como forma laudatória de distinção e sugere intimidade. Frquentemente, os substitutos gramaticais do referente como “one” ou “this one” constituem o sujeito gramatical da frase, colocando Picasso no centro do texto.

O efeito de confusão semântica é controlado, uma vez que as frases são integradas numa cadência rítmica relativamente simples de afirmações. As variações são limitadas, sendo os advérbios “certainly,” “completely,” e “always” inseridos em posições diferentes em frases semelhantes.

A brevidade das unidades sintácticas e dos parágrafos não produz uma mancha visual tão confusa como a de “Matisse,” porém, o uso contínuo do participio presente e do gerúndio, como únicas formas verbais, cria simetrias visuais que interferem na compreensão e forçam o leitor a recorrer ao ritmo assim criado (Haselstein 10).

Se o título do retrato não fosse “Picasso,” os leitores teriam muita dificuldade em identificar o seu referente, uma vez que não se identificam referências à pintura, a arte de Picasso. Este facto deve-se à primazia conferida por Stein à essência do sujeito, em detrimento do que o mesmo faz ou diz. É de salientar, neste momento, que tanto Stein como Picasso

evitavam o emprego de símbolos, uma vez que estes remetem sempre o receptor para uma realidade que transcende o objecto.

Porque Stein queria capturar o momento presente, rapidamente rejeitou as convenções da narrativa tradicional por na sua perspectiva não representarem de forma autêntica a percepção do mundo:

Slowly I realized this confusion, that in writing a story one had to be remembering... But and that was the thing that I was gradually finding out listening and talking at the same time that this realizing the existence of living being actually existing was not the same as in the novels that were soothing. (“Portraits and Repetition”, 181)

Este facto levou-a a tentar eliminar a narrativa dos seus retratos: “...I wondered is there any way of making what I know come out as I know it, come out not as remembering. I found this very exciting. And I began to make portraits” (*ibidem*). Nestes retratos ela tenta captar a essência, a existência do seu referente não mediatizada pela memória. Isto reflecte-se de forma natural nas suas frases repetitivas. Stein manipula a sintaxe à medida que recombina e reorganiza os elementos no seu vocabulário básico em cada frase, alterando ligeira e gradualmente o significado. Nestas peças estáticas, cada momento individual torna-se importante por si mesmo. Cada frase é importante e nenhuma carrega significado climático como na narrativa tradicional. Cada frase tem, deste modo, igual peso, ênfase e informação.

Dubnick acredita que quando Stein mencionou que apenas ela poderia compreender Picasso, pois estava a fazer o mesmo na literatura (*Picasso*, 35), estava a referir-se a estes retratos. A autora acreditava que ambos procuravam uma visão para além do realismo factual, sendo o seu objectivo não a expressão de lembranças, momentos recordados, pois isso seria uma reconstrução da memória, mas sim da verdadeira essência das coisas, “to express things seen not as one knows them but as they are when

one sees them without remembering having looked at them” (*ibidem*, 15). A sua analogia parece ter sido estabelecida no contexto do “verdadeiro cubismo,” cujo início Stein afirma remontar a 1909 após o regresso de Picasso de Espanha:

Cubism was commencing. (...)

After his return from Spain with his first cubist landscapes in his hand, 1909, a long struggle commenced.

Cubism began with landscapes but inevitably he then at once tried to use the idea he had in expressing people. Picasso’s first cubist pictures were landscapes, he then did still lifes but Spaniard that he is, he always knew that people were the only interesting thing to him. (*ibidem*, 13)

As afinidades entre o estilo analítico do cubismo e o dos retratos literários de Stein, produzidos mais ou menos na mesma altura, baseiam-se em algo mais do que a influência comum de Cézanne na nova composição descentralizada que ela apelidava de “composição do cubismo.”

Stein sugeriu que os seus retratos se equiparavam aos de Picasso na eliminação da memória do processo de percepção. Ambos queriam preservar cada momento individual de percepção no presente antes que esses momentos fossem sintetizados, pelo conhecimento intelectual da realidade, num conceito do objecto tal como ele é “conhecido.” A influência comum de Cézanne faz-se notar neste interesse, partilhado por Picasso e Stein, pelo processo de percepção no tempo. Segundo Fry,

Cézanne ...had gone a step beyond the break with tradition represented by the impressionist’s optical realism, to a realism of the psychological process of perception itself. Thus in painting Cézanne would...organize his subject according to separate acts of perception he had experienced; houses and other solid objects were depicted as the artist had conceptualised them after a long series of perceptions. (14)

Em *Picasso*, Stein reconhece um fenómeno semelhante nas técnicas deste pintor, referindo que conhece faces da mesma forma que uma criança, uma característica de cada vez, sem organizar as várias percepções individuais num todo conceptual:

A child sees the face of its mother, it sees it in a completely different way than other people see it, I am not speaking of the spirit of the mother but of the features and the whole face, the child sees it from very near, it is a large face for the eyes of a small one, it is certain the child for a little while only sees a part of the face of its mother, it knows one feature and not another, one side and not the other, and in his way Picasso knows faces as a child knows them and the head and the body. He was then commencing to try to express this consciousness and the struggle was appalling because, with the exception of some African sculpture, no one had ever tried to express things seen not as one knows them but as they are when one sees them without remembering having looked at them. (14-15)

Em “Portraits and Repetition,” a autora exprime a sua própria preocupação com os momentos individuais de percepção, uma preocupação manifestada no fenómeno erroneamente conhecido como “repetição.” A “repetição” de Stein baseava-se no reconhecimento de que, em cada momento, tanto o leitor/observador, como o objecto percebem mudanças. Relativamente aos seus retratos, refere:

So you see what I mean about those early portraits and the middle part of the Making of Americans. I built them up little by little each time I said it it changed just a little and then when I was completely emptied of knowing that the one of whom I was making a portrait existed I had made a portrait of that one. (179)

Todavia, Stein afirma que o fenómeno de “repetição” é impracticável, pois quer quem percebe, quer a entidade percebida se alteram a cada momento. Portanto o que ocorre, efectivamente, é uma diferença na ênfase dada a cada momento, ou “insistência:”

Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be. ...[A]lways having the same theme, that is, if you like, repetition, that is if you like the repeating that is the same thing, but once started expressing this thing, expressing any thing there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis. (*ibidem*, 166-67)

À semelhança dos cubistas, Stein refere que escreveu os seus retratos anotando cada percepção isoladamente, sem referência à memória ou experiências passadas, isto é, ao conceito mental da pessoa ou objecto:

Each time that I said that the somebody whose portrait I was writing was something that something was just that much different from what I had just said that somebody was and little by little in this way a whole portrait came into being, a portrait that was not description and that was made by each time, and I did a great many times, say it, that somebody was something, each time there was a difference just a difference enough so that it could go on and be a present something. ... You see that in order to do this there must be no remembering, remembering is repetition, remembering is also confusion. (*ibidem*, 177-78)

A autora admirava em Picasso esta mesma rejeição da memória: “his attempts to express...not things remembered, not established in relations but things which are there, really everything a human being can know at each moment of his existence and not at all an assembling of all his experience” (*Picasso* 35). Efectivamente, quer esta primeira fase dos retratos de Stein, quer o cubismo analítico, rejeitam a memória a favor da experiência directa do momento presente.

Este emprego do tempo é evidente na apresentação cubista de fragmentos de um sujeito ou objecto que se altera em cada percepção. Os cubistas mantiveram a multiplicidade de perspectivas que resultam desses

repetidos momentos de observação, alheias à consolidação num único ponto de vista. Nesse sentido, a tentativa de transportar todo o conhecimento adquirido ao longo do tempo para o momento presente é comum aos primeiros retratos de Stein e ao cubismo analítico.

Dubnick observou que, quer para Stein, quer para os cubistas, este interesse comum pela percepção e a nova composição inspirada por Cézanne resultaram numa uniformidade de “textura,” que se manifesta na repetição de pedaços uniformes de informação visual, cor, forma, linhas, e no ritmo uniforme de frases que se repetem, distribuídas de forma bastante equilibrada, sem clímax, ao longo do trabalho como um todo. Esta repetição, como já sugerido, advém da representação de momentos isolados de percepção e da apresentação das partes, em detrimento do todo (21).

Steiner considera estes retratos literários uma tentativa de Stein de produzir textos cujos efeitos sobre o leitor seriam semelhantes aos dos retratos pintados sobre o observador. Deste modo, ela pretendia alcançar nos seus retratos uma imediatez de apresentação, através de um tipo de prosopopeia, normalmente associada à pintura (1979: 13). As qualidades referenciais de um retrato visual, a sua função de elo entre um sujeito e a representação desse sujeito, provocam no receptor a sensação de se encontrar na presença do referente. A descrição de Stein da sua técnica de composição de retratos enquadra-se neste desejo de representar sem descrever:

I became more and more excited about how words which were the words that made whatever I looked at look like itself were not the words that had in them any quality of description. (...)

...the words or words that make what I looked at be itself were always words that to me very exactly related themselves to that thing the thing at which I was looking, but as often as not had as I say nothing whatever to do with what any words would do that described that thing. (“Portraits and Repetition” 191-192)

A qualidade mimética superior dos retratos produzidos na pintura inspirou esforços para alcançar algum tipo de presença plástica do indivíduo através de meios literários. Enquanto género misto que engloba diferentes tradições literárias de caracterização e pede empréstimos às artes visuais, o retrato literário violava a estética classicista que diferenciava os meios e géneros artísticos consoante o seu suporte físico e delimitações temáticas e conceptuais.

Laocöon, de G. E. Lessing, publicado em 1766, é o texto clássico sobre as propriedades da poesia e da pintura, reflectindo sobre o diálogo entre a literatura e as artes e as especificidades da pintura e da poesia. Lessing apresenta como diferença fundamental entre as duas artes o facto de a pintura ser uma arte de imagem, sustentada pelo conceito de espaço, enquanto que a poesia é uma arte de linguagem, sustentada pelo conceito de tempo, sendo cada arte delimitada pelo meio que lhe é endógeno.

Lessing aponta os corpos como objecto da pintura e as acções como objecto da poesia, devendo a escolha do referente no âmbito da pintura prender-se com a exploração de um instante relevante da acção e, no âmbito da poesia, com a exploração de uma das características dos corpos, a mais sugestiva visualmente (Avelar 88-92). Perante esta perspectiva de Lessing, Avelar refere: “A aparente dicotomia exposta por Lessing configura, afinal, uma subtil interpenetração entre os dois conceitos – espaço e tempo, nas estratégias de representação das duas formas de expressão artística” (92).

É exactamente esta interpenetração entre artes do espaço e artes do tempo que Stein parece recuperar nos seus retratos literários e, mais tarde, em *Tender Buttons*. Segundo Haselstein, os retratos literários de Stein constituem uma reinvenção modernista do género, recusando qualquer representação mimética, mas mantendo a sua referencialidade característica (4). Estes seus retratos apresentam e avaliam certos traços ou hábitos dos

indivíduos retratados e, como tal, segundo Haselstein, continuam a obedecer a regras básicas do género.

Tal como os cubistas, ela estava interessada em desenvolver o seu meio artístico contra os códigos dominantes de representação de forma a torná-lo suficientemente flexível para transmitir um sentido material de percepção (cf. Haselstein 7). Mas para Stein, como escritora, o sentido da visão não permeou a sua escrita, nomeadamente os retratos literários, antes de 1912.

Tender Buttons

Após 1912, o conceito de retrato steiniano sofreu mutações com o acréscimo do sentido da visão às percepções que a autora desejava transmitir:

Then as I said I had the feeling that something should be included and that something was looking, and so concentrating on looking I did the *Tender Buttons* because it was easier to do objects than people if you were just looking. (“Portraits and Repetition” 198-99)

Por volta de 1912-13 os seus esforços no sentido de incorporar a realidade na linguagem culminaram em *Tender Buttons*, um texto altamente iconoclástico, que funciona simultaneamente como manifesto e demonstração do novo modo de composição onde anuncia, “Act so that there is no use in a center” (498). Este imperativo produz um texto que defende os princípios da fragmentação e diferença, e celebra a escrita como um jogo de combinações limitado apenas pelas leis sistémicas da linguagem.

Um exemplo típico da recepção crítica de *Tender Buttons* surgiu em Junho de 1914 no *Chicago Tribune*:

Tender Buttons is the most recent product of Miss Gertrude Stein, the literary cubist. Miss Stein, an affluent American resident in Paris, has been for years the high Priestess of the New Artists, the Cubists and Futurists. Her own gyrations with words have been printed before, but privately. *Tender Buttons* is the first volume to be vouchsafed the Public.

It is a nightmare journey in unknown and uncharted seas. Miss Stein’s followers believe she has added a new dimension to literature. Scoffers call her writings a mad jumble of words, and some of them suspect that she is having a sardonic joke at the expense of those who profess to believe in her.

...It is not clear whether 'Tender' of the title means a row boat, a fuel car attached to a locomotive or is an expression of human emotion... (citado por Hoffman 175)

Em 1912, a exploração das condições e limitações da representação pictórica levada a cabo por Picasso atingiu um culminar semelhante ao trabalho de Stein com a colagem cubista, com as suas explorações provocantes sobre a possibilidade de afastamento da iconografia e sintaxe da pintura em relação à ordem das aparências naturais, ainda significando elementos da realidade externa.

Ao considerar as semelhanças entre o trabalho de Stein e o dos cubistas, Hoffman refere: "The emulation of the techniques of painting leads Miss Stein to dispense with people as the subjects of her portraiture and to turn to objects. Picasso at the time was turning to collage as a means of portraying the fragmented world of things. In *Tender Buttons* Miss Stein attempts her own collage" (176).

