



**João Pedro Moura Alves Fernandes**

**A inventividade de William Carlos Williams em tradução**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2021



## **JOÃO PEDRO MOURA ALVES FERNANDES**

### **A inventividade de William Carlos Williams em tradução**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Paulo Fernando Henriques Britto**  
Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**  
PUC-Rio

**Prof. Adalberto Müller Junior**  
UFF

Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

## João Pedro Moura Alves Fernandes

Graduou-se em Letras pela PUC-Rio e em Comunicação Social/Produção Editorial pela UFRJ. Com pesquisas nas áreas de poética, tradução e estética literária, atua como editor, tradutor e produtor cultural. Editou o jornal literário independente Plástico Bolha entre 2015 e 2019 e participou da equipe de pesquisa e curadoria da Exposição Poesia Agora (Museu da Língua Portuguesa, 2015; Caixa Cultural de Salvador, 2017; Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2017).

### Ficha Catalográfica

Fernandes, João Pedro Moura Alves

A inventividade de William Carlos Williams em tradução / João Pedro Moura Alves Fernandes ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2021.

256 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poética e versificação. 3. Tradução poética. 4. Poesia moderna. 5. Poesia contemporânea. 6. Diálogos estéticos. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para meu pai, Braulio, é claro

## Agradecimentos

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, os quais foram fundamentais para a realização deste trabalho.

A Braulio Fernandes, meu pai, pela biblioteca que construiu, por ter-me inserido nas letras e pelos direcionamentos.

A Aline Moura, minha mãe, pelos inícios e pelo cuidadoso acompanhamento dos meus passos.

A Antônio Fernandes, meu irmão, pela amizade e pela admiração. O medo de decepcioná-lo sempre foi um motor das minhas ações.

A Maria do Carmo, minha segunda mãe, pelo suporte estrutural ao longo do tempo.

A Paulo Henriques Britto, meu orientador, ídolo e amigo, pela generosa troca de conhecimento ao longo dos anos de convivência.

Aos professores Adalberto Müller Junior e Júlio Cesar Valladão Diniz, por terem aceitado o convite para compor a banca.

A Bruna Pelielo e Alexandre Bruno Tinelli, pela amizade inesgotável.

A Lucas Viriato, pela parceria na vida e nos trabalhos.

Aos demais orientandos de Paulo Britto, com os quais compartilhei boas horas de discussão: Amarílis Lage de Macedo, Marcela Lanius, Nicolas Voss, Eduardo Friedman, Irma Caputo, Victor Squella, Maria Cecília Brandi e Erick Moraes.

À New Directions Publishing Corp., por autorizar a publicação dos poemas de Williams citados, analisados e traduzidos nesta dissertação, mediante os seguintes créditos: "The Uses of Poetry", "Metric Figure", "The Great Figure", "Lines", "The Red Wheelbarrow", "Young Sycamore", "This Is Just to Say", "Young Woman at a Window", "To a Poor Old Woman", "Flowers by the Sea", "Between Walls" by William Carlos Williams, from THE COLLECTED POEMS: VOLUME I, 1909-1939, copyright ©1938 by New Directions Publishing Corp. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

## Resumo

FERNANDES, João Moura; BRITTO, Paulo Henriques. **A inventividade de William Carlos Williams em tradução.** Rio de Janeiro, 2021. 256p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O foco principal desta dissertação consiste em apresentar aspectos fundamentais da inventividade poética de William Carlos Williams (1883-1963) cujas fecundações em diversos sistemas poéticos ocidentais se fazem notar desde, pelo menos, o meio do século XX. Com base em levantamentos de dados, considerações críticas, análises textuais e traduções comentadas, a pesquisa é organizada em sete partes: (I) à guisa de introdução; (II) sobrevoos biográficos; (III) mapeamento da recepção de Williams no Brasil; (IV) fundamentação teórica; (V) a busca por uma nova forma, a formulação do Verso Livre Novo e primeiras traduções; (VI) a estética de objetos williamsiana e outras traduções; (VII) comentários finais e apontamentos futuros. O que se busca, ao longo de todas as etapas da investigação, é a formulação de ferramentas teóricas, críticas e tradutórias para abordar a obra em questão. Do mesmo modo, e consequentemente, o trabalho procura apontar caminhos para o enriquecimento do repertório da poesia brasileira, na medida em que visa preencher importantes lacunas de informação e tradução em relação a toda uma linhagem poética cujo ponto de inflexão, a obra de Williams, é iluminado em seus aspectos mais produtivos e fecundantes.

