

# CUBISMO E FLUXO DO PENSAMENTO EM GERTRUDE STEIN

**Daniella Aguiar\***

**João Queiroz\*\***

**Resumo:** A prosa de Gertrude Stein surge de um denso diálogo com o cubismo de Cézanne e Picasso, e com o “fluxo do pensamento” de William James. Parte, entretanto, da crítica insiste em interpretar os efeitos da repetição como redundância, razão de seu maior “defeito”, e a “não figuratividade” de suas experiências como abstração do referente, cuja implicação imediata é sua “perda”. Para abordar a prosa de Stein, dois grandes tópicos (não excludentes) devem ser melhor explorados: a relação dos experimentos mais radicais com o cubismo analítico; duas das principais propriedades do “fluxo do pensamento”, continuidade e mudança, e suas consequências.

**Palavras-chave:** Gertrude Stein. Cubismo. Fluxo do pensamento.

## O PROBLEMA: CUBISMO E FLUXO DO PENSAMENTO

■ **P**arte da crítica de Gertrude Stein insiste em avaliar a “repetição” em sua prosa-poética como redundância, razão de seu maior “defeito” (WILSON, 2004; CAMPOS, 2006), e a “não figuratividade” de suas experiências como abstração do referente, cuja implicação imediata é sua “perda”. Mas a “repetição” na obra de Stein não só não equivale a redundância, como, inversamente, segundo tal disposição dicotômica, é densamente informacional; e a não figuração não só não equivale a perda do referente, como é o resultado de uma experiência precisa de iconização do fluxo do pensamento. Contínuas variações da atenção consciente (referente ou o objeto representado) são experimentadas, como pequenas e acumuladas variações nas relações gramaticais.

\* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Juiz de Fora – MG – Brasil. *E-mail:* daniella.aguiar@gmail.com. A autora agradece a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio recebido, por meio de bolsa de pós-doutorado.

\*\* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Juiz de Fora – MG – Brasil. *E-mail:* queirozj@gmail.com

Pode-se afirmar que trata-se da iconização da atenção consciente experimentada na escritura, o objeto representado, no que ela possui de qualidade mais exemplar (continuidade e mudança) – da fragmentação metonímica do cubismo analítico de Picasso, em “If I told him: a completed portrait of Picasso” (1923), ao tempo insistentemente presente e sem desenvolvimento da dança de Isadora Duncan, em “Orta or one dancing” (1912).

Para abordar a prosa de Stein, dois grandes tópicos (não excludentes) precisam ser cuidadosamente explorados: a relação com o cubismo e duas das principais propriedades do fluxo do pensamento (*sensu* William James), continuidade e mudança, e suas consequências.

## INTRODUÇÃO

A prosa-poética de Gertrude Stein pode ser dividida em duas fases<sup>1</sup>. A primeira, iniciada em *Three lives* (1909), culmina em *The making of Americans* (1925), potencializa-se nos diversos retratos, e baseia-se no uso sistemático da repetição para criar “um notável e novo tipo de realismo”, conforme o comentário preciso de William James (PERLOFF, 1988, p. 99) sobre *Three lives*. A segunda fase, cujo “tipo” ou “padrão discursivo” aparece nos retratos, e especialmente nas óperas e peças teatrais, tem seu ponto culminante em *Tender buttons* (1913).

Stein foi fortemente influenciada por William James, em temas relacionados à mente humana (STEINER, 1978), e na aplicação das teses de James sobre o fluxo da consciência ou do pensamento (LEVINSON, 1941; HOFFMAN, 1965; WEINSTEIN, 1970; RUDDICK, 1982-1983; DUBNIK, 1984; HEJINIAN, 2000; RÉGIS, 2007; WALLACE, 2010)<sup>2</sup>. Ela incorporou, de outro lado, as técnicas compositivas de Paul Cézanne e Pablo Picasso, como a abordagem multiperspectiva, a composição e colagem metonímicas, desenvolvendo uma literatura “cubista” (HOFFMAN, 1965; FITZ, 1973; GADDIS-ROSE, 1976-1977; STEINER, 1978; PERLOFF, 1979; LAVALLE, 2003; HILDER, 2005; ABREU, 2008). Muitos escritores modernistas tiveram suas obras associadas à incorporação do fluxo da consciência e/ou ao uso de técnicas cubistas (BREUNIG, 1995). Entretanto, a radicalidade e inovação de Stein são exibidas mais notavelmente no desenvolvimento de certos procedimentos formais, como veremos. Tais procedimentos tiveram importante impacto no tratamento original do aspecto dinâmico do tempo (LAVALLE, 2003) e em experimentos que conduziram ao acúmulo e à repetição de estruturas e a “deformações sintáticas” (ABREU, 2008, p. 46).

Sua obra experimental teve início com *Three lives*, um livro de três contos curtos sobre a vida de três diferentes serviços. Para a própria Stein (2006, p. 58), um dos três contos do livro, “Melanctha”, “[...] seria o primeiro passo definitivo para encerrar a literatura do século XIX e iniciar a do século XX”. Trata-se, inicialmente, de um conto ficcional sem história. De acordo com Sutherland (1971, p. 40), o impacto do livro está relacionado à sua novidade verbal, que “destruiu

1 Essa divisão não pretende fixar uma tipologia, diacrônica ou estilística, mas indicar uma tendência predominante.

2 Não deixa de ser significativo o fato de William James ser irmão de Henry James, o célebre autor de narrativas psicológicas tais como *The Bostonians* (1886) e *The portrait of a lady* (1881). Além do interesse pela complexidade da consciência humana e dos recortes que aproximam as produções literárias de Stein e de Henry James, encontramos em ambos uma prosa densa, com efeitos especialmente obtidos a partir do intencional truncamento sintático. A própria Stein reconhece o escritor como um de seus precursores, mesmo afirmando que em sua fase de formação não teve interesse pela obra de Henry James, conhecendo-a apenas tardiamente (STEIN, 2006, p. 83).

a retórica extenuada do final do século XIX. [...] *Three lives*, mais radical do que qualquer outro trabalho escrito em inglês de seu tempo, trouxe a linguagem à vida”. Dois acontecimentos foram necessários:

*Primeiro, a palavra não deveria ter seu significado romântico ou literário, mas o significado imediato que possuía no seu uso contemporâneo, um significado axiomático literal confinado a simples situações da vida comum. [...] A segunda necessidade era destruir a sintaxe e a ordem das palavras do século XIX, que não poderia seguir o movimento de uma consciência movendo-se naturalmente, este movimento sendo, no início do século XX, da maior importância* (SUTHERLAND, 1971, p. 40-41)<sup>3</sup>.