A partir de 1912 Picasso e Braque começaram a incluir nas suas composições fragmentos de jornal, papel de parede, bilhetes, areia, tecido e até recortes de imagens de objectos. Estes signos paradoxais são absolutamente reais, pedaços literais dos objectos que significam, mas estão de tal forma justapostos, que a sua organização não se assemelha à organização da realidade diária de onde advêm. Nesta segunda fase do movimento, os cubistas começaram a usar elementos pictóricos de forma plástica com uma maior variedade e riqueza do que na primeira fase. Agora, a composição sugeria um objecto em vez de partir de um objecto que é analisado. Edward Fry observou,

After 1911 the cubists no longer worked directly from a model in nature; and in the *papiers collés* and paintings of 1913-14, which contain no illusionistic space, there was no prior Bergsonian accumulation of knowledge through multiple perceptions in time and space. Instead the cubist proceeded directly

to an ideational notation of forms that were equivalent to objects in the visual world without in any way being illusionistic representations of those objects. (38-39)

Apesar de as ligações visuais do quadro ao mundo real fornecerem grande parte do seu significado, a sua função já não era a de representar ou descrever essa realidade, mas a de existir por si mesmo. As mais pequenas unidades num quadro do cubismo sintético eram agora miméticas, mas organizadas de uma forma não conducente à imitação de aparências normais.

A obra de arte como acto de criação total foi possível, pois o cubismo sintético permitiu ao pintor abandonar a análise de formas no sentido de combinar aspectos visuais em termos das suas possibilidades composicionais. Na pintura cubista esta diferença manifesta-se na comparação entre, por exemplo, *L'Accordeniste* (1911) e *Nature Morte Verte* (1914) de Picasso. Os objectos do café transformaram-se na iconografia de uma poesia visual pura (Brinnin 146).



Fig. 11 *Nature Morte Verte* (1914), The Museum of Modern Art, Nova Iorque¹¹

¹¹ Warncke 188.



Fig. 12 *L'Accordéoniste* (1911), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.¹²

Stein estava a par desta mudança. Em *Picasso*, a autora indica que, após 1912, as linhas haviam substituído os cubos, acrescentando: “[they] were more important than anything else, they lived by and in themselves. He painted his pictures not by means of his objects but by the lines” (26-28). Observa-se, nesta altura, uma mudança semelhante no trabalho de Stein, onde, meses após a primeira colagem cubista, desenvolveu o novo estilo disjunto e concreto que culminaria em *Tender Buttons*.

Não obstante nunca o ter afirmado abertamente, supõe-se que a intenção da autora em *Tender Buttons* seria a de estabelecer correspondências com as naturezas-mortas de Picasso e Braque. O padrão composto por palavras apresentado em *Tender Buttons*, apesar de não fazer sentido de um ponto de vista tradicional, seria análogo às telas cubistas compostas por fragmentos de difícil identificação.

¹² <http://www.guggenheimcollection.org>

Hoffman encontra-se entre os que defendem que é possível estabelecer uma analogia com a pintura e identificar *Tender Buttons* como uma colagem verbal, uma vez que Stein tenta justapor fragmentos verbais representando fragmentos do mundo da realidade externa. Sugere ainda que a explicação da fragmentação cubista da forma por ela fornecida em *Picasso*, funciona como uma explicação do método por si aplicado em grande parte de *Tender Buttons* (179), se aceitarmos a analogia por ela estabelecida entre a pintura e a sua produção escrita:

Really most of the time one sees only a feature of a person with whom one is, the other features are covered by a hat, by the light, by clothes for sport and everybody is accustomed to complete the whole entirely from their knowledge, but Picasso when he saw an eye, the other one did not exist for him and as a painter, and particularly as a Spanish painter, he was right, one sees what one sees, the rest is a reconstruction from memory and painters have nothing to do with reconstruction, nothing to do with memory, they concern themselves only with visible things and so the cubism of Picasso was an effort to make a picture of these visible things... (*Picasso*, 15)

Com *Tender Buttons*, Stein afastou-se radicalmente da prosa dos retratos literários, para criar um estilo ao qual chamou poesia. Da prosa, com a sua ênfase na sintaxe e supressão de vocabulário, Stein passou para a poesia, com a sua ênfase no vocabulário e supressão da sintaxe. Em “Poetry and Grammar” Stein afirma:

...the vocabulary in respect to prose is less important than the parts of speech, and the internal balance and the movement within a given space. (...)

Poetry has to do with vocabulary just as prose has not. (...)

Poetry is I say essentially a vocabulary just as prose is essentially not.

And what is the vocabulary of which poetry absolutely is. It is a vocabulary entirely based on the noun as prose is essentially and determinately and vigorously not based on the noun.

Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun. (230-31)

Stein considerava *Tender Buttons* poesia e isso é evidente no excerto que se segue de “Poetry and Grammar:”

And then, something happened and I began to discover the names of things, that is not to discover the names but discover the things the things to see the things to look at and in so doing I had of course to name them not to give them new names but to see that I could find out how to know that they were their by their names or by replacing their names. And how was I to do so. They had their names and naturally I called them by the names they had and in doing so having begun looking at them I called them by their names with passion and that made poetry, I did not mean it to make poetry but it did, it made the Tender Buttons, and the Tender Buttons was very good poetry it made a lot more poetry, and I will now more and more tell about that and how it happened. (235)

A prosa baseia-se em verbos, posições e conjunções: as palavras que suportam a sintaxe. Estas palavras estão relacionadas com a contiguidade, combinando-se para manter as palavras da frase em relação umas com as outras. A poesia, por seu lado, baseia-se no substantivo, intimamente ligado à operação de selecção. Assim, a distinção de Stein entre prosa e poesia baseia-se não apenas em considerações estilísticas ou formais, mas sim em duas operações linguísticas identificadas pelos estruturalistas como *semelhança* (ou selecção ou sistema) e *contiguidade* (ou combinação ou sintagma) (Dubnick 8).

Através desta distinção, Stein elabora dois tipos de obscuridade que funcionam como ilustrações práticas de teorias linguísticas que ainda não haviam sido publicadas. Mesmo a primeira formulação destas teorias estruturais, no *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure, foi

publicada em 1915, três anos após a conclusão de *Tender Buttons* (Dubnick 9).

Dubnick defende que as distinções estruturalistas entre as operações linguísticas de combinação e selecção iluminam a relação entre o estilo obscuro de Stein, representado por *Tender Buttons*, e o cubismo sintético. No cubismo sintético é dada primazia à selecção, o vocabulário dos elementos significantes já não é constricto como no cubismo analítico e verifica-se um maior emprego de cor e textura, tal como em *Guitare, Partition, Verre* de Picasso (1912), onde pedaços de papel colado fornecem ao quadro cor, neste caso azul e laranja, bem como padrões de papel de parede e impressões de jornal.



Fig. 13 *Guitare, Partition, Verre* (1912), Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio.¹³

¹³ <http://www.mcnaytrc.org/art.htm>

No entanto, à semelhança do que acontece em *Tender Buttons*, a relação entre elemento significante e assunto pode ser ténue. Por exemplo, no quadro acima referido, as cores e as texturas são usadas de forma arbitrária e não de forma realista ou descritiva. Parte da guitarra é azul e parte é coberta com papel de parede. Cor e textura já não estão presas ao objecto, constituindo entidades por si só, para serem usadas livremente com finalidades composicionais sem considerar a sua ocorrência naturalista. É visível a presença de elementos significantes tais como cor e textura, que normalmente funcionam como pistas que facilitam a leitura do assunto, mas o estilo permanece obscuro uma vez que essas pistas contrariam os seus significados tradicionais (Dubnick 40).

Enquanto a operação de selecção é alargada no cubismo sintético, tal como em *Tender Buttons*, a operação de combinação é suprimida. Toda a arte cubista implica uma tensão entre o plano bi-dimensional da imagem e a tri-dimensionalidade do espaço representado. O cubismo sintético refere-se às expectativas tradicionais do espaço ilusório apenas para as negar de forma jocosa, tornando estas relações ambíguas, do mesmo modo que em *Tender Buttons* a autora se refere constantemente à sintaxe gramatical convencional, mas apenas numa negação jocosa de todas as suas regras. Dubnick observa:

Stein's second obscure style and synthetic cubism both force attention on the signifying element as a thing in itself and on the art object in its own right as an opaque surface – of paint and pasted paper or of words – to be looked *at* rather than *through*. (Dubnick 41)

Em *Tender Buttons*, a primeira preocupação de Stein são as palavras e as suas associações. Por vezes, a selecção de palavras está relacionada com o objecto de forma óbvia, como em “A Petticoat”: “A light wait, a disgrace, an ink spot, a rosy charm” (13).

“Petticoats,” em português combinações, são leves e frequentemente brancas, uma combinação com uma mancha de tinta é uma “desgraça” e pode provocar um corar modesto, “a rosy charm.”

Mesmo quando as relações entre palavra e objecto são sobretudo baseadas em significados associados, semelhanças na ortografia e som podem desempenhar um papel, como em “A Method of a Cloak:” “A single climb to a line, a straight exchange to a cane, a desperate adventure and courage and a clock...all makes an attractive black slipper” (6).

“A single climb to a line” poderá referir-se à forma da capa. A bengala (cane) poderá estar ligada à capa como objecto acessório. As duas orações, “A single climb to a line” e “a straight exchange to a cane” também apresentam padrões rítmicos idênticos bem como assonância (“straight,” “exchange,” “cane”). Dubnick acrescenta: “The ‘desperate adventure’ and ‘courage’ might be connotations connected to ‘cloak and dagger.’ Black may be the color of the cloak, which is attractive; silver was perhaps evoked by sight of the cloak’s lining and the associated phrase *silver lining*. Clock may be associated with cloak because of similarity in spelling and sound” (42).

Nas suas associações de construções mentais, de significados, Stein promove a associação através da contiguidade – definida por James como a associação de objectos que habitualmente se encontram juntos no tempo e espaço, e identificada por Jakobson como metonímia – e na semelhança – que Jakobson identifica como metáfora. A associação metafórica predomina em *Tender Buttons*.

Stein joga com as palavras como se de entidades próprias se tratassem e escolhe-as devido às suas associações com outras palavras como significantes. Para tal emprega a rima interna, como em “Chicken:” “Alas a dirty word, alas a dirty third alas a dirty third alas a dirty bird” (35).

Escolhe igualmente palavras com base na aliteração, como neste excerto de “Rooms”:

Cadences, real cadences, real cadences and a quiet color. Careful and curved, cake and sober, all accounts and mixture, a guess at anything is righteous, should there be a call there would be a voice. (48)

Stein usa, inclusivamente, a onomatopeia, como num outro poema intitulado “Chicken,” o quarto com este título: “Stick stick call then, stick stick sticking, sticking with a chicken” (35).

Jogar com sons e significados passa por trocadilhos e jogos de palavras. O uso de trocadilhos por Stein e a condensação de signos no lugar de objectos no cubismo, ou seja, a sua qualidade polissémica, constitui uma outra semelhança entre *Tender Buttons* de Stein e o cubismo sintético. Steiner refere: “The pun functions in the same way in Stein’s writing, as do Stein’s beloved ‘mistakes,’ combining a number of possible referents or a number of different aspects of the same referent into a single sign” (1979: 156). O excerto de “Veal” que se segue, contem trocadilhos, evocando associações de Washington, Wellington e vitela Wellington: “Very well very well, washing is old, washing is washing” (34).

Talvez por valorizar a materialidade e arbitrariedade do signo linguístico, Stein evitasse a utilização de muitos sinais de pontuação, recusando-se mesmo a usar alguns deles, nomeadamente o ponto de interrogação:

It is evident that if you ask a question you ask a question but anybody who can read at all knows when a question is a question as it is written in writing. Therefore I ask you therefore wherefore should one use it the question mark. Beside it does not in its form go with ordinary printing and so it pleases neither the eye nor the ear... (sic “Poetry and Grammar” 215).

Stein expressa igualmente a inutilidade do ponto de exclamação e das aspas:

Exclamation marks have the same difficulty and also quotation marks, they are unnecessary, they are ugly, they spoil the line of the writing or or the printing (...). (*ibidem*, 215)

No entanto, determinados sinais de pontuação são seleccionados única e exclusivamente pela beleza que conferem à frase, como é o caso do apóstrofo no caso possessivo quando é usado no interior da palavra, ou seja, no singular e, por motivos estéticos, nunca no plural:

I absolutely do not like it all alone when it is outside the word when the word is a plural, no then positively and definitely no, I do not like it and in leaving it out I feel no regret, there it is unnecessary and not ornamental but inside a word and its s well perhaps, perhaps it does appeal by its weakness to your weakness. (*ibidem* 216)

Em vez de produzir uma arte na qual conteúdo e contexto se fundem, isto é, um quadro e o lugar do receptor ou um poema e o ponto de vista do leitor, Stein pretende que tudo o que diga respeito ao leitor se torne irrelevante para a sua arte. Em *Tender Buttons*, Stein concretiza este objectivo ao remover a pontuação.

Para ela, o papel do leitor não apresenta relevância alguma para o significado do texto. Um poema alcança existência por si só, ou seja, torna-se uma entidade completa em si mesma, ignorando o leitor. Em “Pictures” refere uma perspectiva semelhante relativamente aos pintores:

(...) and gradually I realized as I had already found out very often that there is a relation between anything that is painted and the painting of it. And gradually I realized as I had found very often that that relation was so to speak nobody’s business. (...)

But still one always does like a resemblance.