## Palavras-chave

Poética e versificação; tradução poética; poesia moderna; poesia contemporânea; diálogos estéticos.

## Abstract

FERNANDES, João Moura; BRITTO, Paulo Henriques (Advisor). **William Carlos Williams' inventivity in translation**. Rio de Janeiro, 2021. 256p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The aim of this master's thesis is to present fundamental aspects of the inventiveness of William Carlos Williams' poetry that have fertilized Western poetry since at least the middle of the 20th century. Based on critical considerations, textual analyses and commented translations, the research is organized in seven parts: (I) introduction; (II) biographical sketch; (III) a mapping of Williams' reception in Brazil; (IV) theoretical foundation; (V) the struggle for a new form, the formulation of the New Free Verse and first translations; (VI) Williamsian aesthetics of objects and other translations; (VII) final comments and future research. The material intends to provide theoretical, translational and critical tools to approach the work in question, as well as to enrich the repertoire of the Brazilian poetry, since it seeks to fill in major gaps concerning information on and translation of an entire poetic lineage, and illuminating some of the most productive and fruitful aspects of its turning point, the poetry of William Carlos Williams.

## Keywords

Poetics and versification; Poetic translation; Modern poetry; Contemporary poetry; Aesthetic dialogues.

## Sumário

1. À guisa de introdução à pesquisa e recortes da dissertação.....	13
2. Sobrevoos biográfico .....	28
2.1 Primeiros anos e primeira poesia.....	29
2.2 Anos 10 .....	32
2.3 Anos 20.....	44
2.4 De 1929 em diante .....	52
2.5 Pós-40 .....	56
3. Mapeamento da recepção de Williams no Brasil e algumas conjecturas.....	63
3.1 O modernismo poético sob a tutela das leituras concretistas....	67
4. Fundamentação teórica.....	74
4.1 Busca pela forma, estudos de versificação e verso livre.....	75
4.2 A literatura e os objetos.....	87
4.3 A tradução como criação e como crítica.....	93
5. A busca por uma nova forma, a formulação do Verso Livre Novo e primeiras traduções.....	99
5.1 Primeiro momento: tradição, ruptura e imposição do primeiro verso livre moderno.....	99
5.2 Segundo momento: o Verso Polimétrico e o Verso Liberto.....	109
5.3 Terceiro momento: o “verso curto” e o Verso Livre Novo.....	115
5.4 O Verso Livre Novo.....	125
5.5 Primeiras traduções comentadas.....	147
5.5.1 Poema 1: “The uses of poetry” .....	147
5.5.2 Poema 2: “Metric figure” .....	153
5.5.3 Poema 3: “The great figure” .....	159
5.5.4 Poema 4: “Young woman at a window” .....	168
5.5.4.1 Versão 1.....	168



5.5.4.2	Versão 2.....	173
5.5.5	Poema 5: “To a poor old woman”.....	177
5.5.6	Poema 6: “This is just to say”.....	183
6.	A estética de objetos williamsiana e outras traduções.....	188
6.1	A poesia lírica, os objetos e a posição de Williams.....	191
6.1.1	O interesse imagético.....	194
6.1.2	<i>No ideas but in things</i> .....	195
6.2	Aspectos práticos.....	200
6.3	A tradução de uma poética de objetos .....	207
6.4	Outras traduções.....	208
6.4.1	Poema 7: “Lines”.....	208
6.4.2	Poema 8: “The red wheelbarrow”.....	215
6.4.3	Poema 9: “Young sycamore”.....	222
6.4.4	Poema 10: “Flowers by the sea”.....	232
6.4.5	Poema 11: “Between walls”.....	239
7.	Comentários finais e apontamentos futuros.....	244
8.	Referências.....	249