A importância de *Three lives*, especialmente “Melanctha”, está no fato de que é onde Stein inicia suas mais importantes experiências, que irão se desenvolver e se radicalizar nos trabalhos posteriores. Além de constituir uma inovação estilística, “[...] é provavelmente a primeira história escrita por uma americana branca a lidar com pessoas negras como pessoas, e não apenas como uma consequência natural do *show* do trovador” (HOFFMAN, 1976, p. 31). Em “Melanctha”, a escritora cria uma linguagem densamente rítmica, considerada por diversos autores a incorporação direta da fala da população afro-americana urbana da época (ver ISAAK, 1990, p. 37):

*“Melanctha Herbert,” began Jeff Campbell, “I certainly after all this time I know you, I certainly do know little, real about you. You see, Melanctha, it’s like this way, with me”; Jeff was frowning, with his thinking and looking very hard into the fire, “You see it’s just this way, with me now, Melanctha. Sometimes you seem like one kind of a girl to me, and sometimes you are like a girl that is all different to me, and the two kinds of girls is certainly very different to each other [...]”* (STEIN, 2003, p. 118)<sup>4</sup>.

Há diversos deslocamentos sintáticos no fragmento (citado) de uma conversa entre os personagens Jeff Campbell e Melanctha Herbert, como a sentença “*I certainly after all this time I know you*”, que poderia ter sido escrita mais diretamente – “*After all this time I certainly know you*”. As repetições, como a que observamos entre as duas sentenças – “*I certainly after all this time I know you*” e “*I certainly do, know little, real about you*” –, acumulam-se gradativamente. Mas é *The making of Americans* que é considerada por muitos a obra-prima de Stein (ver WEINSTEIN, 1970; SUTHERLAND, 1971). Nesse romance, que descreve as sucessões de gerações de uma família norte-americana, os experimentos iniciados em “Melanctha” são desenvolvidos de modo extremo. Num trecho de *The making of Americans*:

*Every one is always repeating the whole of them. Every one is repeating the whole of them, such repeating is then always in them and so sometime some one who sees them will have a complete understanding of the whole of each one of them, will have a completed history of every man and every woman they ever*

3 Quando não indicada outra autoria, as traduções são nossas.

4 “‘Melanctha Herbert’, começou Jeff Campbell, ‘depois de todo esse tempo, sei muito pouco sobre você. E você sabe, comigo é assim’. Jeff franziu a testa e olhou para o fogo: ‘Comigo é assim Melanctha. Às vezes você me parece um tipo de mulher e de repente é outra coisa completamente distinta, e essas duas faces são tão diferentes, não tem nada a ver uma com a outra [...]’” (STEIN, 2008a, p. 108, tradução de Vanessa Barbara).

*come to know in their living, every man and every woman who were or are or will be living whom such a one can come to know in living* (STEIN, 2008b, p. 102)<sup>5</sup>.

Nota-se a radicalização do tratamento da sintaxe iniciado em “Melanctha”. A repetição das estruturas é mais intensa. A cada sentença, e a cada novo parágrafo, as repetições paulatinamente se acumulam.

Vejam as duas mais importantes influências na obra de Stein que são seu contato direto com William James e Pablo Picasso.

## **INFLUÊNCIAS: CIENTÍFICO-FILOSÓFICA E INTERMIDIÁTICA**

### *William James*

Diversos autores chamaram a atenção para o fato de que Stein deve às teorias de James os principais aspectos de sua escrita. Mas mesmo esse tópico não é um consenso entre especialistas<sup>6</sup>. Para Ruddick (1982-1983, p. 545), é difícil estabelecer uma real correspondência entre a obra de Stein e a teoria da mente de James. De qualquer modo, muitos autores destacaram a influência de James sobre Stein nos seus textos iniciais (LEVINSON, 1941; HOFFMAN, 1965; WEINSTEIN, 1970; RUDDICK, 1982-1983; DUBNIK, 1984; HEJINIAN, 2000; RÉGIS, 2007; WALLACE, 2010).

James atuou em muitos domínios científicos e filosóficos. Sua obra-prima, *The principles of psychology* (1890), é uma fértil combinação entre diversas disciplinas e inaugurou importantes paradigmas científicos. O fluxo da consciência, ou do pensamento, é o conceito mais correntemente mencionado, quando se trata da relação entre James e Stein (ver LEVIN, 1999, p. 151). James (1979, p. 121) afirma que o pensamento possui cinco características, duas das quais são essenciais para a compreensão dos experimentos de Stein: “o pensamento está sempre mudando” e “o pensamento é sensivelmente contínuo”. Os exemplos fornecidos por James (1979, p. 134) referem-se à linguagem verbal, e às suas regras, para investigar as correspondências entre o pensamento e a linguagem.

Como uma continuação do trabalho iniciado sob a influência de Flaubert, mesmo antes de explorar ou transpor qualquer ideia particular da obra de James, Stein estava interessada na vida interna dos personagens, especialmente em “Melanctha” (HOFFMAN, 1976; WEINSTEIN, 1970). “Melanctha” é considerada uma das maiores realizações de Stein porque “[...] revela as alterações da consciência de um personagem simples por meios únicos na literatura moderna” (WEINSTEIN, 1970, p. 18). Há quem argumente que a diferença entre os modos usados para representar as alterações da consciência, em relação a outros escritores, pode ter resultado do contato direto com James (cf. SUTHERLAND, 1971, p. 5). Para “transpor” as ideias do psicólogo, Stein criou uma linguagem em que o leitor experimenta a dinâmica do pensamento dos personagens

5 “Cada um está sempre repetindo o seu todo. Cada um está repetindo o seu todo, tal repetindo está então sempre neles e então alguma vez alguém que vê eles terá um entendimento completo do todo de cada um deles, terá uma história completa de cada homem e cada mulher eles virão a conhecer em sua vida, cada homem e cada mulher que viveu ou vive ou viverá quem este alguém pode vir a conhecer vivendo” (tradução nossa).

6 Sutherland (1971, p. 1) também cita Hugo Münsterberg como uma referência importante no desenvolvimento intelectual de Stein em Radcliffe. Mikkelsen (2011, p. 156-157), por outro lado, ao falar sobre *Lucy Church Amiably* (1930) como um exemplo do gênero pastoral, afirma que é mais interessante relacionar Stein a Dewey, ao invés de James, argumentando que seus textos corroboram a estética e a ética do outro pragmatista.

enquanto ele acontece. Em outras obras, como *The making of Americans*, e em diversos retratos, “experimentamos”<sup>7</sup> o fluxo da consciência da própria escritora, enquanto ela escreve, um ícone do pensamento de Stein em operação.

A segunda característica do pensamento (JAMES, 1979, p. 130): “Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo”. Essa afirmação é mencionada para explicar o “método” desenvolvido por Stein, relacionado à construção do “presente contínuo”. Para James, mesmo com interrupções, e intervalos de tempo inconscientes como o sono, a consciência percebe-se ligada a qualquer acontecimento anterior, em uma continuidade de pensamentos que antecedem o intervalo, como parte do mesmo “eu”. O “presente contínuo” de Stein é uma sucessão de “presentes”, ou é a ilusão de um insistente tempo presente subsidiado por diversos recursos estilísticos, sendo o mais notável deles o uso do participio presente em língua inglesa (WEINSTEIN, 1970, p. 19). Por trás da ideia de James de que o pensamento está em constante mudança, encontra-se a ideia de que “[...] nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes” (JAMES, 1979, p. 125). Ele cita Shadworth Hodgson (1878, p. 248), que afirma: “a cadeia da consciência é uma sequência de diferentes”. Stein cria “sequências de diferenças”. Ela obtém esse efeito com um acervo mínimo de materiais, em termos lexicais e estruturas sintáticas. A escritora, em razão dessa estratégia, é “acusada” de criar repetições intermináveis, razão de “seu maior defeito” (ver CAMPOS, 2006, p. 219).