A resemblance is always a pleasurable sensation and so a resemblance is almost always there. (79)

Stein utiliza letras maiúsculas nos títulos de *Tender Buttons* no sentido de destacar o estatuto diferente da sua escrita como objecto. Kaufmann acredita que o facto de os títulos das descrições se apresentarem num tamanho maior do que o resto do texto clarifica a noção de que o que nos é apresentado em *Tender Buttons* se tratar de descrições de palavras e não de coisas:

She writes not of things in words but of words as things, things with outsides and insides and histories and futures. As Picasso elucidates the essential shape of a carafe, so Stein elucidates the essential form contained in the word. She makes not a physical shape but a verbal and ideational one, and so shapes a reality of language. (450)

Stein descobriu que a linguagem já não revelava a realidade, escondendo-a. Como foi acima mencionado, os cubistas fizeram uma descoberta semelhante relativamente ao vocabulário artístico do século XIX. Kaufmann observa, “For Stein, language and its accomplice, print, were only another means of perpetuating the seamless totality, of covering difference” (453).

Como foi igualmente referido no primeiro capítulo desta dissertação, nos *papiers collés* e quadros realizados após 1912, os cubistas efectuaram uma anotação ideacional de formas equivalentes a objectos no mundo visual sem, no entanto, constituírem representações ilusionísticas desses objectos (Fry 38-39). Esta anotação ideacional constituía, na verdade, um número de signos arbitrários, símbolos, usados para sugerir aspectos do referente. Mas, paradoxalmente, a única forma de indicar o que os signos representavam, era tornando-os miméticos (Steiner, 1979: 154).

Quando um número suficiente de sinédoques miméticas era composto na tela, o resultado poderia ser bastante diferente de qualquer aspecto da realidade visual, mas os objectos representados seriam reconhecidos pelas pistas visualmente miméticas. As unidades mais

pequenas dos quadros cubistas eram agora miméticas, apesar de a sua disposição não indicar uma imitação de aparências normais (Steiner, 1979: 154).

Tal mudança é também visível no trabalho de Stein. Em contraste com a linguagem relacional dos primeiros retratos, esta está repleta de símbolos, substantivos, verbos, adjectivos e advérbios, que, tal como os ícones do cubismo sintético, são ordenados em padrões não representacionais, como em “Red Roses,” uma das naturezas-mortas de *Tender Buttons*: “A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot” (14).

Não há uma sintaxe convencional que relacione os referentes destas palavras, tendo Stein criado uma “anotação ideacional” comparável à dos cubistas (Steiner, 1979: 154).

À semelhança dos cubistas, abandona a descrição convencional do objecto, apesar de ainda se preocupar com ele como o seu “modelo”. Porém, a relação tradicionalmente descritiva entre palavra e objecto é invertida: a palavra não evoca a imagem mental do objecto, mas sim o objecto evoca palavras, associações, que o escritor organiza de modo arbitrário para formar um objecto linguístico independente relacionado com o referente, mas não descritivo do mesmo.

Neste período sintético do movimento cubista, cujas particularidades mais se manifestaram em *Tender Buttons*, os pintores recorriam menos à imaginação do que à capacidade do intelecto de fazer novas composições a partir de motivos familiares do café e da vida de estúdio. Os cubistas voltaram-se para cenas compostas de elementos individuais que tentavam fundir poeticamente. Do mesmo modo, Gertrude Stein voltou-se para a iconografia da vida doméstica, para os objectos, comida e compartimentos, na sua exploração das possibilidades literárias do cubismo. Stein não permitiu, porém, que os objectos mantivessem a sua presença natural, combinando-os de forma a criar uma espécie de super-sinestesia onde cores

são sugeridas por actividades, sons por afirmações e formas por atitudes (Brinnin 157).

Assim, as palavras não descrevem o objecto mas têm a sua origem no escritor, tal como os objectos do cubismo sintético têm a sua génese no artista, e nas associações linguísticas e sensoriais evocadas pelo objecto (Dubnick 33-34).

Hoffman acredita que, com *Tender Buttons*, Stein pretendia desenvolver uma arte criada na sua própria realidade, não dependendo de semelhanças com o mundo exterior para ser reconhecida como arte pelo leitor. Stein acreditava que a pintura conseguia criar a sua própria realidade e afirmou-o em “Pictures:”

...any oil painting whether it is intended to look like something and looks like it or whether it is intended to look like something and does not look like it it really makes no difference, the fact remains that for me it has achieved an existence in and for itself, it exists on as being an oil painting on a flat surface and it has its own life and like it or not there it is and I can look at it and it does hold my attention.

That the oil painting once it is made has its own existence this is a thing that can of course be said of anything. Anything once it is made has its own existence and it is because of that that anything holds somebody's attention. The question always is about that anything, how much vitality has it and do you happen to like to look at it. (61)

Porém, Hoffman adverte para o facto de o desejo da autora de conferir à sua produção escrita a sua própria existência, ser importante apenas como uma indicação do seu objectivo para trabalhos como *Tender Buttons*, e não algo que devemos considerar como uma possibilidade de concretização (178).

Neste seu novo estilo, centrado na palavra e não na frase, o vocabulário é extenso e a sintaxe fragmentada. Em *Tender Buttons*, a representação, como emprego prosaico de palavras para representar a

experiência verbal através da descrição, é subordinada ao uso de palavras por si mesmas, sublinhando as suas qualidades “plásticas” ou poéticas. Stein dá primazia à superfície da prosa em detrimento da coerência e do carácter referencial da linguagem, promovendo a ascendência do significante. O significado está presente no texto, mas é multiplicado, fragmentado e difícil de resolver.

“To be” é o verbo mais frequentemente usado para estabelecer ligações entre os substantivos de *Tender Buttons*. Na sua função copulativa, este verbo forma proposições de identidade e atributos e desta sua função depende o discurso de *Tender Buttons* para criar ligações. Porém, as proposições de identidade que estabelece não fazem sentido num modo convencional, como é visível em “Cutlet:” “A blind agitation is manly and uttermost” (11). Ou em “Malachite:” “The sudden spoon is the same in no size. The sudden spoon is the wound in the decision” (12).

Para clarificar esta incoerência, Marianne Dekoven sugere que se considere a noção chomskiana de ‘graus de gramaticalidade,’ distinguindo entre enunciações estrita ou convencionalmente gramaticais (primeiro grau), ‘semi-gramaticais’ (segundo grau), com um desvio da gramática convencional, e totalmente agramaticais (terceiro grau). As orações do segundo grau como “a grief ago,” “colorless green ideas,” e “John frightens sincerity,” “what did ou do to the book, understand it?,” são muito semelhantes à escrita experimental bem sucedida de Stein, particularmente no estilo de *Tender Buttons* (1986: 173).

O segundo grau fragmenta a coerência do discurso e subordina o significado à superfície linguística; no entanto, estas enunciações semi-gramaticais retêm conexões entre os significados das suas palavras. Dekoven refere: “we notice the strangeness or freshness of the verbal combinations themselves – the ‘words stand’ out as *words* – before we register consciously their determined, unresolved meanings” (*ibidem*, 174).

Aparentemente, Stein e Picasso constataram que elementos significantes podiam ser usados de forma mais arbitrária do que no passado para produzir um objecto independente que já não era basicamente mimético. Neste trabalho da autora e no cubismo sintético, o vocabulário (palavras para Stein, cor e textura para Picasso) é alargado, enquanto que a relação entre elemento signifiante e referente se torna arbitrária. A sintaxe, por seu lado, gramatical ou espacial, é suprimida pela desintegração da frase na sua organização tradicional e por um uso da tela que sublinha a sua superfície plana em detrimento da ilusão de profundidade tradicional. Ambos jogam com a sintaxe tradicional, gramatical ou espacial, forçando o leitor/observador a concentrar-se no objecto de arte como uma entidade própria e a comparar e contrastar signos visuais e verbais.

Michael Bell aponta a preocupação com a construção de significado como explicação para esta ênfase dada pelas artes modernistas à natureza dos seus meios. No caso da literatura, esta ênfase manifesta-se na própria linguagem que, no início do século XX, deixou de ser vista como descrevendo ou reflectindo o mundo, mas sim formando-o.

Enquanto que o estudo da linguagem no século XIX era predominantemente histórico, debruçado sobre as origens e desenvolvimento, o *Curso de Linguística Geral*, de Saussure, publicado, como referimos, postumamente em 1916, sublinhou as dimensões sincrónica e estrutural da linguagem. Saussure demonstrou a relação arbitrária entre o signo linguístico e o seu referente externo, sendo o significado construído relacionalmente no âmbito do próprio sistema da linguagem.

O título *Tender Buttons* prepara o leitor para um universo artístico onde as palavras estão despojadas dos seus velhos significados. Neil Schmitz sugere que o objectivo central da autora é o de desafiar a primazia do próprio texto, as suas suposições e inteligibilidade, e manifestar a arbitrariedade do discurso. Segundo este ensaísta, Gertrude Stein escreve

efectivamente sobre a sua experiência em *Tender Buttons*, registando em cada momento a sua actividade mental. Porém, uma vez que não escreve a partir de uma posição fixa e o mundo, composto por almofadas, guarda-chuvas, elefantes, está também em processo contínuo, apresentando apenas faces e atributos no momento e lugar em que existem numa dada altura, nada pode ser nomeado e classificado, dado como real. Schmitz afirma: “Everything is contingent, changing as it moves and the mind moves” (119).

Em “A Transatlantic Interview,” Stein leu alguns excertos de *Tender Buttons*, entre eles, o poema “A White Hunter,”: “A white hunter is nearly crazy” (24).

O seu comentário a este poema é elucidativo dos seus métodos de composição:

This is an abstract. I mean an abstraction of color. If a hunter is white he looks white, and that gives you a natural feeling that he is crazy, a complete portrait by suggestion, that is what I had in mind to write. (*ibidem* 24)

Stein continua a esclarecer os seus métodos de composição, desta vez a propósito de “A Little Bit of a Tumbler:”

A shining indication of yellow consists in there having been more of the same color than could have been expected when all four were brought. This was the hope which made the six and seven have no use for any more places and this necessarily spread into nothing. Spread into nothing. (*ibidem* 25)

Para além de admitir ter usado esta ideia noutras composições, ela assemelha os seus métodos de composição aos dos pintores:

I used to take objects on a table, like a tumbler or any kind of object and try to get the picture of it clear and separate in my mind and create a word relationship between the word and the things seen...I try to call to the eye the

way it appears by suggestion the way a painter can do it....Places bring up a reality...(ibidem 25)

Na sua perspectiva, as melhores palavras parecem ser aquelas cujo significado permanece equívoco e, portanto, conseguem assumir variações ligeiramente diferentes em cada reaparecimento; vejamos um excerto de “A Piece of Coffee:”

More of double.

A place in no new table.

A single image is not splendor. Dirty is yellow. A sign of more in not mentioned. A piece of coffee is not a detainer. The resemblance to yellow is dirtier and distincter. The clean mixture is whiter and not and not coal color, never more coal color than altogether. (ibidem 26)

Relativamente à oração “dirty is yellow,” Stein esclarece: “Dirty has an association and is a word that I would not use now. I would not use words that have definite associations” (26).

Ao considerar sobre a melhor forma de abordar uma obra como *Tender Buttons*, Dubnick refere:

One sees the word presented as an entity in its own right. By forcing the reader to pay attention to the word, Stein makes the word seem new again. Stein doesn't ignore the meaning of words, as so many critics alleged. But by presenting each word in an unusual context, she directs attention not only toward its sound but also toward its sense, as the reader is forced to grapple with each word one at a time. (44)

Ao escrever *Tender Buttons* Stein apercebeu-se, então, de que não era necessário que as palavras fossem única e exclusivamente um meio para exprimir uma realidade, podendo libertar-se da sua função mimética, mantendo os seus significados e associações, e sendo deste modo usadas de

forma “plástica.” A este respeito, Schmitz observa, “words as buttons fastening side to side, signifier to signified, become tender, pliable, alive in the quick of consciousness” (120). Em “Portraits and Repetition,” Stein descreve a sua preocupação com a linguagem como uma entidade própria (191-192).

As três secções de *Tender Buttons*, “Objects,” “Food,” e “Rooms,” formam uma sequência. Do mundo exterior de objectos que podemos ver e tocar, o texto transporta o leitor para interior, pelas substâncias que ingerimos, para, na última secção, o conduzir novamente para o exterior, nos espaços que nos rodeiam.

Segundo Hoffman, os três temas de *Tender Buttons* são temas tradicionais das naturezas-mortas dos pintores, nomeadamente dos cubistas. Para este ensaísta, as razões que presidem a esta escolha são também as mesmas para os pintores e para Stein e prendem-se com a necessidade de o assunto ser o mais imperceptível possível, para que a ênfase seja colocada quase que completamente na técnica (181).

A este respeito Sutherland observa:

As the created reality and not the original reality had to be everything in the cubist picture, the original reality had to be as simple and familiar as possible, to contain nothing but a visual interest and even that visual interest as unprejudiced as possible by tradition. (86)

Em “Portraits and Repetition,” Stein explica que começou a escrever os textos de *Tender Buttons* devido à sua necessidade de incluir o que é “visto,” comparando explicitamente esta nova orientação com as preocupações estéticas dos pintores:

(...) they had to be certain that looking was not confusing itself with remembering. Remembering in them takes the form of suggesting in their

painting in place of having created the thing in itself that they are painting.
(188-189)

Stein sugere que os pintores se voltam para as naturezas mortas pela mesma razão que ela começou a escrever “retratos de coisas”, pois assuntos humanos convidam inevitavelmente à lembrança e reconhecimento de semelhanças:

...in regard to human beings looking inevitably carried in its train realizing movements and expression and as such forced me into recognizing resemblances, and so forced remembering and in forcing remembering caused confusion of present with past and future time. (188)

Por esta razão, Stein refere que começou a produzir retratos de elementos inanimados:

(...) because there I could avoid this difficulty of suggesting remembering more easily while including looking with listening and talking than if I were to describe human beings. (188)

Stein sentiu que partilhava este problema com os pintores:

I began to make portrait of things and enclosures...because I needed to completely face the difficulty of how to include what is seen with hearing and listening and at first if I were to include a complicated listening and talking it would be too difficult to do. That is why painters paint still lives. You do see why they do. (188-89)

Há uma preocupação evidente com visão e descrição visual ao longo de *Tender Buttons*. Cores e adjectivos descritivos de qualidades de luz são aqui abundantes nos “retratos de coisas.” Linhas, silhuetas, superfícies, centros e medidas evocam os recursos e estruturas de composição da pintura.