## Lista de tabelas e figuras

1. Tabela 1. “The uses of poetry”, primeiros versos.....	87
2. Tabela 2. “As funções da poesia”, primeiros versos.....	87
3. Tabela 3. Primeira análise completa de “The uses of poetry” .....	102
4. Tabela 4. Análise de “Song of myself” — excerto.....	107
5. Tabela 5. Análise de “La plaine” — excerto.....	111
6. Tabela 6. Análise de “A Augusto de Campos” — excerto.....	113
7. Tabela 7. As duas versões de “Young woman at a window” .....	123
8. Tabela 8. “This is just to say” na descrição de Marjorie Perloff.....	140
9. Tabela 9. Análise de “This is just to say” .....	143
10. Tabela 10. Segunda análise completa de “The uses of poetry” .....	148
11. Tabela 11. Análise de “As funções da poesia” .....	151
12. Tabela 12. Comparação entre “The uses of poetry” e “As funções da poesia” .....	151
13. Tabela 13. Primeira análise de “Metric figure (Veils of clarity)” .....	154
14. Tabela 14. Segunda análise de “Metric figure (Veils of clarity)” .....	155
15. Tabela 15. Análise de “Figura métrica (Véus de luz)” .....	157
16. Tabela 16. Análise de “The great figure” .....	163
17. Tabela 17. Análise de “O grande número” .....	164
18. Tabela 18. Comparação entre “The great figure” e “O grande número” .....	165
19. Figura 1. <i>I saw the figure 5 in gold</i> , 1928.....	166
20. Tabela 19. Análise da versão 1 de “Young woman at a window” .....	169
21. Tabela 20. Análise da versão 1 de “Jovem à janela” .....	171
22. Tabela 21. Análise da versão 2 de “Young woman at a window” .....	174
23. Tabela 22. Análise da versão 2 de “Jovem à janela” .....	175
24. Tabela 23. Análise de “To a poor old woman” .....	178
25. Tabela 24. Análise de “A uma velha pobre” .....	181
26. Tabela 25. Análise de “This is just to say” .....	183
27. Tabela 26. Análise de “Só pra avisar” .....	186
28. Tabela 27. Comparação entre “This is just to say” e “Só pra avisar” ..	187
29. Tabela 28. Análise de “Lines” .....	209
30. Tabela 29. Análise da versão 1 de “Versos” .....	211

31. Figura 2. Paleta de cores verdes.....	212
32. Tabela 30. Análise da versão 2 de “Versos”.....	213
33. Tabela 31. Segunda análise da versão 2 de “Versos”.....	213
34. Tabela 32. Análise de “The red wheelbarrow”.....	217
35. Tabela 33. Análise de “O carrinho de mão vermelho”.....	220
36. Tabela 34. Análise de “Young sycamore”.....	227
37. Tabela 35. Análise de “Jovem plátano”.....	229
38. Tabela 36. Comparação de “Young sycamore” e “Jovem plátano”...230	
39. Tabela 37. Análise de “Flowers by the sea”.....	235
40. Tabela 38. Análise de “Flores à beira-mar”.....	236
41. Tabela 39. Comparação entre “Flowers by the sea” e “Flores à beira-mar”.....	237
42. Tabela 40. Análise de “Between walls”.....	239
43. Tabela 41. Análise de “Entre paredes”.....	242

*No, Plato, no*  
W. H. Auden

*No ideas but in things*  
William Carlos Williams

# 1. À guisa de introdução à pesquisa e recortes da dissertação

“Sim e o coração dele batia que nem louco e  
sim eu disse sim eu quero Sim”<sup>1</sup>

James Joyce

“Tudo no mundo começou com um sim”, afirma Clarice Lispector na abertura de seu *A hora da estrela*: “uma molécula disse sim a outra e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Agrada-nos pensar que esta dissertação tenha começado desse modo, com um sim, com uma positividade simultaneamente intencional e ocasional. Intencional como um impulso criativo e efetivamente criador, como uma produção de positividade autoral e desejada, como um movimento disparado por nós. Ocasional como a liberação de um fluxo represado por muito tempo, como um dar vazão a algo que sempre esteve por aí pedindo passagem, a algo que apenas precisava ser percebido e receber um sim para vir a ser.

A ambivalência desse “sim” que almejamos como signo — intencional e ocasional — desta pesquisa remete-nos a um momento anterior à própria formulação dela, a algo que antecede o próprio desejo de investigar os temas que se estudam na e através da obra do autor trazido para debate. Remete, enfim, à pluralidade dos interesses que fomos derivando das leituras acumuladas ao longo da nossa trajetória, os quais pavimentaram múltiplos caminhos de pesquisa e escritura que aqui, nesta dissertação, se cruzam.