Outra ideia relacionada à noção de constante mudança do pensamento é a de que nossa experiência modifica o pensamento, nossas “reações mentais”. Se as circunstâncias e contextos em que experimentamos um objeto são diversos, nossas sensações também são.

*Sentimos as coisas diferentemente, dependendo de estarmos dormindo ou acordados, famintos ou satisfeitos, descansados ou cansados: diferentemente, à noite e de manhã, no verão e no inverno e acima de tudo diferentemente na infância, maturidade e velhice. Entretanto, nunca duvidamos que nossas sensações revelam o mesmo mundo, com as mesmas qualidades sensíveis e as mesmas coisas sensíveis ocupando-o* (JAMES, 1979, p. 127).

A ordem ou sequência em que os objetos são percebidos interfere na sensação de cada objeto. Essa ideia repercute na sintaxe, na experimentação posicional dos termos, em cada sentença, e entre as sentenças. Stein explora sutis diferenças criadas por diferentes posições na sentença, das mesmas palavras antecedidas e sucedidas por diferentes palavras. Esse efeito é intensificado pelo uso de pequenos grupos lexicais.

O “presente contínuo” está diretamente relacionado aos dois princípios do fluxo do pensamento, e à noção de que o pensamento é, ao mesmo tempo, contínuo e constantemente diferente. O “método” é iniciado em “Melanctha”, desenvolvido em *The making of Americans*, e em diversos retratos. A diferença mais importante é que, na primeira obra, observamos um ícone do pensamento dos personagens (Melanctha e Jeff); nos outros textos, observamos a dinâmica do pensamento da própria escritora. Para Hoffman (1965, p. 213), “Gertrude Stein

7 “Assistimos” ao fluxo da consciência seria demasiadamente contemplativo. Trata-se, mais propriamente, de um “ícone do pensamento”. Em sua dramaturgia, essa posição, com ênfase na “experiência do leitor”, está mais claramente afirmada (ver MARRANCA, 1995, p. ix).

queria [...] tentar a tarefa aparentemente impossível de capturar o fluxo inarticulado de sua própria consciência”. No retrato “Orta or one dancing” (1912):

*This one is one having been doing dancing. This one is one doing dancing. This one is one. This one is one doing that thing. This one is one doing dancing. This one is one having been meaning to be doing dancing. This one is one meaning to be doing dancing* (STEIN, 2008b, p. 114)<sup>8</sup>.

Nesse retrato, de Isadora Duncan, observamos o pensamento de Stein enquanto ela observa a dançarina. Para Levin (1999, p. 154),

*Stein foi influenciada não apenas pelo conceito geral de fluxo do pensamento e hábitos de atenção, de James, mas também por seu conceito de presente sensível e do papel da repetição e substituição em nossa percepção de processos de mudança. Ao reconhecermos a repetição e a substituição dentro de padrões da linguagem, percebemos o fluxo do tempo.*

Outras características do pensamento, segundo James (1979), parecem determinantes para compreender as experiências de Stein. O fluxo do pensamento, para James (1979, p. 134-135), seria composto de duas partes: transitivas e substantivas.

*O fim principal de nosso pensamento é, em todos os tempos, a obtenção de alguma outra parte substantiva antes [daquela], da qual acabamos de ser desalojados. E podemos dizer que o uso fundamental das partes transitivas nos conduz de uma conclusão substantiva a outra.*

As partes transitivas consistem em pensamentos de relações, estáticos ou dinâmicos. Esse tipo de pensamento é o que nos conduz às partes substantivas, feitas de imaginações sensoriais que podem permanecer na mente, sem mudanças, enquanto as contemplamos. Para James (1979), as sensações das “partes substantivas” sempre foram valorizadas, no estudo do pensamento, porque são as sensações dos objetos. Entretanto, “deveríamos dizer uma sensação de *e*, uma sensação de *se*, uma sensação de *mas* e uma sensação de *por*, tão prontamente quanto dizemos uma sensação de *azul* ou uma sensação de *frio*” (JAMES, 1979, p. 136). Stein (1974, p. 126) utiliza largamente os termos “transitivos”, como os conectivos, usualmente menos valorizados, além dos verbos e advérbios que criam ambiguidades, razão de sua preferência por tais categorias. Substantivos e adjetivos parecem à autora menos propensos à produção de ambiguidade. Há outras categorias que produzem “sensações de tendência”, os “esqueletos verbais de relações lógicas” (JAMES, 1979, p. 139-141). Expressões como “nada mais”, ou “um ou outro”, “mas”, “embora seja”, “entretanto”.

*Se lemos “não mais”, esperamos presentemente chegar a um “do que”; se lemos “contudo” no início de uma sentença é um “ainda”, um “entretanto” é um “apesar disso” que esperamos. Um substantivo, em certa posição, requer um verbo num certo modo verbal e número; em outra posição, ele espera por um pronome relativo. Adjetivos pedem substantivos, verbos pedem advérbios, etc., etc. (JAMES, 1979, p. 142).*

8 “Esta uma é uma que tem estado a fazer dança. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma. Esta uma é uma fazendo essa coisa. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma que tem estado significando estar fazendo dança. Esta uma é uma significando estar fazendo dança” (tradução de L. M. C. Lavalle).



Esse “pressentimento do esquema gramatical vindouro” permite que quem lê um texto possa fazê-lo mais adequadamente, mesmo que não seja capaz de compreendê-lo inteiramente (JAMES, 1979, p. 142). Surge em Stein, relacionado a esse aspecto, um tipo sistemático de jogo sintático como procedimento, em que a autora “desmonta” qualquer pressentimento gramatical, deslocando violentamente o leitor de seus hábitos e orientando sua atenção para novas estruturas. Stein parece atenta a um dos principais objetivos de James (1979, p. 142): “o reestabelecimento do vago em seu lugar apropriado, em nossa vida mental, que estou tão ansioso por colocar em evidência” (LEVINSON, 1941, p. 127).