Tender Buttons descreve um mundo feminino de objectos e rituais domésticos. Apesar do aparecimento ocasional de itens exóticos, a iconografia da vida doméstica domina o texto. Substantivos concretos e adjectivos denominam uma panóplia de particularidades caseiras. Mas, na organização “artística” destes detalhes, o texto representa um mundo em que objectos, comida e compartimentos são libertados da sua subordinação às rotinas e propósitos humanos.

Estes objectos físicos não são, todavia, completamente concretos, não podendo ser vistos ou tocados. Mas substantivos concretos e adjectivos evocam associações e a sintaxe pode interligá-los, criando novas combinações. A este propósito, Walker refere: “The particular pleasure that *Tender Buttons* provides is this kind of artful reordering of the familiar world” (128).

Em *Tender Buttons*, a atenção de Stein estava voltada para o processo de vivenciar cada momento, no tempo presente, enquanto se cruza com a consciência. Nas suas palestras, a autora abordava o seu novo desejo de ver o mundo e de regressar à sensualidade da experiência imediata. As percepções que tenta reordenar são as registadas pela mente antes da acção da memória, que reorganiza os elementos da percepção numa estrutura que reconhecemos como realidade. A este propósito, Hoffman observa:

This method extends even to her use of words in a manner that often bears no resemblance to how the word was ever before used. In other words, even her use of the language rejects the kind of memory that would force her to order her vocabulary into an organized structure of traditional meanings. (180)

Neste aspecto, Stein revela-se essencialmente modernista, uma vez que todas as artes do período parecem ter-se revoltado contra as formas tradicionais de estruturar a realidade. Após ter escrito uma série de retratos, ela achou todavia estar a descurar a observação do mundo: “So I began to

do this thing, I tried to include color and movement, and what I did is...a volume called *Tender Buttons*” (“Portraits and Repetition” 189).

Assim, o assunto não se limita à descrição do mundo objectivo, incluindo, também, a intersecção do objecto com a consciência. À medida que a atenção se concentra no processo de percepção, esse processo torna-se parte integrante do assunto, juntamente com o objecto percebido. Stein referiu:

As I say a motor goes inside and the car goes on, but my ultimate business as an artist was not with where the car goes as it goes but with the movement inside that is of the essence of its going. (“Portraits and Repetition,” 194-5)

A propósito da descrição em *Tender Buttons*, Weinstein considera: “[it] consists of a moment in the subjective continuum of the writer that corresponds to the moment of visual perception of the object” (84). Atentemos na descrição de “A Purse,” da secção “Objects:”

A purse was not green, it was not straw color, it was hardly seen and it had a use a long use and the chain, the chain was never missing, it was not misplaced, it showed that it was open, that is all that it showed. (10)

Ao ler este poema o receptor tem a sensação de que Stein observava o objecto em questão no momento em que o descrevia, da mesma forma que o pintor coloca diante de si o objecto da representação na pintura. Paralelamente, paira no ar a ideia de que a autora não possuía a visão total do objecto, referindo “it was hardly seen,” motivo pelo qual não pôde precisar a sua cor, mas apenas que ele se encontrava aberto. Registam-se aqui ecos da intenção de Picasso de pintar apenas o que os seus olhos viam.

Ao descrever o “momento linguístico” em *Tender Buttons*, Weinstein observa:

Each second of experience has its corresponding moment in mental time. And in any second of mental time there are words, both in and out of sequence. I would suggest that we call this linguistic cluster in any moment of mental time the 'linguistic moment.' (62)

Na generalidade, em *Tender Buttons* verificamos a presença do estilo do *non sequitur*. Apesar da existência de uma relação entre o título de um fragmento e o seu conteúdo, isso não significa que estas naturezas-mortas constituam descrições verbais de potenciais quadros. Ao incluir objectos, cores e formas nos seus fragmentos, Stein sugere meramente a presença de um objecto físico com um certo peso, textura e cor. Hoffman refere:

As the cubist painter includes the fragment of an object along with other discontinuous fragments, so Gertrude Stein uses her sentences and phrases, and sometimes even simple words, to build up through repetition (as the painter does by repeating certain similar fragments in his cubist still life) a suggestion or implication of a physical object or set of objects. (182)

Tender Buttons quebra a distância entre o objecto e o “eu” de forma sistemática como o próprio título indica. Botões são descritos como macios e muitos destes objectos concretos têm qualidades emocionais, como se pode observar em “A New Cup and Saucer”: “Enthusiastically hurting a clouded yellow bud and saucer, enthusiastically so is the bite in the ribbon” (11).

Enquanto que em *Tender Buttons* os objectos concretos são animados com qualidades humanas, os seres humanos são simplesmente apresentados como objectos físicos, iguais a todos os outros dispostos nestas naturezas mortas:

(...) and so between curves and outlines and real seasons and more out glasses and a perfectly unprecedented arrangement between old ladies and mild colds there is no satin wood shining. (473)

A contiguidade espacial parece ser o princípio de organização destes “quadros.” Porém, este facto não sugere uma desumanização mas, apenas, uma nova afirmação de que a existência humana está envolvida com o que a rodeia.

A última secção intitula-se “Rooms” e, ao contrário das secções anteriores, não se encontra subdividida por uma série de títulos em letra maiúscula. “Rooms” prolonga-se por dez páginas de parágrafos que não se relacionam entre si. Nesta secção assistimos à abolição total de pessoas e a uma ênfase absoluta, pelo menos no que diz respeito ao assunto, no espaço físico envolvente. Ao dar primazia a objectos, em detrimento de pessoas, como personagens principais, Stein avança na transposição de técnicas cubistas da pintura para a literatura.

Referindo-se às formas como as ligações são estabelecidas em “Rooms,” Hoffman refere: “Between passages of seeming irrelevance we come on references to different parts of a room or on different objects that could be contained in a room” (191-2).

Esta secção abre com a frase “Act so that there is no use in a centre” (43). Hoffman considera que este centro deve ser assumido como o centro do quarto. Várias referências continuam a construir a imagem do quarto: “A whole centre and a border make hanging a way of dressing” (43), descrevendo talvez uma cortina. Há, inclusivamente, uma imagem da autora a trabalhar no seu quarto no seu apartamento na rue de Fleurus: “The author of all that is in there behind the door and that is entering in the memory” (43).

Em “Rooms” Stein emprega os mesmos recursos poéticos presentes nas secções anteriores, nomeadamente a aliteração, como “A little lingering lion and a Chinese chair...” (44), e a rima:

A cape is a cover, a cape is not a cover in summer, a cape is a cover and the regulation is that there is no such weather. A cape is not always a cover, a cape is not a cover when there is another... (47)

Referindo-se às passagens aparentemente irrelevantes que aparecem entre sugestões realistas ao suposto assunto da escrita, Hoffman observa:

It seems to me that Gertrude Stein allows ‘irrelevancies’ to creep into her writing in much the same way a number of modern artists have brought things into their works that have no conceivable relation to what they are doing. I refer here to the admission of accident, matters of purely personal interest, or stray thoughts that may have wandered into the mind at the moment. (193)

Gertrude Stein parece estar disposta a introduzir qualquer incidente no contexto da sua produção escrita. Como já referido, em “Rooms” ela introduz-se a si mesma atrás da porta, talvez a escrever. Thornton Wilder apresenta uma informação semelhante acerca dos métodos de composição da autora:

She introduces what I like to call “the irruption of the daily life.” If her two dogs are playing at her feet while she is writing she puts them into the text. She may suddenly introduce some phrases she has just heard over wall. This resembles a practice that her friends the Post-impressionist painters occasionally resorted to. They pasted a subway ticket to the surface of their painting. The reality of a work of art is one reality; the reality of a “thing” is another reality; the juxtaposition of the two kinds of reality gives a bracing shock. It also insults the reader; but the reader is not present, nor even imagined. It refreshes in the writer the sense that the writer is all alone, alone with his thoughts and his struggle and even with his relation to the outside world that lies about him. (xiv-xv)

A própria autora afirma no final de “Rooms:” “Surprise the only surprise has no occasion. It is an ingredient and the section the whole section is one season” (52).

Para além dos elementos de surpresa e admissão da realidade externa no objecto criado, Stein inclui constantemente a informação fornecida pela sua consciência. As suas percepções imediatas, pensamentos, questões sobre certos objectos ou temas sobre os quais escreve, associações despoletadas por uma palavra ou som constituem materiais legítimos para a sua produção escrita.

Durante esta fase da sua produção escrita, Stein recorreu fortemente a unidades lexicais familiares normalmente combinadas pela tradição e discurso social, presentes em canções de embalar, fragmentos de peças, entre outros. A mesma curiosidade em explorar procedimentos técnicos pouco ortodoxos e a capacidade de abstrair possibilidades estéticas do material quotidiano do ambiente verbal relacionam este aspecto da escrita de Stein com a colagem do cubismo (Isaak 44).

Relativamente às idiosincrasias de *Tender Buttons*, Hoffman observa:

It is the startling juxtaposition, the strange metaphor, the emergence of reality occasionally from the midst of unintelligibility, the exotic uses of words, the syntactic discontinuities that give to *Tender Buttons* whatever it has that is striking and original. (194)

Hoffman afirma: “Perhaps if we want to draw an analogy with painting, we could call *Tender Buttons* an example of verbal collage, in that it is an attempted juxtaposition of verbal fragments representing fragments from the world of external reality” (179).

Allegra Stewart observou que *Tender Buttons* se inicia com recipientes fechados e termina com imagens naturais expansivas (132): “The care with which the rain is wrong and the green is wrong, the care with

which there is a chair and plenty of breathing. The care with which there is incredible justice and likeness, all this make a magnificent asparagus, and also a fountain” (509).

Ao concluir com estas imagens, *Tender Buttons* sugere uma afinidade entre a sua organização artística do mundo familiar e a harmonia da natureza que transcende a ordem conceptual imposta pelo homem. A ordem poética criada por Stein não pretende ser uma verdade objectiva, nem solicita a crença do leitor nas “harmonias” criadas: “Claiming nothing, not claiming anything, not a claim in everything, collecting claiming, all this makes a harmony, it even makes a succession” (480).

Tender Buttons marcou o abandono da mimésis da realidade externa, a favor da mimésis da intersecção do momento presente da consciência com um objecto. Marcou, igualmente, a emergência da literatura de Stein como uma realidade independente, uma entidade própria sem necessidade de representar qualquer outra realidade objectiva para justificar a sua existência.

III

DAS ANALOGIAS ENTRE ESTÉTICAS À CONCLUSÃO

A produção escrita de Gertrude Stein no período que antecedeu a primeira Guerra Mundial denota semelhanças notáveis com a pintura cubista, a qual a autora ajudou a descobrir e a difundir. Uma boa parte da recensão crítica do trabalho de Stein explorou esta influência, procurando descobrir no seu trabalho adaptações directas de técnicas cubistas. A este propósito, Dekoven menciona a utilidade da pintura modernista para a compreensão da produção escrita de Stein: “though this notion of borrowed technique is problematic, comparisons of Stein’s work to modern painting can be helpful in adjusting our vision to writing which continues to appear strange” (1986: 171).

Em 1912 Alfred Stieglitz identificou nos retratos de Stein uma analogia directa com o movimento cubista, tendo comentado relativamente a “Matisse” e “Picasso:”

These articles bear, to current interpretive criticism, a relation exactly analogous to that born by the work of the men of whom they treat to the painting and the sculpture of the older schools.

So close, indeed, is this analogy that they will doubtless be regarded by many as no less absurd, unintelligible, radical or revolutionary than the so-called vagaries of the painters whom they seek to interpret.

Yet – they employ the medium in the technical manipulation of which we are all at least tyros.

They are expressed in words.

And hence they offer – to all who choose to examine them with an inquiring mind – a common denominator of comprehension, a Rosetta stone of comparison; a decipherable clew to that intellectual and esthetic attitude which underlies and inspires the movement upon one phase of which they are comments and of the extending development of which they are themselves an integral part.¹⁴ (in Steiner, 1979: 160)

¹⁴ Editorial, *Camera Work*, Special Number, August, 1912.

Segundo Haselstein, Stieglitz negligencia, aqui, o facto de Stein usar estes retratos como uma forma de estabelecer a sua assinatura artística no seu próprio meio, elaborando não apenas semelhanças, mas também diferenças relativamente à pintura cubista. Em ambos os textos, Stein revela-se absolutamente despreocupada face ao trabalho dos pintores. Em vez disso, trabalha com as suas impressões das personalidades destes últimos, tentando transmitir a temporalidade de processos de percepção através de uma série de frases subtilmente modificadas que funcionam como equivalentes à divisão ou unidade internas das auto-imagens dos artistas (cf. 8).