Antes de entrar, propriamente, no campo do sim — antes de, de fato, adentrar as seções expositivas, analíticas, críticas, teóricas e tradutórias sobre a obra de William Carlos Williams e sobre os temas elencados para abordagem —, deambularemos ainda um pouco mais por esse terreno traiçoeiro que é o da investigação das origens de uma ideia. Pisaremos, ainda um pouco mais, a areia movediça que costuma engolir muitos autores bem intencionados, os quais, em busca das motivações de uma investigação, se distanciam das investigações elas mesmas. Assumimos o risco, mas não pretendemos ir demasiado longe.

Não se pretende, com isto, repousar esta dissertação na justificativa de uma pesquisa privada cujo valor íntimo precederia o valor público de seu

---

<sup>1</sup> JOYCE, 2012, p. 1106. Tradução de Caetano W. Galindo.

desenvolvimento, muito pelo contrário. O que se pretende, com a menção a dados de cunho biográfico/formativo, não é restringir a relevância das investigações desta dissertação à nossa pessoa, mas perscrutar a sua importância para leitores, estudantes e pesquisadores de literatura que compartilhem um ou mais dos interesses que influem estas páginas. Em outras palavras: o objetivo de olhar para esta pesquisa em perspectiva, a partir das motivações e experiências que a significam, é dar notícia da sua relevância enquanto elo significativo de uma corrente de ideias e aparatos crítico-criativos fundamentais à formação do leitor e do pesquisador de poesia de língua portuguesa no Brasil hoje.

\*

Para tecer estas considerações sobre o nebuloso início da formulação da pesquisa, é necessário pôr em relevo dados de algumas afinidades constituintes dela que certamente derivaram do fato de que fomos educados em uma casa com uma biblioteca mantida por um estudioso da obra de Augusto de Campos. O estudioso, a quem costumamos chamar de pai (pois é o que é, nosso pai), além de fornecer uma rica biblioteca, forneceu também um constante estímulo à leitura — estímulo que, de certa forma, se desdobrou no direcionamento dos nossos interesses.

A biblioteca de que falamos foi formada e informada por um universo (ou, para utilizar conceitos mais afins aos critérios da sua formação, por “galáxias” ou “constelações”) de investigações estéticas ligadas às buscas de Augusto e dos demais poetas que constituíram, com ele, na década de 1950, a vanguarda da Poesia Concreta — dentre os quais destacamos Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Iniciados em uma biblioteca tal, estimulados desde cedo a ler um conjunto de livros que comungam um princípio inventivo e experimental de linguagem (aquele dos poetas concretos), acostumamo-nos com textos críticos cuja abordagem literária e historiográfica nos parecia dissonante daquela das leituras que recebíamos na escola.

Hoje, é possível entender com mais clareza de que se tratava esse desencontro. Na nossa biblioteca, convivíamos com abordagens à poesia chamadas “sincrônicas”<sup>2</sup>. Em uma abordagem sincrônica, o presente da criação e da leitura é

---

<sup>2</sup> “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores

tido como um tempo expandido em que poéticas, e não personalidades literárias, são postas em diálogo. Presente em que se irmanam as invenções de Homero, Virgílio, William Shakespeare, Luís de Camões, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walt Whitman, Stephane Mallarmé, Oswald de Andrade, William Carlos Williams, João Cabral de Melo Neto, Francis Ponge, entre as de tantos outros. Presente esse em que os aspirantes a escritores — como entendíamos a nós mesmos desde muito cedo — precisam reconhecer os seus pares e formar as suas famílias<sup>3</sup>, pois força é encontrar o conjunto de traços e valores poéticos a (re)trabalhar, a lapidar, a tornar novo (de novo).