### **Cubismo: Cézanne e Picasso**

Há muitos estudos sobre como o cubismo de Cézanne e de Picasso foram cruciais para Stein (HOFFMAN, 1965; FITZ, 1973; GADDIS-ROSE, 1976-1977; STEINER, 1978; PERLOFF, 1979; LAVALLE, 2003; HILDER, 2005; ABREU, 2008). De acordo com Brogan (1991, p. 9),

*Stein produziu um corpo de literatura que provou ser uma das mais significativas forças na transplantação e tradução de uma estética visual desenvolvida na França para uma estética verbal (incluindo poesia e prosa) subsequentemente desenvolvida na América.*

Abreu (2008, p. 28) afirma que “a afinidade entre a pintura e a literatura do movimento cubista” se dá “num conjunto de ideias comuns sobre problemas estéticos”. Stein começou a se interessar pelo trabalho de Cézanne no mesmo momento em que uma nova geração de artistas, entre eles Picasso, reconhecia a enorme revolução provocada pela obra do pintor (ABREU, 2008, p. 36). Stein (1971, p. 15), em uma entrevista de 1946, comenta:

*Naquele tempo a composição consistia em uma ideia central, da qual todo o resto era acompanhamento. Mas não era um fim em si mesma. Cézanne concebeu a ideia de que, na composição, uma coisa era tão importante quanto outra coisa.*

O campo “achatado” da pintura de Cézanne, quebrando a hierarquia que estrutura a composição, é notável nos textos de Stein (ver HILDER, 2005, p. 73; RÉGIS, 2007, p. 54; ABREU, 2008, p. 40). Em *Three lives, The making of Americans* e nos retratos que se sucedem, como “Picasso” (1909), “Orta or one dancing” (1912) ou “A Valentine to Sherwood Anderson” (1922), nota-se claramente a influência de Cézanne. Tais obras, independentemente do gênero a que pertencem, não possuem clímax, por exemplo, já que suas partes têm a mesma importância relativa. Tal efeito tem desdobramento na sintaxe (e resultam, ao mesmo tempo, de seus experimentos sintáticos), pois as palavras, a despeito de suas funções estruturais, são consideradas igualmente importantes. Weinstein (1970, p. 37) observa que “[...] não apenas as pessoas e os objetos têm a mesma importância, mas todas as passagens do tempo também têm”. Para Weinstein (1970, p. 44), observamos as consequências de uma realidade não hierárquica:

*Se todas as pessoas, objetos e eventos têm a mesma significação, então todas as palavras usadas para descrever a consciência desta realidade são de igual significância. E se todas as palavras têm a mesma significância, então o peso semântico de palavras singulares importa menos do que o arranjo plástico das*

*palavras em termos do fluxo como um todo. [...] Suponha que as palavras individuais não sejam mais usadas para se referirem a realidades singulares, mas que todas as palavras estejam subordinadas ao próprio fluxo. Uma vez que este dispositivo é colocado em prática, as possibilidades de organização de palavras se tornam quase infinitas. A rigidez da posição das palavras na língua inglesa é um produto de nossa insistência de que a linguagem comunica semanticamente com a máxima claridade.*

*Three lives* e “Melanctha” podem ser lidas como uma *tradução* de Cézanne. De acordo com Abreu (2008, p. 41-42), este livro

*[...] 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.*

Weinstein (1970, p. 45) afirma que “é nas pinturas de Cézanne que a mais próxima analogia ao que Gertrude Stein estava tentando na literatura pode ser encontrada”. Tanto Stein quanto Cézanne forçaram o leitor e o fruidor a desistir das ideias convencionais a respeito do que é um romance ou do que é uma pintura. Se a pintura de Cézanne é uma metapintura, *The making of Americans* “[...] é uma metanovela que nos faz questionar não apenas a forma da novela em si, mas também a natureza do meio, a ‘pintura’ linguística que a escritora aplica para criar um mundo” (WEINSTEIN, 1970, p. 45). Para Abreu (2008, p. 39), “Stein ligara-se ao movimento cubista não só pela influência de Cézanne, mas também por sua amizade com Picasso e pela convicção de que o seu trabalho se assemelhava ao do pintor”. Em “Picasso”, Stein (1984, p. 16) afirma: “Eu era a única naquele tempo a entendê-lo, talvez porque eu estivesse expressando a mesma coisa na literatura”.

Os primeiros trabalhos de Picasso aprofundam diversas ideias iniciadas por Cézanne – “Empregando contrastes e divisões mais fortes e mais predominantes do que no trabalho de Cézanne, Picasso fragmenta os seus referentes em superfícies múltiplas” (ABREU, 2008, p. 52-53). Os primeiros anos do cubismo de Picasso, desenvolvido em conjunto com Braque, entre 1910 e 1911, “[...] manifestam um processo de análise no qual as formas básicas em um objeto, cena ou pessoa são itemizados, simplificados e rearranjados” (GADDIS-ROSE, 1976-1977, p. 543). A simplificação e a redução do vocabulário, além de seu rearranjo inusitado, cria perspectivas múltiplas e fragmentárias, e constituem, em termos gerais, as características principais do cubismo de Picasso. Elas estão presentes em Stein (ver SUTHERLAND, 1971, p. 58; DEKOVEN, 1981; ABREU, 2008). Para DeKoven (1983), Stein emprega um vocabulário reduzido e simplificado, do mesmo modo que os cubistas empregam uma paleta muito reduzida a alguns tons de cinza e castanho, de forma a intensificar o efeito das pequenas variações de cor e das formas geométricas complexas. Segundo Abreu (2008, p. 48), “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”.



Há autores que relacionam, por meio da metonímia, o cubismo de Picasso e a obra de Stein (HELDRICH, 1997; SCOBIE, 1988, 1997)<sup>9</sup>. Heldrich (1997) enfatiza o aspecto metonímico do cubismo, especialmente na fase inicial do trabalho de Picasso, e no texto de Stein, mais especificamente em *Three lives*. Heldrich afirma que a relação parte-todo é o centro do trabalho criativo tanto dos pintores cubistas quanto de Stein. Tal afirmação destaca o papel do leitor, que deve unir as partes para “cocriar” o todo, dando sentido à obra a partir de seus fragmentos. Para o autor: “[...] a importância do arranjo autoral, o relacionamento entre parte-e-todo no texto, e o papel do leitor para identificar associações metonímicas” (HELDRICH, 1997, p. 9-10) contingentes entre e dentro dos contos são os modos básicos a partir dos quais cubismo e metonímia modelam *Three lives*<sup>10</sup>. Jakobson (1969), antes dos autores mencionados, em seus estudos sobre a “perturbação afásica da linguagem”, já teria relacionado o cubismo a processos metonímicos (ver também CAMPOS, 1992, p. 99).

Algumas marcas discursivas, em Stein, consideradas por muitos como derivadas da leitura de James, são relacionadas por diversos autores à absorção de técnicas cubistas. Sobre as mudanças graduais das sentenças de Stein, Weinstein (1970, p. 21-22), afirma:

*É por causa dessas mudanças sintáticas minuciosas e graduadas que a prosa de Gertrude Stein pode ser chamada “cubista”. Tanto quanto Duchamp, em “Nu descendo uma escada”, ela cria a ilusão de uma figura em contínuo movimento pelo desenho de repetidas linhas de suposto movimento em torno do corpo de uma figura imóvel. Deste modo, Stein produz a ilusão de uma figura com uma realidade de contínuo presente através da permuta de seus padrões de discurso.*

Para observar mais claramente as semelhanças entre o trabalho de Stein e o de Picasso, como a própria escritora afirma, ao menos na fase inicial do chamado cubismo analítico, comparamos rapidamente os retratos “Picasso” (1911), de Stein, e *Ma Jolie* (1911-1912), de Picasso (Figura 1).

Em ambos, o vocabulário é extremamente restrito. *Ma Jolie* apresenta, como em toda a fase analítica de Picasso e Braque, tons de marrom e cinza, com pequenas variações timbrísticas. Stein usa um número reduzido de vocábulos, repetidos em diferentes posições, arranjados inusitadamente, sugerindo perspectivas múltiplas de Picasso. Na pintura, as construções baseiam-se na superposição e interpenetração de diversos planos semitransparentes, cúbicos e retilíneos, produzindo uma geometria multiperspectiva do objeto<sup>11</sup>.