Todavia, estabelecer paralelismos entre as artes pictórica e literária é, efectivamente, inevitável quando nos confrontamos com os trabalhos de Stein produzidos no período compreendido entre 1905 e 1912-13. A resposta mais comum de poetas e escritores ao trabalho de pintores surge na forma de *ekphrasis*, adoptando um quadro como ponto de partida e procurando transpôr as suas formas visuais para o seu próprio meio verbal. Todavia, esta não constitui a base da analogia entre o trabalho da autora e o dos cubistas, sendo esta ocupada por preocupações estéticas comuns, pela estrutura e pela importância conferida ao meio de produção artística. A este respeito, Brinnin refere:

In most previous associations of poets and painters, and in all previous comparisons of their works, identifications and congruencies had for the most part hinged upon similarities in subject matter and attitude. Such comparisons are, perforce, wholly “literary.” The subjects and images of paintings, and the philosophies of painters, are discussed in relation to the subjects and images of poems and the philosophies of poets. When the cubists jettisoned subject matter, liaisons between poetry and painting on the old basis were no longer possible. The only course open to literature that would emulate painting was that of contemplating its own structure and image. When the literary content of painting was omitted in favour of the freely conceived mathematical or

intuitive exercise of purely plastic values, Gertrude Stein also attempted to drop subject matter in order to concentrate freely upon the “plastic” potentialities of language itself. (129 sublinhado nosso)

Hoffman concorda com esta perspectiva do trabalho de Stein como tentando igualar o trabalho dos pintores, desistindo de um assunto e usando a linguagem de forma plástica à semelhança do uso que estes fazem da tinta e os escultores dos seus materiais. Mas lembra que esta analogia só poderá funcionar numa base metafórica, referindo: “After all, the materials of the truly plastic arts can be modeled in such a way as is impossible for the artist to do with words” (162). Enquanto que os materiais da pintura e escultura têm propriedades físicas de textura, peso e cor, as palavras são entidades conceptuais que exigem um acto mental que as ordene numa representação de qualquer tipo de ideia. Os usos mais simples de pigmentos, como pontos e linhas, não carregam o valor simbólico que as formas mais simples da linguagem escrita, onde até as letras são representações simbólicas de sons.

Para Hoffman, afirmar que Stein usa a linguagem de forma plástica significa que ela tenta divesti-la da sua estrutura tradicional de significados através de uma variedade de estratégias. Este ensaísta define o objectivo da autora como pretendendo a liberdade dos pintores para criar a sua própria realidade, de forma a que a sua criação não fosse sujeita a quaisquer convenções que não aquelas impostas por si ou pela própria escrita; acrescenta ainda:

What she wanted to do in her emulation of the cubist painters was to develop, exclusive of the inherent symbolic nature of words, a written art form without a mimetic relationship to the external world except through certain suggestive devices. She wanted to reorder reality in the same way that Picasso and Braque fragmented the forms of external objects and painted the fragments on the canvas in a completely unique relationship to one another. (162 sublinhado nosso)

Estes críticos reconhecem nas técnicas de composição de Stein apenas a estreita aplicação à linguagem de técnicas cubistas de análise, colagem e construção não representacional. John Malcolm Brinnin sugere que a mudança dramática de uma prosa repetitiva e austera visível em *The Making of Americans* para as frases logicamente disjuntas de *Tender Buttons*, carregadas de substantivos concretos e adjetivos, encontra um paralelo no que historiadores de arte identificaram nas duas fases do cubismo, a analítica e a sintética (Brinnin 134). Wendy Steiner aprofunda estes paralelismos, concluindo que durante esses anos Stein estava a tentar uma tradução de normas pictóricas para normas literárias (1979: 160).

Uma análise da sua produção escrita à luz do estruturalismo revela dois tipos de estilos obscuros consistentes em termos linguísticos. Como já referido no capítulo anterior, Stein denominou o primeiro estilo prosa e o segundo poesia, destacando-se em cada um deles uma das duas operações linguísticas básicas identificadas pelo estruturalista Roman Jakobson como selecção, que se prende com a escolha de elementos significantes, mais especificamente com vocabulário, e combinação, relacionada com a organização espacial ou sintática de elementos. Dubnick defende que o trabalho de estruturalistas como Jakobson e Barthes são úteis no tratamento da obra de Stein uma vez que as suas ideias fornecem uma forma não metafórica de lidar com as analogias estabelecidas entre o cubismo e a produção escrita da autora.

Tal como a produção escrita de Stein, as duas principais fases do cubismo, a analítica e a sintética, manifestam dois tipos diferentes de obscuridade. Apesar de palavras e imagens constituírem duas entidades diferentes, as operações de selecção e combinação são usadas de forma semelhante nos estilos paralelos da produção escrita de Stein e da pintura cubista. Como base da semelhança entre o trabalho desta e a pintura cubista, Dubnick aponta o destaque dado por ambos a certas operações de significação em detrimento de outras, concluindo: “structuralist theories

indicate that Stein's attempts to emulate cubism *are* appropriate to literature because they concern the very nature of language" (xv sublinhado nosso). No entanto, à semelhança de Hoffman e Brinnin, Dubnick encara a produção literária de Stein como uma mera transposição das normas estéticas cubistas e das técnicas que lhe são inerentes, para a literatura.

Por outro lado, ensaístas como Dekoven admitem que o cubismo, apesar de crucial para Stein, representa mais um impulso, um suporte para o seu radicalismo experimental, do que uma fonte para as suas técnicas literárias (1986: 171). Todavia, Dekoven reconhece que a relativa indiferença atribuída ao conteúdo na pintura modernista libertou Stein de uma forma que a literatura nunca o poderia fazer (179).

Walker cita um ensaio de David Antin escrito em 1974, segundo o qual ela seria a única escritora modernista em inglês porque seria a única que praticava rigorosamente aquilo que historiadores de arte reconhecem como o axioma central do modernismo: "that it is necessary to begin from a radical act of definition or redefinition of the domain of elements and the operations of the art or the art itself"¹⁵ (xvi).

Nesta perspectiva, Walker refere que *Tender Buttons* não deriva da pintura, sendo, em contrapartida, um produto lógico da sua investigação paralela relativamente à mesma questão fundamental que preocupou primeiramente Cézanne e depois Picasso e Braque: o problema da representação, redefinido em termos dos recursos distintivos do seu meio. Assim, Stein terá sido influenciada por Picasso, mas sobretudo num sentido de corroboração e não como modelo.

Apesar de o trabalho de Stein oferecer uma versão do que o estilo cubista permite fazer na poesia, devem ser feitas reservas no sentido de a tornar demasiado dependente de modelos cubistas. Altieri refere a propósito:

¹⁵ David Antin. "Some Questions About Modernism," *Occident* 8, n.s. Spring (1974): 31.

The ways she eventually constructs for being ‘one’ seem to me to be more intimately connected to primary-process thinking, and to certain mobile yet transpersonal aspects of desire characteristic of noniconic work, than to anything possible within the cool, self-reflexive compositional attitudes basic to Cubism. (248)

Altieri salienta, igualmente, o perigo da dedução de que a única forma de poetas absorverem princípios cubistas é através da imitação ou transformação das suas preocupações estilísticas manifestas na colagem ou nos princípios de simultaneidade (248).

Muitos dos críticos de Stein simplesmente ignoraram o seu compromisso professo com a realidade, manifestado também aliás pelos cubistas, a favor do pressuposto que a autora imitava as premissas e métodos da pintura cubista. A escrita teórica da autora coloca a ênfase na composição como um processo do tempo presente livre das preconcepções da memória:

Language as a real thing is not imitation either of sound or colors or emotions it is an intellectual recreation and there is no possible doubt about it and it is going to go on being that as long as humanity is anything. (“Poetry and Grammar” 238)

Nesta insistência, Stein claramente reconhece que o seu compromisso para com a realidade da experiência imediata foi sempre acompanhada, se não dominada, pela intensa consciência da realidade linguagem. Quando questionada sobre o significado da frase “A rose is a rose is a rose is a rose,” Stein respondeu:

Now listen! Can’t you see that when the language was new – as it was with Chaucer and Homer – the poet could use the name of a thing and the thing was really there? (...) And can’t you see that after hundreds of years had

gone by and thousands of poems had been written, he could call on those words and find that they were just wornout literary words? The excitingness of pure being had withdrawn from them; they were just rather stale literary words. Now the poet has to work in the excitingness of pure being; he has to get back that intensity into the language. We all know that it's hard to write poetry in a late age; and we know that you have to put some strangeness, something unexpected, into the structure of the sentence in order to bring back vitality to the noun. (...) Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying 'is a...is a...is a...' Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years. (citado por Wilder vi)

Em *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein expõe o seu desejo de exactidão na descrição da realidade e aponta-a como base de entendimento com Juan Gris:

Gertrude Stein, in her work, had always been possessed by the intellectual passion for exactitude in the description of inner and outer reality. She has produced a simplification by this concentration, and as a result the destruction of associational emotion in poetry and prose. (...) Nor should emotion itself be the cause of poetry or prose. They should consist of an exact reproduction of either an outer or an inner reality.

It was this conception of exactitude that made the close understanding between Gertrude Stein and Juan Gris. (228)

Da mesma forma que Picasso transforma uma superfície de um objecto angular ou plana num quadrângulo na tela, o trabalho de Stein, ao intensificar e converter as qualidades originais do seu assunto, resulta em algo que existe por si só, tal como sucede com os quadros. Em qualquer um dos casos, a realidade está presente na organização expressiva, na medida em que o trabalho é uma reprodução exacta da experiência original, isto é, o assunto é apresentado juntamente com a visão directa e emoção do artista (Sutherland 91-92). Sutherland acrescenta: "We are faced with the qualities

of the thing before us, not its genesis but an independent and new thing, which we must look at and not through if we are to know it at all” (92).

Como já referido no capítulo anterior, foi a dedicação lendária de Cézanne à ‘realização’ das suas sensações que serviu de modelo seminal para *Three Lives*, persistindo, ainda que de forma subtil, no trabalho subsequente de Stein. Walker explora as consequências teóricas e formais dos esforços de Cézanne para criar o que Stein chamava ‘relação directa com o objecto’ e as implicações deste projecto para um artista cujo meio é a linguagem.

Ao demonstrar a concordância entre as técnicas de composição de Cézanne e as descrições de William James relativamente ao processo da percepção visual, Walker revela que a formação inicial de Stein na psicologia jamesiana a preparou para compreender o novo modo de realismo de Cézanne e a sua potencial significância para o problema da representação na escrita.

A coerência interna do trabalho da autora desde *Three Lives* a *Tender Buttons* sugere que estas semelhanças não podem ser explicadas meramente como traduções ou imitações do trabalho de Picasso, devendo antes ser entendidas como derivações paralelas de Cézanne, o seu ponto de partida em comum.

Nesta perspectiva, é natural que se encontrem diferenças entre o trabalho de Stein e o dos cubistas, sobretudo se atentarmos aos meios da sua produção artística. Apesar de o cubismo subverter a ordem, sentido e coerência hierárquica, a revolução na pintura, ao contrário da efectuada na literatura, prosperou no âmbito da cultura logocêntrica. Formas pintadas não são necessariamente signos e, ao contrário das palavras, não residem no cerne do pensamento simbólico. A pluridimensionalidade ou incoerência na pintura não ameaça o pensamento linear hierárquico do mesmo modo que a incoerência na literatura o faz.

O meio de produção constitui uma diferença essencial entre a pintura e a literatura. O meio da literatura, a linguagem, é um sistema de signos, que se combinam para formar signos de nível superior. Na pintura, os signos são criados a partir de material não-significante. As unidades mais pequenas não têm um significado fixo nem uma função determinada. Quando, no cubismo sintético, o artista assemelha as suas unidades de tinta a alguma coisa, ele está a usar o seu meio de uma forma convencional, apesar de estas unidades não estarem organizadas de uma forma mimética convencional. Porém, segundo Steiner, Stein não permite que o seu meio funcione normalmente quando impossibilita que as suas palavras signifiquem ao nível da frase. Esta ensaísta é, deste modo, da opinião que Stein consegue o mesmo resultado que os expressionistas abstractos que não permitem qualquer mimesis nos seus quadros. Ainda na sua perspectiva, ao excluir totalmente o modo de significação do seu meio, a autora impediu que o seu trabalho transmitisse significado algum (1979: 156).

No entanto, Steiner reconhece que a criação de uma linguagem lexical fragmentada aproximou o trabalho de Stein do dos cubistas sintéticos em termos técnicos. Não só a unidade básica das duas artes significava, agora, num modo normal aos dois meios, ao nível da palavra individual para Stein e da unidade de tinta para os cubistas, mas esta unidade era agora deliberadamente polissémica.