Nota-se o procedimento metonímico dominante. Os retratos são construídos por meio de extrações ou fragmentos justapostos por contiguidade. Em “Picasso”, há frases afirmativas de uma situação observada, e justapostas, em uma iconização direta do fenômeno observado, em oposição à construção metafórica que cria conexões de similitude com o objeto do retrato. Em “Portraits and repetition”, Stein (1974, p. 115) descreve como os retratos resultam de “observação direta”, não mediada pela memória, do objeto, que é o próprio pensamento em


9 Alguns autores comparam também as duas fases de Stein, sendo a primeira expressa em *The making of Americans* e a segunda em *Tender buttons*, com as duas fases do cubismo: sintético e analítico (e.g. DUBNIK, 1984).

10 Infelizmente, Heldrich (1997) não vai além em sua explicação sobre a relação parte-todo. Para ele tal relação está ligada à posição em que os três diferentes contos estão localizados, especialmente o fato de que “Melanctha”, o mais experimental, está no meio dos outros dois.

11 Para uma análise das geometrias projetivas que criam as multiperspectivas cubistas ver Robbin (2006) e Mallen (2004).

operação. Abreu (2008, p. 76) indica outro elemento comum entre os retratos de Stein e os de Picasso: “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 de Cézanne sobre ambos é notável em razão do interesse comum pelo processo de percepção do tempo.

**Figura 1** – “Picasso”, de Stein, e *Ma Jolie*, de Picasso

|   |  |
|---|--|
| <p style="text-align: center;"><b>Trecho de “Picasso”</b></p> <p><i>One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.</i></p> <p><i>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.</i></p> <p><i>One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him.</i></p> <p><i>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.</i></p> <p style="text-align: right;">(STEIN, [1912] 2008b, p. 104-105)<sup>12</sup></p> |  <p><i>Ma Jolie</i> (1911-12) de Picasso.</p> <p>Disponível em: &lt;<a href="http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79051">http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79051</a>&gt;. Acesso em: 25 maio 2015.</p> |
|---|--|

Em termos compositivos, ambos revelam outra influência de Cézanne, aquela em que se considera todo o espaço da tela como relevante. No retrato, *Ma Jolie*, não há como eleger um ponto ou figura de destaque. As palavras *Ma Jolie* escritas, e algumas formas que sugerem representações de objetos reais, não estão destacadas com relação aos cortes estritamente geométricos distribuídos

12 Alguém que alguns estavam certamente seguindo era alguém que era completamente encantador. Alguém que alguns estavam certamente seguindo era alguém que era encantador. Alguém que alguns estavam seguindo era alguém que era completamente encantador. Alguém que alguns estavam seguindo era alguém que era certamente completamente encantador. Alguns estavam certamente seguindo e eram certos de que alguém que eles estavam então seguindo era alguém trabalhando e era alguém produzindo de si então algo. Alguns estavam certamente seguindo e eram certos de que alguém que eles estavam então seguindo era alguém produzindo de si então algo que estava se tornando uma coisa pesada, uma coisa sólida e uma coisa completa. Alguém que alguns estavam certamente seguindo era alguém trabalhando e certamente era alguém produzindo algo de si então e era alguém que tinha toda sua vida tinha sido alguém tendo algo resultando de si. Algo vinha resultando de si, certamente vinha resultando de si, certamente era algo, certamente vinha resultando de si e tinha significado, um significado encantador, um significado sólido, um significado conflitante, um significado claro.

em toda superfície pictórica. Em Stein, o retrato não possui uma introdução, por exemplo, parecendo que o leitor teve acesso a um texto em andamento. Ao mesmo tempo, seu final não apresenta diferença substancial em relação ao começo e ao seu desenvolvimento. As “partes” do retrato são variações de combinações e recombinações sintáticas de um pequeno número de vocábulos. Não há clímax, ou qualquer flutuação em direção a um fim, nem mesmo um sentido vago de começo-meio-fim.

Ambos exploram componentes básicos. Picasso explora um vocabulário pictórico aparentemente simples, em termos geométricos. De acordo com Apollinaire (1949, p.13), “os novos pintores não propõem nada além daquilo que seus predecessores propuseram, ser geometristas. Mas, pode-se dizer que geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte da escrita”. Tem pouca importância a relação com o retratado, em termos miméticos, na pintura ou no texto verbal. Em *Ma Jolie*, não há uma figura feminina facilmente reconhecida; Stein, do mesmo modo, não nos apresenta quaisquer “características” de Picasso. Ambos estão, conforme observação de Perloff (1979, p. 34), criando uma “[...] tensão entre referência e jogo de composição”.

### TEMPO E SINTAXE EM STEIN

Há duas outras propriedades muito analisadas. A “deformação sintática” e o “efeito temporal” resultam de seus experimentos relacionando o cubismo à teoria da mente de James. Para Weinstein (1970, p. 7), a sintaxe da escritora

*[...] procura perturbar a consciência convencional que o leitor tem das palavras e a tão-chamada realidade correspondente; compele o leitor a entrar num domínio de possibilidades e valores estéticos estranhos à sua experiência em sua realidade prática.*

Para autores que, como Weinstein (1970), consideram a escrita de Stein uma tentativa de transpor o “fluxo da consciência” para a linguagem verbal, a sintaxe tradicional é limitada. Para representar este fluxo, e sua continuidade, Stein precisava criar um novo tipo de sintaxe.

*O campo perceptivo está sempre em andamento. Porque estamos constantemente recebendo informações de nossos sentidos [,] a cada segundo estamos sempre vindo a conhecer o que conhecemos. A sentença, a matriz sujeito-verbo-objeto, não pode comunicar a gradualidade do vir-a-conhecer de um evento. A possibilidade de revelar o processo psicológico é limitada (WEINSTEIN, 1970, p. 41-42).*

Stein subverte o tempo, converte-o em uma nova forma de experiência perceptual. Ela “modela” a percepção do tempo ao mimetizar o fluxo do pensamento dos personagens, em “Melanctha”, e de si mesma, em *The making of Americans* e em diversos retratos. Segundo Hoffman (1976, p. 34), “em ‘Melanctha’, Stein concentra-se em momentos individuais no tempo presente ao invés de montar uma narrativa linear contínua que flui firmemente do passado para o futuro”. A ação externa é menos importante que o universo interior, mental, das personagens, e seus pensamentos. Isso se intensifica em *The making of Americans*, e nos primeiros retratos, em que o fluxo do pensamento de Stein está em foco, em detrimento de qualquer ação concreta.

Roman Jakobson divide o tempo em “tempo da enunciação” e “tempo do enunciado”. Ele afirma: “as duas imagens do tempo, ou seja, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, entram em muitas espécies de conflito. O choque desses dois aspectos do tempo é particularmente claro na arte literária” (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 74-75). Referindo-se ao verso como a expressão textual que nos faz viver o tempo verbal mais intensamente, pois nele encontramos, “simultaneamente, as duas variedades linguísticas do tempo, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado” (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 76), o autor afirma:

*Vivemos o verso de maneira imediata devido à nossa atividade motriz, acústica, de fala, e, ao mesmo tempo, vivemos a estrutura do verso em estreita ligação – seja na harmonia seja no conflito – com a semântica do texto; dessa maneira, a estrutura torna-se parte contínua da ação que se desenvolve.*

Para considerar o tempo, devemos observar a experiência imediata do texto por meio de sua leitura, sua estrutura e semântica. Stein parece intensificar de modo poderoso o efeito produzido pelo verso, conforme indica Jakobson, pois reitera a experiência do tempo presente em todas as dimensões. O que observamos, em termos semânticos, especialmente nos retratos iniciais, é a “manutenção” do tempo presente<sup>13</sup>. A partir de *Three lives*, especificamente em “Melanctha”, Stein procura “estacionar” o tempo. O texto torna-se um ícone do pensamento dos personagens. Nos retratos, como em *The making of Americans*, a escritora passa a registrar seu próprio fluxo do pensamento enquanto observa o retratado. Para James (1905, p. 606), a percepção ou a sensação do tempo passado ou futuro, próximo ou distante, é sempre mesclada com nosso conhecimento do presente:

*Os objetos apagam-se de nossa consciência vagarosamente. Se o pensamento presente é A B C D E F G, o próximo será B C D E F G H, e o outro após aquele C D E F G H I – os prolongamentos do passado sumindo sucessivamente, e as novidades do futuro compensando a perda.*

Stein materializa a “percepção do tempo”. O presente, que pouco a pouco deixa para trás o passado e recebe novas informações do futuro, materializa-se em estruturas mais complexas do que o esquema gráfico-tipográfico de James (acima) e sugere “[...] uma dilatação ou prorrogação indefinida do momento, paralisando a ação em várias inflexões do mesmo ato” (CAMPOS, 2006, p. 219). O “presente contínuo”, como é chamado pela própria Stein<sup>14</sup> (1974, p. 25), de acordo com Steiner (1978, p. 52), consiste em

*[...] uma série de declarações similares, mas não idênticas, cada uma percebida como um agora. O fato de que as sentenças são similares, mas não idênticas, [...] é uma imitação de uma percepção do agora onde cada coisa está em constante fluxo.*

13 O interesse por esse problema não é particular. De acordo com Pomorska (1985, p. 66), “[...] os artistas da vanguarda russa, [...] – Malévitch, Maiakóvski, Khlébnikov e outros – apaixonaram-se pelo problema da dinâmica do tempo. Mas, muitos deles, particularmente Maiakóvski, tiraram da dialética do tempo uma lição absoluta, típica da vanguarda: queriam ‘vencer’ o tempo, superar sua marcha imutável”.

14 Sutherland (1971) distingue o “presente contínuo” (*continuous present*) do presente prolongado (*prolonged present*). Seguiremos utilizando “presente contínuo”.

São diversas as técnicas usadas. Macroestruturalmente, o mesmo parágrafo é reescrito de forma quase idêntica, com sutis diferenças. As sentenças também são repetidas, no mesmo parágrafo e nos seguintes, preservando pequenas diferenças. Os parágrafos e as sentenças são compostos de poucas palavras, que reaparecem diversas vezes. Para exemplificar, Levin (1999, p. 158) destaca algumas repetições em “Melanctha”, especialmente das palavras “*slowly*” (vagarosamente), “*between them*” (entre eles) e “*began*” (começou):

*A repetição desenha um constante e novo começo que é todo novo no momento da experiência. As palavras continuam a ter significados, mas sua repetição sugere algo mais do que apenas o que as palavras significam: os desdobramentos temporais e rítmicos da experiência consciente.*

Em “Four dishonest ones” (1911), retrato em que vemos Stein observando o retratado, há recomeços sucessivos de uma sentença, de um parágrafo para o outro:

*She is one working. She is one not needing to be changing. She is one working. She is one earning this thing earning not needing to be changing. She is one not needing to be changing. She is one being the one she is being. She is not needing to be changing.*

*She is earning being one working. She is going on earning being one working. She is working. She is not needing being changing.*

*She is completely earning being one working. She is helping in this thing, helping completing earning being one working. She is not needing to be changing (STEIN, 1974, p. 216)<sup>15</sup>.*

Desde “Melanctha”, segundo Perloff (1979, p. 38), “a composição deve começar uma e outra vez, novamente; as mesmas palavras [...] e as mesmas sentenças são repetidas com variações sutis, e gradualmente tudo se modifica”. No retrato acima, é exatamente o que verificamos: repetições e mudanças gradativas. Outra característica relacionada ao presente contínuo, e notada no retrato “Four dishonest ones” (1911), está relacionada ao uso do tempo verbal. Como Augusto de Campos (2006, p. 219) afirma, o presente contínuo de Stein “a levaria a privilegiar os verbos, especialmente em formas gerundiais, e as reiterações”, artificios empregados para que, no nível semântico, o texto crie a sensação de um presente permanente. Nesse retrato, destacam-se os verbos: “*working*”, “*needing*”, “*changing*”, “*earning*”, “*being*”, “*helping*”, “*completing*”. Para Dubnik (1984, p. 11), “[...] o particípio presente tem o efeito parcial de desacelerar ou distorcer o ritmo sintático ordinário que comumente associamos com o inglês padrão”. Esse tempo verbal é usado em conjunto com o verbo “*to be*”, em ações incompletas, em processo.

O presente contínuo é um procedimento cuja aplicação produz efeitos que transformam a linguagem em um fenômeno processual, em movimento (ver SUTHERLAND, 1971; WEINSTEIN, 1970; LEVIN, 1999, p. 154). Para Weinstein (1970, p. 45),

15 “Ela é uma trabalhando. Ela é uma não precisando estar mudando. Ela é uma trabalhando. Ela é uma ganhando esta coisa ganhando não precisando estar mudando. Ela é uma não precisando ficar mudando. Ela é uma sendo a uma que ela está sendo. Ela é uma não precisando estar mudando. Ela está ganhando sendo uma trabalhando. Ela está indo ganhando sendo uma trabalhando. Ela está trabalhando. Ela está não precisando sendo mudando. Ela está completamente ganhando sendo uma trabalhando. Ela está ajudando em nesta coisa, ajudando completando ganhando sendo uma trabalhando. Ela está não precisando estar mudando” (tradução nossa).