Em *Homme Accoudé sur une Table* (1915), a título de exemplo, Fry identifica esta nova técnica:

Picasso's use of condensed signs for the head, torso, and leg of the figure, and for the legs of the table: all the formal qualities of an object are 'synthesized' into a single characteristic, but highly conventionalized, new form. (33)

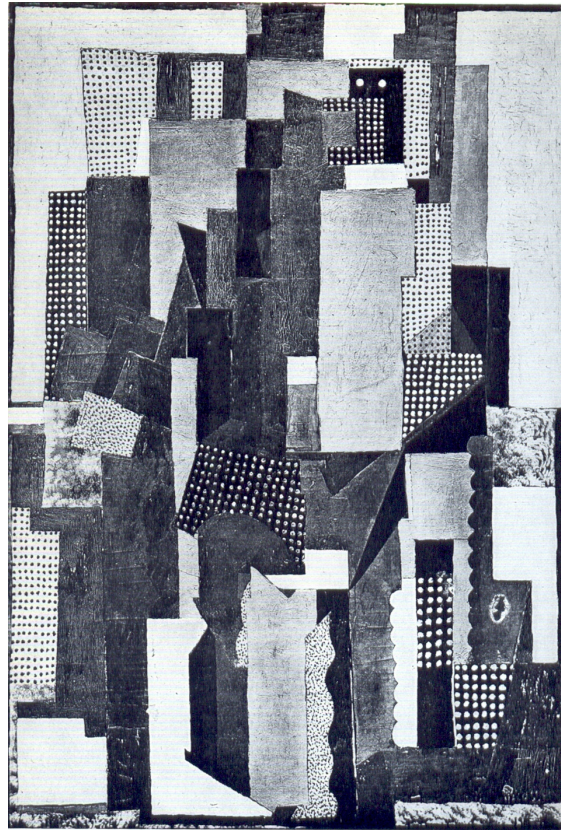


Fig. 14 *Homme Accoudé sur une Table* (1915), Coleção Privada¹⁶

O jogo de palavras funciona da mesma forma na produção escrita de Stein, bem como os seus ‘erros,’ combinando um número possível de referentes ou um número de aspectos diferentes do mesmo referente num único signo.

Uma outra contribuição para esta ambiguidade ou compressão de significados é a confusão estabelecida por Stein e pelos cubistas entre o material e o assunto das respectivas artes. Isto começou, de certa forma, com o uso da geometria e gramática numa fase inicial, onde o assunto era transmitido em termos dos princípios organizacionais do meio. O facto de estes princípios serem signos de objectos, ou assunto por si só, constituía uma ambiguidade essencial desta arte.

¹⁶ Fry 128.

Steiner reconhece, no entanto, que apesar das muitas semelhanças entre a técnica cubista e a de Stein, as últimas fases das duas artes não foram análogas pois os signos literários não podem ser totalmente isolados e, ainda assim, referir-se ao seu assunto. Esta ensaísta é da opinião de que a autora não conseguiu encarar a ideia do *tableau-objet* como apenas uma parte da tensão entre a estética e a representacionalidade essencial ao cubismo, tendo o seu *écriture-objet* perdido gradualmente todas as ligações ao seu referente até deixar de significar completamente, no verdadeiro sentido da palavra (1979: 159).

Admitindo que o trabalho de Gertrude Stein consiste em desvios, estudados, da continuidade racional do pensamento, Laura Riding Jackson diferencia os efeitos do mesmo quando lido e quando observado:

As a *spectacle*, the work looks massively, primitively, simple. But *read*, verbally followed, not just looked at, it could only take the mind on an ever-turning course in which reason is thwarted at every turn. (241)

Apesar de reconhecer a conformidade deste procedimento com a atmosfera modernista de simpatia pela novidade em termos linguísticos, Jackson defende que, na sua construção interna, as frases de Stein não são, fundamentalmente, frases, uma vez que não produzem sentido e as palavras ficam aquém da sua função de transmissão de significado (243).

Neste extremo encontram-se os críticos de Stein, como Steiner e Jackson, que acreditam que o seu trabalho não produz sentido. Porém, na medida em que cada significante remete para um significado, uma construção mental, a sua produção escrita tem, certamente, significado. A própria autora insistia na impossibilidade de não produzir qualquer sentido:

I took individual words and thought about them until I got their weight and volume complete and put them next to another Word, and at this time I found out very soon that there is no such thing as putting them together without

sense...I made innumerable efforts to make words write without sense and found it impossible. Any human being putting down words had to make sense of them. ("Transatlantic Interview," 18)

Independentemente da complexidade das suas frases, Stein pretende sempre transmitir significado. O seu objectivo é o de criar textos com o seu significado próprio independentemente daqueles que o leitor lhes possa conferir. Como a própria Stein reconheceu, as palavras carregam consigo significados e a única forma de inovar não é supondo que o significado não existe mas sim desenraizando as palavras dos seus contextos habituais e criando novas relações entre elas.

A sintaxe é sempre posta em causa, pois aqui adjectivos e verbos funcionam como substantivos ("A lean on the shoe;" "This is a please"), verbos auxiliares surgem no seguimento de verbos principais ("render clean must") e a predicação perde sentido ("When the ancient light grey is clean it is yellow"). Segundo Perloff, Stein pretendia que o leitor colocasse a si mesmo estas questões, pois as suas configurações verbais são criadas precisamente para manifestar a arbitrariedade do discurso, a impossibilidade de chegar a um único significado, tudo dependendo do ângulo de visão do leitor. Perloff acrescenta, "In this sense, Gertrude Stein's style does parallel, as much as the style of one art can parallel that of another, the instability, indeterminacy, and incoherence of Cubism" (35).

Stein não ignora o facto de que a linguagem possui significado, mas procura, sim, restaurá-la, criando uma linguagem completamente consciente e visível. O significado de cada palavra pode não ser o normalmente esperado, mas não se trata aqui de uma ausência de significado. Kaufmann refere: "Stein makes the reality of signs apparent and makes the habits of language and of reading conscious by foregrounding her materials (her true similarity to the cubists) – language and print" (449).

Stewart por seu turno observa:

(...) the word is an inexhaustible symbol, a reservoir of possible extensions of meaning in experience. It is by profound attention to words in old and significant contexts – the thought and literature of the past – that the human mind feeds and strengthens itself. And old words in new contexts are capable of expressing the really new experience, or the new perception of value. (57)

O trabalho experimental de Stein subverte o tipo de significado coerente e referencial que tradicionalmente se espera na literatura, resistindo, deste modo, ao método crítico de interpretação geralmente empregue. Este tipo de escrita força o leitor a prescindir das suas expectativas convencionais de um sentido coerente, para abraçar um texto aberto, cuja responsabilidade é partilhada com o autor.

A autora não ignorava o carácter simbólico da linguagem, mas, tal como Picasso, interessava-se por superfícies planas, despojadas de significados escondidos, valorizando a materialidade e arbitrariedade do signo linguístico. Na produção artística de Stein, o critério de selecção de vocabulário prendia-se com o som proporcionado pela palavra ou com a imagem das frases na página em detrimento do seu significado relativamente ao mundo exterior.

As suas escolhas linguísticas são feitas no sentido de contribuir para o resultado global que pretende obter com cada um dos seus textos. Esse resultado não se prende tanto com a procura de um significado, mas mais com a busca de um efeito estético, onde a total materialidade da linguagem fosse plenamente acentuada. Esta valorização da estética da frase e do texto não é tão evidente em *Three Lives* ou nos primeiros retratos como em *Tender Buttons* pois o seu experimentalismo linguístico e literário progrediu gradualmente, paralelamente aos avanços no cubismo.

Ao contrário das palavras, formas pintadas não são necessariamente signos, residindo aqui o perigo da analogia entre a sua escrita experimental e o cubismo dos pintores. Relembrando a teoria de Chomsky, já referida no

segundo capítulo, é possível fazer corresponder o cubismo ao segundo grau, uma vez que mantém formas legíveis, como pedaços de uma mão, um rosto, uma mesa, um violino, ao mesmo tempo que as fragmenta e multiplica tornando-as incoerentes. Mas, ao contrário de uma palavra, uma forma pintada tem apenas dois níveis potenciais de significado: referencial ou abstracto. Uma palavra, por sua vez, poderá, ou não, ser empregue de uma forma intencionalmente referencial, para transmitir algo de coerente sobre um assunto em particular, mas retém os significados lexicais que carrega consigo na linguagem, sendo, por isso, sempre reconhecível.

A frase de *Tender Buttons* que se segue é legível, apesar de aparentemente não apresentar nada em comum com o assunto que se propõe a tratar, “Lunch:” “Luck in loose plaster makes holy gauge and nearly that, nearly more states, more states come in town light kite, blight not white” (31).

Apesar de esta frase não enviar para o referente, almoço, e não apresentar um significado coerente e referencial, é inegável que está repleta de significados lexicais múltiplos. Por sua vez, uma parte de um quadro cubista que não contenha qualquer forma representacional, não apresenta qualquer significado legível, possuindo apenas a sugestão estética, emocional das suas configurações formais.

A liberdade de jogar com diferentes tipos de signos na colagem cubista é, naturalmente, impossível no meio escrito, uma vez que a linguagem é um sistema fechado de signos arbitrários, não podendo apresentar um pedaço literal de um objecto. Substantivos e adjectivos são os recursos mais concretos da linguagem, mas funcionam como nomes e atributos de fenómenos e coisas, não sendo os próprios fenómenos e coisas. Walker defende, no entanto, que a linguagem tem um poder evocativo e associativo inegável, podendo os sons e a sintaxe estabelecer relações entre os elementos evocados pela linguagem, que se tornam tão complexas e múltiplas como as da colagem cubista (133).

Um outro aspecto em comum entre Stein e os cubistas encontra-se no estabelecimento de relações entre os elementos de uma obra de arte por razões puramente composicionais e não servindo um propósito representacional ou semântico. Relativamente ao cubismo sintético, Fry observa:

In addition to the usual cubist interlocking color planes, the individual synthesized signs are related to each other by a variety of other means, most prominent of which is visual rhyming...: morphologically similar elements, such as circles, are emphasized in the separate signs to which they belong. (34)

É de salientar, neste ponto, o uso anti-semântico da rima em *Tender Buttons*, onde palavras sem qualquer relação semântica ou sintática são ligadas entre si, como em “A Centre in a Table:”

It was a way a day, this made some sum. Suppose a cod liver a cod liver is an oil, suppose a cod liver oil is tunny, suppose a cod liver oil tunny is pressed suppose a cod liver oil tunny pressed is china and secret with a bestow a bestow reed, a reed to be a reed to be, in a reed to be.

Next to me next to a folder, next to a folder some waiter, next to a foldersome waiter and re letter and read her. Read her with her for less. (39)

A rima anafórica no texto de Stein encontra um paralelismo numa estratégia de representação cubista muito empregue na fase sintética do movimento, a rima visual. Para além dos planos de cor cubistas que se intersectam, a rima visual constitui um meio, através do qual uma variedade de signos individuais sintetizados se relacionam entre si. Esta estratégia de representação surgiu primeiramente em alguns dos *papiers collés* de Picasso durante 1912 e 1913, onde elementos morfologicamente semelhantes, tais como círculos ou rectângulos, são destacados nos signos individuais a que pertencem (Fry 34), podendo

observar-se, a título de exemplo, no trabalho de Picasso *Homme au Chapeau Melon Assis dans un Fauteuil* de 1915.

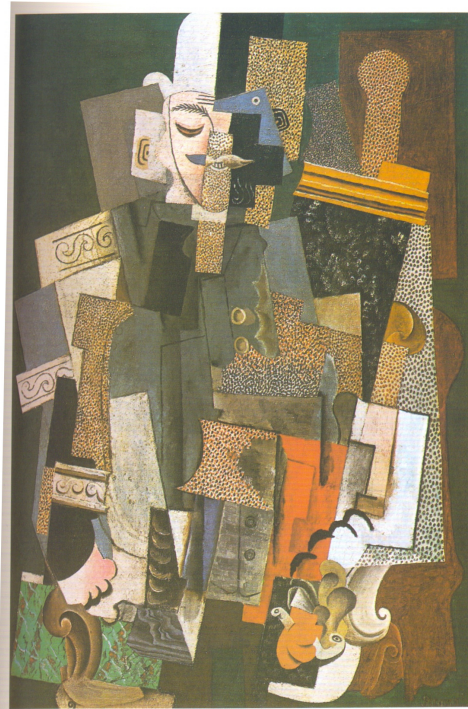


Fig. 15 *Homme au Chapeau Melon Assis dans un Fauteuil* (1915), The Art Institute of Chicago, Chicago¹⁷

Um outro ponto de contacto entre o trabalho de Stein após 1911 e o cubismo é a tendência para usar equivalentes ‘visuais’ para dispositivos que Stein já havia adaptado dos cubistas. A própria autora reconheceu que o problema desta sua fase de produção era o de como incluir a visão, “looking.” Enquanto que, anteriormente, Stein havia criado um equivalente puramente literário para a perspectiva múltipla dos cubistas, nomeadamente a ambiguidade dos pronomes e advérbios deslocados em relação ao tempo, encontrara agora equivalentes que fazem referência a categorias espaciais e visuais, como, por exemplo, em “Suppose an Eyes:”

¹⁷ Warncke 242.

Suppose it is within a gate which open is open at the hour of closing
summer that is to say it is so.

All the seats are needing blackening. A white dress is in sign. A soldier a
real soldier has a worn lace a worn lace of different sizes that is to say if he
can read, if he can read he is a size to show shutting up twenty-four.

Go red go red, laugh white.

Suppose a collapse in rubbed purr, in rubbed purr get.

Little sales ladies little sales ladies little saddles of mutton.

Little sales of leather and such beautiful beautiful, beautiful beautiful. (16)

Os trabalhos dos cubistas e os de Stein partilham uma orientação para a superfície pictórica, no caso da pintura, ou linguística, no caso da literatura, um movimento que concomitantemente se aproxima e distancia de uma representação reconhecível. Sutherland refere: “The main similarity between cubism and this period of Gertrude Stein’s writing is the reduction of outward reality to the last and simplest abstractions of the human mind” (59). O presente contínuo do tempo interior, manifesto nos seus primeiros retratos literários, funciona para Stein como um plano superficial de referência, sem qualquer atenção à profundidade. Recorde-se que a se profundidade apresentava como irrelevante também para os cubistas, cujo uso da geometria constituiu um avanço na busca da simplicidade.