*[...] a experimentação estilística [de Stein] pode ser vista como um resultado da tentativa da escritora de capturar a vida através da linguagem, de capturar o processo de vida através da recriação do inglês para torná-lo uma linguagem mais orientada pelo processo.*

Para Retallack (2008, p. 6), na palestra “Composition as explanation”, Stein

*[...] reconceitualiza radicalmente a natureza do que a dimensão temporal da escrita poderia ser, postulando a ideia revolucionária de que alguém estaria realmente compondo o “tempo da composição” no “tempo na composição”, não falando sobre o tempo, mas através do arranjo e progressão e tempo implícito das palavras. A gramática poderia literalmente registrar o novo sentido de tempo.*

Outro aspecto relacionado ao tempo, que colabora na sensação de intensificação do tempo presente, é o ritmo, experimentado “no pulso de suas palavras”. Meschonnic (2010, p. 46) insiste que o ritmo transforma o modo de significar, ou seja, é parte integrante da significação na medida em que modifica o sentido. O ritmo é a temporalidade incorporada na estrutura do texto literário, especialmente na poesia (PAZ 1976, p. 11). Em diversos retratos e noutros textos, Stein explora os efeitos do ritmo. Alguns autores mencionam a relação do ritmo do pensamento com o caráter do personagem em “Melanctha” (ver SUTHERLAND, 1971), e também em *The making of Americans* (ver WEINSTEIN, 1970, p. 38-40) – “Para Gertrude Stein a ‘natureza’ de todo caráter é revelada na natureza de suas repetições. Há uma correspondência direta entre o ritmo da personalidade e o ritmo da sentença” (WEINSTEIN, 1970, p. 40). Para Régis (2007, p. 55), “no retrato, podia projetar o ritmo da personalidade das pessoas, descrevendo-lhes o movimento interior sem nenhuma referência nominal ou externa”.

Há uma fase dos retratos de Stein em que o ritmo parece ser ainda mais importante do que a presentificação semântica do tempo, na construção do presente contínuo. Perloff (1979, p. 34), para exemplificar, mostra como o ritmo do retrato da dançarina de flamenco em “Susie Asado” funciona como a materialização das batidas do sapato de dança no solo. O ritmo está na estrutura, é percebido na fala, no tempo e no momento da leitura. Destaca-se, com frequência, a oralidade dos textos de Stein, dada a importância conferida à prosódia, e a forma como o ritmo modula o processo de significação e a sensação do tempo por meio da leitura. A repetição e o acúmulo de palavras similares, suas rimas e o uso insistente de monossílabos, produzem desenhos rítmicos surpreendentes. De acordo com Bridgman (1970, p. 79), “na sua forma mais intensa, a repetição produziu uma sensação rítmica em Gertrude Stein. Ela se referiu a sua ‘mais alta batida’ e ao ‘constante som da repetição’. Durante um tempo ela reproduziu isto em sua escrita”.

Sobre essa propriedade, já mencionamos como o uso repetido de um acervo reduzido de vocábulos foi desqualificado por muitos críticos. Mas segundo Pheulpin (1995, p. 25), ao fazer uso da repetição como faz, “Gertrude Stein libera a linguagem de sua função de comunicação”. Para Wallace (2010, p. 110), “não é meramente o balbúcio de um curso de água (ou um bebê), ou som e fúria sem significação: é a linguagem significando como a linguagem se adapta à realidade”. Segundo Pheulpin (1995, p. 21), a repetição na obra de Stein



[...] é o modo de penetrar na estrutura interna da linguagem e estabelecer assim um ponto, uma passagem com o espaço quadridimensional do objeto apresentado pelas pinturas cubistas. É ela que permite que a linguagem verbal designe o referente, o objeto, sob seus múltiplos aspectos ou configurações.

## CONCLUSÃO

A obra de Gertrude Stein continua praticamente desconhecida no Brasil. Para Augusto de Campos (2006, p. 217), “foi sempre parca a divulgação de sua obra entre nós”. Segundo o autor, nem mesmo os poetas concretos colocaram-na em seu *paideuma*. A dificuldade “intransigente” (CAMPOS, 2006, p. 222) de sua obra dificultou a publicação e distribuição adequadas de seus exemplares desde o início do século XX. Seu desrespeito às marcações aristotélicas, tratamentos e preocupações tradicionais, ligadas às continuidades esquemáticas (crise-clímax, começo-meio-fim, desenvolvimento de personagens-intriga-catarse), substituídas por experimentações cubistas radicais, claramente impediram uma ampla divulgação de sua obra. Lavalle (2003, p. 2) acrescenta que “pela obscuridade de sua produção de caráter experimental, Stein realizou inovações que foram compreendidas apenas parcialmente”. A não ser por seus dois *best-sellers*, *The autobiography of Alice B. Toklas* (1933) e *Everybody's autobiography* (1937), sua obra foi pouco traduzida e analisada entre nós. Podemos mencionar traduções de fragmentos realizadas por Augusto de Campos em *Porta-retratos: Gertrude Stein* (CAMPOS, 1989) e em *Poesia da Recusa* (CAMPOS, 2006), e por Lavalle (2005), no periódico *Caderno de Literatura em Tradução*. Mais recentemente, *Three lives*, o livro no qual Gertrude Stein inaugura seus experimentos, foi traduzido para o português por Vanessa Barbara, com apêndice de Caetano Veloso, que já havia traduzido fragmentos de “Melanctha”, publicados em 1983, e posfácio de Flora Süssekind.

As “indigestas” (cf. CAMPOS, 2006) experimentações steineanas exigem um leitor especial: atento a sutis variações (sintáticas, fônicas, rítmicas, semânticas) criadas pela manipulação de um acervo mínimo de grupos lexicais ordinários (por exemplo, moduladores adverbiais, cláusulas transitivas), e liberto dos efeitos criados pela aparente redundância. Ícone do pensamento-verbal em operação, sua prosa mais radical parece “repetição”, e redundância, ao leitor desatento; e parece *nonsense*, e abstração, ao leitor de referentes objetivos e literários. Como um ícone do tempo presente, em fluxo, sua linguagem experimental mimetiza estruturalmente o modo como percebemos nossa (de Stein e de seus personagens) experiência temporal.

Se Stein é uma das mais importantes escritoras do século XX, suas experiências parecem não possuir (exceção declarada a Flaubert<sup>16</sup>) claros antecedentes literários, e devem ser “intermediaticamente” investigadas por meio do cubismo de Cezanne-Picasso, e sob a influência científico-filosófica de William James. Este trabalho é uma abordagem preliminar, mas fortemente baseado na fortuna crítica da autora, das questões que surgem no escopo dessa perspectiva.

16 Gertrude Stein (1971, p. 15): “Tudo o que eu fiz foi influenciado por Flaubert e por Cézanne, e isso me deu um novo sentimento a respeito da composição”.

**CUBISM AND STREAM OF THOUGHT IN GERTRUDE STEIN**

**Abstract:** Gertrude Stein's prose emerges from a dense dialogue with Cézanne's and Picasso's cubism, and with William James's "stream of thought". However, part of the criticism interpret the effects of the repetition as redundancy, the reason of her worst "fault", and the "non-figurative" aspect of her experiences as the abstraction of the referent, whose immediate implication is its absence. To approach Stein's prose, two important topics (non-exclusives) should be better explored: the relation between her most radical experiments and the analytic cubism; two of the main properties of the "stream of thought", continuity and modification, and their consequences.