Ambos estilham ou fragmentam a percepção e a redacção, na literatura, ou a tela, na pintura, e ambos fornecem ao leitor/observador perspectivas múltiplas. Dekoven alerta, no entanto, para o facto de apesar de parte de um quadro cubista fragmentar e multiplicar o seu referente, o resto ser abstracto. Contudo, a produção escrita de Stein nunca é abstracta, e os seus significados múltiplos e fragmentados geralmente ignoram o seu referente. Uma primeira leitura de *Tender Buttons* raramente sugere alguma ligação imediata com o referente evocado pelo título, enquanto que as

composições cubistas são estruturadas em torno da fragmentação dos seus elementos representacionais (1986: 174).

Se observarmos um quadro de Picasso como *Le Poète* (1912), verificamos a presença de uma figura que, apesar de bastante distorcida, se afigura como masculina. A forma é fragmentada mas os fragmentos ainda sugerem o referente anunciado pelo título, enquanto o uso sugestivo de cor promove uma oportunidade de interpretação da significância do assunto.



Fig. 16 *Le Poète* (1912), Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kunstmuseum, Basileia¹⁸

Tanto Gertrude Stein como Picasso minimizam ou fragmentam o seu tema para que a linha condutora entre o retrato e o referente seja ténue. No entanto, mesmo se um retrato de Picasso não sugerir um tema ao observador, pode pelo menos transmitir um padrão significativo de cores,

¹⁸ Warncke 200.

formas e uma estrutura equilibrada, ou seja, uma textura. A ausência de um tema não constitui um problema para o observador de pintura modernista.

Na escrita, porém, as estruturas linguísticas tornam-se menos acessíveis sem um tema aparente. Hoffman observa: “The human mind may be less capable of functioning on ‘subjectless’ writing than on ‘subjectless’ painting” (171). E salienta ainda:

The materials of the writer hinder the course of abstractionism even further than those of the sister arts. None of the materials used in other arts are inherently created for the purposes of communication, but rather are there to serve the expressive purposes of the artist. But written language, which exists independent of performance...is the symbolic representation of speech and is a specific creation intended for verbal communication. To reduce the language to mere syntax without meaning still retains the individual word, whose associations are beyond the control of the artist. (177)

Após 1909, Stein esforçou-se, sobretudo, por registrar os movimentos da sua própria mente, tornando-se a escrita um exercício de concentração, despido de tudo menos imediatez. Sutherland refere a propósito: “She was determined to express the essential being, the final mode of existence in people, as a thing in itself and sufficient in itself, independent of their historical and social conditions” (57). Na busca da tal liberdade interior, Gertrude Stein suprimiu o referente propriamente dito em benefício deste movimento interior contínuo que tentava exprimir, dele excluindo a memória e formas conceptuais. É no momento presente que a mente se liberta para agir de forma criativa e criar, a partir do referente, novos objectos sem ligações com o estado das coisas no mundo exterior:

(...) whatever she concentrated her attention upon became isolated from all the relations in which it stood to other things. A thing in itself with its own existence, *sui generis*, the object entered into a process of reciprocal

excitement with a knowing consciousness and became open on all sides to the understanding in contact with it. (Stewart, 1986: 99)

Na palestra “Portraits and Repetition,” a autora parece equacionar as suas estratégias com as dos pintores:

I began to make portraits of things and enclosures that is rooms and places because I needed to completely face the difficulty of how to include what is seen with hearing and listening and at first if I were to include a complicated listening and talking it would be too difficult to do. That is why painters paint still lifes. You do see why they do.

So I began to do this thing, I tried to include color and movement and what I did is what you have all either read or heard of, a volume called *Tender Buttons*. (189)

No entanto, segundo Siraganian, Stein alinhou a sua poesia com a pintura de Picasso para aumentar o valor da sua arte aparentemente inacessível como uma arte com significado, daí o facto de ela explicar que estava a fazer na literatura o mesmo que Picasso fazia na pintura.

Frequentemente, críticos seus interpretaram esta afirmação para indicar a sua posição em defesa do cubismo literário, mais precisamente, como sendo um conjunto de palavras justapostas pelo seu som ou aparência em detrimento do seu significado. Nesse sentido, Michael Hoffman interpreta *Tender Buttons* como uma colagem cubista e Marjorie Perloff lê “Susie Asado” como correspondendo à instabilidade e acoerência do cubismo. Por seu turno, Siraganian defende que Stein não partilha esta perspectiva de Hoffman e Perloff relativamente à pintura cubista de Picasso e que o seu trabalho não constitui cubismo literário no sentido de uma arte de indeterminismo.

A visão partilhada por Stein e Picasso é o assunto do livro *Picasso* de 1938. Stein não menciona semelhanças técnicas entre o seu trabalho e o de Picasso, mas refere repetidamente que ambos incorporam uma nova

visão da realidade nas suas artes. O que os une será, portanto, mais a partilha de uma visão do que de uma técnica. A autora não admite ter feito o mesmo que Picasso ou adaptado as técnicas deste para o seu próprio meio; refere porém:

I was alone at this time in understanding him, perhaps because I was expressing the same thing in literature, perhaps because I was an American and, as I say, Spaniards and Americans have a kind of understanding of things which is the same. (16)

Em *Picasso*, Stein está consciente de que a literatura e a pintura constituem meios diferentes para exprimir a visão do século XX. Os termos que a autora emprega para descrever a diferença revelam que o seu objectivo não era o de adaptar ou traduzir para o seu meio técnicas utilizadas por Picasso:

The literary ideas of a painter are not at all the same ideas as the literary ideas of a writer. The egotism of a painter is entirely a different egotism than the egotism of a writer.

The painter does not conceive himself as existing in himself, he conceives himself as a reflection of the objects he has put into his pictures and he lives in the reflections of his pictures, a writer, a serious writer, conceives himself as existing by and in himself, he does not at all live in the reflection of his books... (4)

Dizer que a produção escrita de Stein é “cubismo literário,” e acomodá-la a um vocabulário crítico desenvolvido para a pintura, seria negligenciar uma diferença central entre o seu trabalho e o dos pintores: ao contrário dos quadros cubistas, o seu trabalho experimental não é abstracto, nem representacional. Se um quadro não tem significado representacional, é abstracto. A produção escrita de Stein tem um significado legível e, portanto, não é abstracta. No entanto, como raramente é “sobre alguma

coisa” – geralmente não tem qualquer conteúdo temático coerente – não poderá ser considerada referencial nem representacional. O seu significado consistirá, deste modo, nas conexões entre os significados lexicais das suas palavras. No reportório semântico da pintura não há nada comparável ao significado lexical e é precisamente a esse nível que a escrita experimental de Stein opera (Dekoven, 1986: 181).

No seu livro sobre os retratos literários de Stein, Wendy Steiner usa o facto de literatura e pintura serem domínios diferentes, de palavras serem signos, e forma pintadas não o serem necessariamente, para condenar a escrita experimental de Stein. Fáz-lo com base no pressuposto de que o trabalho radical desta é cubismo literário pelo que, sendo impossível a literatura adoptar formas próprias da pintura, a produção escrita falhará. Segundo esta ensaísta, a produção de retratos de Stein fracassou quando tentou traduzir a técnica e teoria psicológica cubistas para um meio fundamentalmente diferente do da pintura e da percepção directa. Steiner acrescenta:

Rather than serving as key to cubism, Stein's writing illustrates the very real barriers between painting and literature. And furthermore, where the cubists were satisfied with a compromise in overturning the norms of their medium, Stein insisted on trying the impossible. (1979: 160)

As revoluções artísticas implementadas por Stein e por Picasso na literatura e na pintura, respectivamente, ocorreram em simultâneo e poderão ter sido fruto do intenso convívio desenvolvido durante as sessões em que Picasso pintava o retrato de Stein. Stein e Picasso estavam envolvidos, em sintonia, num mesmo projecto, aplicando-o em formas de arte distintas, parecendo-nos seguro afirmar a existência de paralelismos inegáveis entre o trabalho de ambos, nomeadamente na presença de uma abordagem cubista aos seus trabalhos, de um estilo que se concentra no que é visto,

percepcionado, e não no que é lembrado com recurso à memória, de um conceito da linguagem como não referencial (Fitz 230).

Tal como o cubismo, a ficção de Stein carece de um ponto focal de acção, de um clímax. Em “Melanctha,” por exemplo, o interesse recai sobre as personagens de Melanctha e Jeff, as quais são desenvolvidas gradualmente e através de muita repetição. Cada momento da história é tão importante como o seguinte.

Segundo Stewart, é fácil encarar os poemas de *Tender Buttons* como um esforço para criar em palavras o tipo de desvio das aparências efectuado pelos cubistas na pintura, suportando esta afirmação com as inúmeras alusões à cor, luz e visão presentes em *Tender Buttons*, especialmente na secção intitulada “Objects.” Stewart refere:

(...) one might seem fully justified in assuming that in these still lifes she is discussing, in a peculiarly garbled and dislocated way, not so much the object as the cubist vision of the object. (...) in fact, I believe that the eye, both literally and symbolically, is the point of departure for the whole of *Tender Buttons*. (1967: 76)

Detectam-se equivalências entre as naturezas-mortas dos pintores cubistas e o trabalho desenvolvido nestas naturezas-mortas, que visavam despertar, tanto no observador como no leitor, um interesse visual, centrado no momento presente. Tal como os cubistas, Stein baseia-se na visão, em detrimento dos outros sentidos, para escrever *Tender Buttons*.

Tanto Picasso como Stein delineiam objectos e personagens com base em superfícies, nunca nos sendo dado a conhecer sobre uma personagem da autora mais do que a própria revela através das suas palavras e acções. Em *Three Lives*, bem como nos retratos, Stein limita-se ao que consegue realmente ver, da mesma forma que Picasso se limita ao que a sua visão percepção, sem recurso à memória.

Para Stein, em *Tender Buttons*, o tema é de importância secundária:

There is a great deal of nonsense talked about the subject of anything. (...) In writing about painting I said that a picture exists for and in itself and the painter has to use objects landscapes and people as a way the only way that he is able to get the picture to exist. (...) That is every one's trouble and particularly the trouble just now when every one who writes or paints has gotten to be abnormally conscious of the things he uses that is the events the people the objects and the landscapes and fundamentally the minute one is conscious deeply conscious of these things as a subject the interest in them does not exist. ("What are Masterpieces" 149)

Uma vez que Stein e Picasso estavam interessados em superfícies planas, despidas de significados implícitos, ambos vieram a considerar as palavras como entidades próprias, sendo, precisamente, ao nível da materialidade do próprio meio que as explorações de Stein manifestam mais aspectos em comum com os artistas cubistas.

Os trabalhos desta abrangidos pelo período entre 1905 e 1913 romperam com as convenções subjacentes à ficção do século XIX sob três aspectos fundamentais: no tratamento da linguagem, que se configura como autotélica e não representacional, no tratamento do tempo como pura duração, e no tratamento da realidade, não imitada, mas sim analisada. Estes três aspectos afiguram-se, igualmente, com um carácter fundamental no movimento cubista iniciado em Paris (Copeland 74).

O estilo que percorre a obra de Stein no período abrangido por este estudo ecoa o dos pintores em variados aspectos, nomeadamente na abordagem de *Three Lives*, no presente contínuo da sua série de retratos, ou nas naturezas-mortas de *Tender Buttons*. Em *Three Lives*, a sua recusa em identificar o sujeito das suas frases e a sua tendência para evitar substantivos e adjectivos e o uso invulgarmente frequente de pronomes, advérbios e conjunções, podem ser entendidas como o equivalente verbal da

preocupação inicial dos cubistas com a geometria: uma preocupação herdada de Cézanne, recorde-se.

O abuso de palavras não referenciais que se relacionam internamente dos primeiros retratos de Stein, poderá ter uma ligação com as facetas do cubismo analítico. As facetas arbitrárias ou pequenos planos sobrepostos eram aplicados tanto aos objectos na tela como aos espaços entre eles. A sua função não era a de descrever o objecto, sendo o seu efeito puramente relacional.

Tender Buttons foi escrito no mesmo ano em que Guillaume Apollinaire produzia a sua formulação sobre a nova estética cubista, contendo uma visão da realidade muito próxima do objectivo cubista de pintar objectos não como percebidos, mas como concebidos. As premissas estruturais que governam o estilo composicional patente em *Tender Buttons* são comparáveis às que governam a fase sintética do cubismo. Elementos icónicos reaparecem nas telas deste período, tal como as palavras referenciais reaparecem na poesia de Stein, mas em ambos os casos, o signo é impedido de significar de um modo comum ao seu meio.

O próprio assunto de *Tender Buttons*, nomeadamente objectos, comida e compartimentos, terá sido seleccionado por corresponder às naturezas-mortas, os objectos familiares dispostos no tampo de uma mesa usados como assunto pelos cubistas:

She always was, she always is, tormented by the problem of the external and the internal. One of the things that always worries her about painting is the difficulty that the artist feels and which sends him to painting still-lives, that after all the human being essentially is not paintable. (...)

No, she stayed with her task, although after the return to Paris she described objects, she described rooms and objects, which joined with her first experiments done in Spain, made the volume *Tender Buttons*. (*The Autobiography of Alice B. Toklas* 130-31)

Stein preocupava-se com a renovação do seu meio artístico, a linguagem. A forma como encarava a palavra marcou o carácter inovador da sua obra, desde a publicação de *Three Lives* em 1909. Na sua afinidade com os pintores, considerava-se liberta das tradições da sua arte, percebendo-se como criando uma nova tradição em cada trabalho que compunha, tal como Picasso o fazia na pintura (cf. Hoffman 27).