**Keywords:** Gertrude Stein. Cubism. Stream of thought.

**REFERÊNCIAS**

- ABREU, A. M. P. de. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos)–Universidade Aberta, Porto, 2008.
- APOLLINAIRE, G. *The cubist painters: aesthetic meditations*. Tradução Lionel Abel. New York: Wittenborn Schultz, 1949.
- BREUNIG, L. C. (Ed.). *The cubist poets in Paris: an anthology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- BRIDGMAN, R. *Gertrude Stein in pieces*. New York: Oxford University Press, 1970. 411 p.
- BROGAN, J. V. *Part of the climate: American cubist poetry*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- CAMPOS, A. de. *Porta-retratos: Gertrude Stein*. Florianópolis: Noa-Noa, 1989.
- CAMPOS, A. de. Gertrude Stein: sim e não. In: CAMPOS, A. de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 215-249.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DEKOVEN, M. Gertrude Stein and modern painting: beyond literary cubism. *Contemporary Literature*, v. 22, n. 1, p. 81-95, 1981.
- DEKOVEN, M. *A different language: Gertrude Stein's experimental writing*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.
- DUBNIK, R. *The structure of obscurity: Gertrude Stein, language and cubism*. Urbana: University of Illinois Press, 1984.
- FITZ, L. T. Gertrude Stein and Picasso: the language of surfaces. *American Literature*, v. 45, n. 2, p. 228-237, 1973.
- GADDIS-ROSE, M. Gertrude Stein and Cubist Narrative. *Modern Fiction Studies*, v. 22, n. 4, p. 543-555, 1976-1977.
- HEJINIAN, L. Two Stein talks. In: HEJINIAN, L. *The language of inquiry*. Berkeley: University of California Press, 2000. p. 83-130.

- HELDRIK, P. Connecting surfaces: Gertrude Stein's three lives, cubism, and the metonymy of the short story cycle. *Studies in Short Fiction*, v. 34, n. 4, p. 427-440, 1997.
- HILDER, J. After all one must know more than one sees and one does not see a cube in its entirety: Gertrude Stein and Picasso and Cubism. *Critical Survey*, v. 17, n. 3, p. 66-84, 2005.
- HODGSON, S. *The philosophy of reflection*. Londres: Longmans Green and Co., 1878. v. I.
- HOFFMAN, M. J. *The development of abstractionism in the writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965.
- HOFFMAN, M. J. *Gertrude Stein*. London: George Prior Publishers and Twayne Publishers, 1976.
- ISAAK, J.-A. The revolutionary power of a woman's laughter. In: KOSTELANETZ, R. (Ed.). *Gertrude Stein advanced: an anthology of criticism*. Jefferson: McFarland & Company, 1990. p. 24-50.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- JAMES, W. *The principles of psychology*. New York: Henry Holt, 1905 [1890]. v. 1. Disponível em: <<http://archive.org/stream/acq8606.0001.001.umich.edu#page/n9/mode/2up>>. Acesso em: 3 maio 2011.
- JAMES, W. Os princípios da psicologia: capítulo IX – O fluxo do pensamento. In: JAMES, W. *Pragmatismo e outros textos*. Tradução Jorge Caetano da Silva e Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 117-169.
- LAVALLE, L. M. C. *A composição em movimento: a dinâmica temporal e visual nos retratos literários de Gertrude Stein*. 2003. Tese (Doutorado)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- LAVALLE, L. M. C. Traduzindo um retrato: One – Carl Van Vechten de Gertrude Stein. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 6, p. 103-110, 2005.
- LEVIN, J. *The poetics of transition: Emerson, Pragmatism, & American Literary Modernism*. Durham: Duke University Press, 1999.
- LEVINSON, R. B. Gertrude Stein, William James, and grammar. *The American Journal of Psychology*, v. 54, n. 1, p. 124-128, 1941.
- MALLEN, E. *The visual grammar of Pablo Picasso*. New York: Peter Lang, 2004.
- MARRANCA, B. Introduction: presence of mind. In: VECHTEN, C. V. (Ed.). *Last operas and plays: by Gertrude Stein*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. p. VII-XXVII.
- MESCHONNIC, H. *A poética da tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 279 p.
- MIKKELSEN, A. M. *Pastoral, pragmatism, and Twentieth-Century American Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERLOFF, M. Poetry as word-system: the art of Gertrude Stein. *The American Poetry Review*, v. 8, n. 5, p. 33-43, 1979.

- PERLOFF, M. Six Stein styles in search of a reader. In: KELLNER, B. (Ed.). *A Gertrude Stein companion: content with the example*. New York: Greenwood Press, 1988. p. 96-108.
- PHEULPIN, N. La répétition: mode structurel du cubismo: Pablo Picasso et Gertrude Stein. *Energeia: Recherches Doctorales*, n. 1, p. 20-32, 1995.
- RÉGIS, S. Paris foi uma festa (Gertrude Stein). In: RÉGIS, S. *Aproximações: ensaios sobre literatura*. São Paulo: Creative Commons, 2007. p. 50-57.
- RETALLACK, J. Introduction. In: RETALLACK, J. (Ed.). *Gertrude Stein: selections*. Berkeley: University of California Press, 2008. p. 3-81.
- ROBBIN, T. *Shadows of reality: the fourth dimension in relativity, cubism, and modern thought*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- RUDDICK, L. "Melanctha" and the Psychology of William James. *Modern Fiction Studies*, v. 28, n. 4, p. 545-556, 1982-1983.
- SCOBIE, S. The allure of multiplicity: metaphor and metonymy in cubism and Gertrude Stein. In: NEUMAN, S.; NADEL, I. B. (Ed.). *Gertrude Stein and the making of literature*. Boston: Northwestern University Press, 1988.
- SCOBIE, S. Metaphor and metonymy in cubism and Gertrude Stein. In: SCOBIE, S. (Ed.). *Earthquakes and explorations: language and painting from cubism to concrete poetry: chapter six*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. p. 104-123.
- STEIN, G. Transatlantic interview. In: HASS, R. B. (Ed.). *A primer for the gradual understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971 [1946]. p. 13-35.
- STEIN, G. *Writings and lectures: 1909-1945*. Ed. Patricia Meyerowitz. Baltimore: Penguin Books, 1974.
- STEIN, G. *Picasso*. Mineola: Dover Publication, 1984 [1938].
- STEIN, G. Susie Asado. In: VAN VECHTEN, C. (Ed.). *Selected writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Books, 1990 [1913].
- STEIN, G. Orta or one dancing. In: STEIN, G. *Gertrude Stein writings 1903-1932*. New York: The Library of America, 1998 [1912]. p. 285-303.
- STEIN, G. *Three lives & tender buttons*. Signet Classic, 2003 [1909].
- STEIN, G. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2006 [1933].
- STEIN, G. *Três vidas*. Tradução Vanessa Barbara. Posfácio Flora Süssekind. Apêndice Caetano Veloso. São Paulo: Cosac Naify, 2008a.
- STEIN, G. *Gertrude Stein: selections*. Ed. Joan Retallack. Berkeley: University of California Press, 2008b.
- STEINER, W. *Exact resemblance to exact Resemblance: the literary portraiture of Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- SÜSSEKIND, F. Posfácio. In: STEIN, G. *Três vidas*. Tradução Vanessa Barbara. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 199-216.
- SUTHERLAND, D. Gertrude Stein and the twentieth century. In: HAAS, R. B. *A primer for the gradual understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971. p. 139-156.

WALLACE, R. *Improvisation and the making of American literary modernism*. New York: Continuum, 2010.

WEINSTEIN, N. *Gertrude Stein and the literature of the modern consciousness*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1970.

WILSON, E. *O castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das letras, 2004 [1931].

Recebido em janeiro de 2014.

Aprovado em agosto de 2014.