Porém, a afinidade entre a pintura e a literatura do movimento cubista não reside, como demonstrámos, num meio técnico comum, uma vez que os processos de representação visual da pintura não podem ser adaptados à palavra escrita, mas sim num conjunto de ideias comuns sobre problemas estéticos. Por conseguinte, a maior influência do cubismo na obra de Stein encontra-se na ênfase colocada na própria forma como meio de expressar ideias fundamentais comuns aos agentes das duas artes, pictórica e literária. Talvez, por isso, consideramos que se deva falar de manifestações cubistas no trabalho de Stein e não classificá-lo como cubismo literário.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Obras de Stein

- STEIN, Gertrude. *Three Lives*. 1909. New York: Random House; New York: Penguin Books, 1990.
- STEIN, Gertrude. "Matisse." 1912. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*. Ed. Patricia Meyerowitz. London: Penguin, 1971. 209-212.
- STEIN, Gertrude. "Picasso." 1912. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*. Ed. Patricia Meyerowitz. London: Penguin, 1971. 213-215.
- STEIN, Gertrude. *Tender Buttons*. 1914. New York: Claire Marie; New York: Dover Publications, 1997.
- STEIN, Gertrude. *Geography and Plays*. New York and Boston: The Four Seas Company, 1922.
- STEIN, Gertrude. "Composition as Explanation." 1926. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*. Ed. Patricia Meyerowitz. London: Penguin, 1971. 21-30.
- STEIN, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. 1933. London: The Bodley Head; London: Penguin Classics, 2001.
- STEIN, Gertrude. "Pictures." *Lectures in America*. 1935. New York: Vintage Books, 1975. 59-90.
- STEIN, Gertrude. "Poetry and Grammar." *Lectures in America*. 1935. New York: Vintage Books, 1975. 209-246.
- STEIN, Gertrude. "Portraits and Repetition." *Lectures in America*. 1935. New York: Vintage Books, 1975. 165-206.
- STEIN, Gertrude. *Picasso*. 1938. London: The Bodley Head; New York: Dover Publications, 1984.

- STEIN, Gertrude. "What are Master-pieces and Why are There so Few of Them." 1940. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*. Ed. Patricia Meyerowitz. London: Penguin, 1971. 148-156.
- STEIN, Gertrude. "A Transatlantic Interview 1946." *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Ed. Robert B. Haas. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973.
- STEIN, Gertrude. *Two: Gertrude Stein and Her Brother and Other Early Portraits (1908-1912)*. New Haven: Yale University Press, 1951.

Obras sobre Stein

- BRIDGAM, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. New York: Oxford University Press, 1970.
- BRINNIN, John Malcolm. *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*. Boston: Little, Brown & Co., 1959.
- COPELAND, Carolyn Faunce. *Language and Time and Gertrude Stein*. Iowa City: University of Iowa Press, 1975.
- DEKOVEN, Marianne. "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Criticism." *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K Hall & Co., 1986. 171-183.
- DEKOVEN, Marianne. "Modernism and Gender." *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 174-193.
- DEKOVEN, Marianne. *A Different Language – Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.
- DUBNICK, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984.

- FITZ, L.T. "Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces." *American Literature* 45 (1973): 228-237.
- HASELSTEIN, Ulla. "Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso." *New Literary History* 34 Autumn (2003): 21p. 15/04/2005 <<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=000000547351771&Fmt=3&clientId=43168&RQT=309&VName=PQD>>
- HELDRICH, Philip. "Connecting Surfaces: Gertrude Stein's Three Lives, Cubism, and the Metonymy of the Short Story Cycle." *Studies in Short Fiction* 34 Fall (1997): 13p. 15/04/2005 <<http://search.epnet.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie.ip,url,uid&db=aph&an=3453626>>
- HOFFMAN, Michael J.. *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965.
- ISAAK, Jo-Anna. "The Revolutionary Power of a Woman's Laughter." *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Ed. Richard Kostelanetz. Jefferson: McFarland, 1990. 30-50.
- JACKSON, Laura Riding. "The Word-Play of Gertrude Stein." *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K. Hall & Co., 1986. 240-260.
- KAUFMANN, Michael Edward. "Gertrude Stein's Re-Vision of Language and Print in Tender Buttons." *Journal of Modern Literature* 15 (1989): 447-460.
- MAYNARD, Reid. "Abstractionism in Gertrude Stein's Three Lives." *Ball State University Forum*. 13.1 (1972): 68-71.
- PERLOFF, Marjorie. "Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein." *The American Poetry Review* 8 (1975): 33-43.

- SCHMITZ, Neil. "Gertrude Stein as Post-Modernist: The Rethoric of Tender Buttons." *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K Hall & Co., 1986. 117-130.
- SIRAGANIAN, Lisa. "Out of Air: Theorizing the Art Object in Gertrude Stein and Wyndham Lewis." *Modernism/Modernity* 10 November (2003): n.p.
- STEINER, Wendy. "The Steinian Portrait." *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K Hall & Co., 1986. 130-139.
- STEINER, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- STEWART, Allegra. "The Quality of Gertrude Stein's Creativity." *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K Hall & Co., 1986. 97-104.
- STEWART, Allegra. *Gertrude Stein and the Present*. London: Oxford University Press, 1967.
- SUTHERLAND, Donald. *Gertrude Stein: A Biography of her Work*. New Haven: Yale University Press, 1951.
- VECHTEN, Carl van. "How to Read Gertrude Stein." *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K Hall & Co., 1986. 34-39.
- WALKER, J.L. *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.
- WEINSTEIN, Norman. *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness*. New York: Frederick Ungar, 1970.
- WILDER, Thornton. Introduction. *Four in America*. By Gertrude Stein. New Haven: Yale University Press, 1947.

WILSON, Edmund. "Gertrude Stein." *Critical Essays on Gertrude Stein*.
Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K Hall & Co., 1986. 58-62.

Obras sobre Cubismo

APOLLINAIRE, Guillaume. *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*.
Trans. Lionel Abel. New York: Wittenborn Schultz, 1949.

BERGER, John. *The Moment of Cubism*. New York: Pantheon Books, 1969.

BRAQUE, Georges. "Thoughts on Painting." *Cubism*. Ed. Edward F. Fry.
London: Thames and Hudson Ltd, 1966. 147-148.

COOPER, Philip. *Cubism*. London: Phaidon Press, 1995.

FRY, Edward F. *Cubism*. London: Thames and Hudson Ltd, 1966.

GLEIZES, Albert, and Metzinger Jean. "Cubism." *Cubism*. Ed. Edward F.
Fry. London: Thames and Hudson Ltd, 1966. 105-111.

GOLDING, John. "Cubism." Ed. Nikos Stangos. *Concepts of Modern Art –
From Fauvism to Postmodernism*. 3rd ed. 1974. London: Penguin
Books; London: Thames and Hudson, 2003. 50-78.

GRAY, Christopher. *Cubist Aesthetic Theories*. Baltimore: Johns Hopkins
Press, 1953.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *The Rise of Cubism*. Trans. Henry Aronson.
New York: Wittenborn, Schultz, Inc, 1949.

LACOSTE, Charles. "On 'Cubism' and Painting." *Cubism*. Ed. Edward F.
Fry. London: Thames and Hudson Ltd, 1966. 120-121.

PICASSO, Pablo. "Statement to Marius de Zayas." *Cubism*. Ed. Edward F.
Fry. London: Thames and Hudson Ltd, 1966. 165-168.

RAYNAL, Maurice. "What is Cubism?" *Cubism*. Ed. Edward F. Fry.
London: Thames and Hudson Ltd, 1966. 128-130.

REVERDY, Pierre. "On Cubism". *Cubism*. Ed. Edward F. Fry. London:
Thames and Hudson Ltd, 1966. 143-144.

- ROSTON, Murray. *Modernist Patterns in Literature and the Visual Arts*. London: MacMillan Press Ltd, 2000.
- VAUXCELLES, Louis. "Braque at the Galerie Kahnweiler." *Cubism*. Ed. Edward F. Fry. London: Thames and Hudson Ltd, 1966. 50.
- WARNCKE, Carsten-Peter, Ingo F. Walter. *Picasso*. Trad. Fernando Tomaz. Eslovénia: Taschen, 2002.

Geral

- ALTIERI, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- AVELAR, Mário. *Ekphrasis – O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edição Cosmos, 2006.
- BARRETT, William. *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. New York: Doubleday & Co., 1958.
- BELL, Michael. "The Metaphysics of Modernism." *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 9-32.
- BLATT, Ethel S., and Sidney Blatt. *Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation*. Hillsdale: Laurence Erlbaum Associates, 1984.
- LEVENSON, Michael. "Introduction." *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 1-8.
- MACLEOD, Glen. "The Visual Arts." *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 194-216.
- SANTOS, Maria Irene R. S. *Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

- SHEPPARD, Richard. "The Crisis of Language". *Modernism – A Guide To European Literature 1890-1930*. Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Penguin Books, 1991. 323-336.
- SHKLOVSKY, Victor. "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- SYPHER, Wyllie. *Rococo to Cubism in Art and Literature*. New York: Random House, 1960.

Quadros

- CÉZANNE, Paul. *Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*. 1906. Kunstmuseum, Basileia.
- PICASSO, Pablo. *Composition avec Tête de Mort*. 1908. State Hermitage Museum, São Petersburgo.
- PICASSO, Pablo. *Dryad*. 1908. State Hermitage Museum, São Petersburgo.
- PICASSO, Pablo. *Guitare, Partition, Verre*. 1912. Marion Koogler McNay Art Institute, San António.
- PICASSO, Pablo. *Homme Accoudé sur une Table*. 1915. Coleção Privada.
- PICASSO, Pablo. *Homme au Chapeau Melon Assis dans un Fauteuil*. 1915. The Art Institute of Chicago, Chicago.
- PICASSO, Pablo. *Homme au Violon*. 1911. Philadelphia Museum of Modern Art, Filadélfia.
- PICASSO, Pablo. *L'Accordéoniste*. 1911. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.
- PICASSO, Pablo. *Le Poète*. 1912. Öffentliche Kunstsammlung Basel; Kunstmuseum, Basileia.
- PICASSO, Pablo. *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907. The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- PICASSO, Pablo. *Nature Morte à la Chaise Cannée*. 1912. Musée Picasso, Paris.

PICASSO, Pablo. *Nature Morte Verte*. 1914. The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

PICASSO, Pablo. *Portrait d'Ambroise Vollard*. 1910. Museu Puchkine, Moscovo.

PICASSO, Pablo. *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*. 1910. The Art Institute of Chicago, Chicago.

PICASSO, Pablo. *Portrait de Gertrude Stein*. 1906. The Metropolitan Museum of Modern Art, Nova Iorque.

PICASSO, Pablo. *Portrait de Wilhelm Uhde*. 1910. Coleção Joseph Pulitzer Jr., Saint-Louis.

Webgrafia

The Museum of Modern Art. 12/03/2008 <<http://www.moma.org>>.

12/03/2008 <<http://faculty.indy.cc.ks.us/jnull/collagepicassocubes.jpg>>

The Metropolitan Museum of Art. 12/03/2008

<<http://www.metmuseum.org>>.

12/03/2008 <<http://images.google.pt>>.

The State Hermitage Museum. 12/03/2008

<<http://www.hermitagemuseum.org>>.

Guggenheim Museum. 12/03/2008 <<http://www.guggenheimcollection.org>>.

The McNay. 12/03/2008 <<http://www.mcnaytrc.org/art.htm>>.

ERRATA

| Página | Linha | Onde se lê | Leia-se |
|---------------|--------------|---|---|
| 8 | 8 | da escultura ibérica | e pela escultura ibérica |
| 16 | 21 | sujeito real | verdadeiro assunto |
| 22 | 9 | vida diária e, são | vida diária, são |
| 23 | 22 | objecto estético novo por si mesmo | objecto estético novo que existe por si mesmo |
| 26 | 19 | um vivenciar | vivenciam |
| 30 | 1 | recreou | recriou |
| 46 | 10 | sugere | equipara |
| 46 | 11 | com | à |
| 52 | 11 | procura encontrar encontrar | procura encontrar |
| 55 | 12 | autor | leitor |
| 60 | 12 | sujeitos | referentes |
| 62 | 2 | sujeito | referente |
| 62 | 7 | verbos indefinidos por verbos de acção | verbos de acção por verbos indefinidos |
| 67 | 7 | algumarelativamente | alguma relativamente |
| 71 | 22 | or or | or |
| 73 | 10 | eguintes | seguintes |
| 74 | 10 | e fornece | , fornecendo |
| 74 | 13 | frquentemente | frequentemente |
| 74 | 29 | diz.É | diz. É |
| 81 | 5 | de | da |
| 87 | 9 | their | there |
| 92 | 27 | resemblane | resemblance |

| | | | |
|-----|-------|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 93 | 7 | noto | not |
| 93 | 13 | acima | anteriormente |
| 95 | 13 | i tis | it is |
| 96 | 21 | ou | you |
| 99 | 27 | , e | e |
| 100 | 8 | para interior | para o interior |
| 104 | 11 | fragmento | fragments |
| 104 | 15 | objecto | objects |
| 113 | 18 | aorganização | a organização |
| 113 | 18 | sintática | sintáctica |
| 116 | 1 | rhose | those |
| 117 | 4 | seminal | germinal |
| 119 | 9 | princípios | princípios |
| 126 | 18/19 | que a se profundidade apresentava | que a profundidade se apresentava |
| 127 | 9 | tema | assunto |
| 127 | 10 | tema | assunto |
| 128 | 2 | tema | assunto |
| 128 | 4 | tema | assunto |
| 129 | 22 | acoerência | incoerência |
| 132 | 29 | tema | assunto |
| 133 | 26 | e | , |
| 133 | 28 | entendidas | entendidos |