Nas leituras escolares, por outro lado, em perspectiva muitas vezes complementar<sup>4</sup> — mas, em outras muitas, até oposta —, convivemos com abordagens chamadas “diacrônicas”. Para elas, a literatura se desenvolve em escolas situadas em blocos temporais e espaciais. Os autores dessas escolas, personalidades notórias da história cultural do nosso país, são salientados nas relações que mantinham entre si, nos diálogos que criaram dentro dos seus meios políticos ou nas relações simbólicas que seus projetos estabeleciam com aquilo que se entende como a nossa “identidade nacional”. Das escolas da nossa jovem literatura, sempre foram salientadas as suas bases ou fontes de inspiração europeias. Nessas abordagens diacrônicas, é possível identificar o ensejo de construir uma compreensão comum sobre os fatos e os valores (tradições, convenções, questões identitárias, sabores estéticos comunitários e pormenores políticos) do que seria uma história da cultura nacional, uma noção comum de um bem simbólico de todos brasileiros<sup>5</sup> que se teria manifestado através das obras literárias.

---

artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos” (JACKOBSON apud CAMPOS, H., 2013a, p. 82).

<sup>3</sup> No sentido da formulação de Augusto de Campos, para quem “A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso.” (CAMPOS, A., 1988, p. 8)

<sup>4</sup> Haroldo ressalta que o par diacronia-sincronia deve estar em relação dialética em pelo menos dois níveis: “a) a operação sincrônica se realiza contra um plano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária (CAMPOS, H., 1969, p. 215)

<sup>5</sup> “É necessário criar um corpus da literatura brasileira para a integração curricular, e é nesta emergência que — como salientou uma vez Décio Pignatari — o historiador literário brasileiro, em lugar de proceder como Confúcio na anedota exemplar recontada por Ezra Pound (isto é, reduzir três mil odes a trezentas, para o fim de definir uma antologia realmente básica), infla uma dezena de bons autores em uma centena ou mais de literatos subalternos” (CAMPOS, H., 2013b, pp. 15-16).

Sempre nos pareceu curioso o fato de que boa parte dos experimentalismos disruptivos enaltecidos como incontornáveis em uma abordagem, a sincrônica, não participassem das narrativas diacrônicas nem como nota de rodapé. Idem em relação ao fato de que autores fundamentais da nossa história não recebiam sequer menção na abordagem sincrônica — a qual, mesmo que de modo menos prioritário, também partia de um interesse pelo desenvolvimento estético com base no contexto brasileiro.

Considerando-se que, na escola, recebíamos leituras importantes para o que se pensava como a nossa identidade nacional ou como as manifestações da nossa comunidade simbólica, era compreensível que boa parte dos autores disruptivos, quando estrangeiros, não constasse nas leituras dedicadas ao contexto local — a não ser como fontes de inspiração. Há, no entanto, momentos em que os autores postos em relevo como inovadores eram autores brasileiros, fato que deveria cobri-los de importância, e mesmo assim permaneciam ignorados do ponto de vista histórico-diacrônico — como Sousândrade, cuja obra, recuperada pela visada sincrônica há algumas décadas, nem sempre consta nas apostilas didáticas. A impressão que tínhamos era de que, para alcançar as formulações artísticas mais potentes, essas que superam os confins de um certo tempo e contexto, e para cultivar um potencial de leitura crítica de poéticas vivas do passado com vistas ao presente, fazia-se necessário estar antenado ao que os promotores das leituras sincrônicas produziram. Por outro lado, o desejo por participar de modo efetivo da construção de uma estética responsiva às questões da sociedade e da cultura locais nunca nos abandonou. Com um olho no peixe e o outro no gato, queríamos ver na tradição os índices de inventividade e inová-los no presente, tendo como pano de fundo o quadro do nosso tempo e da nossa evolução literária.

Desde muito cedo, na lida com as bibliografias da nossa formação, a tradução saltou à vista como um método de aprendizado, aquisição e aprimoramento de repertórios estéticos, estes considerados em todas as suas implicações (técnicas, de versificação, perspectivais, temáticas, lexicais, éticas, discursivas etc.) Ela parecia favorecer o desejo de alcançar o que havia de mais potente e atemporal (não no sentido de perenidade, mas no de superação do próprio contexto) na produção estrangeira e o de participar da construção de uma estética inovadora e eminentemente local, pelo desenvolvimento da habilidade de criar correspondências estéticas entre as línguas e, paralelamente, suplementar os modos



estéticos inovadores identificados alhures com métodos, buscas e informações intensivamente locais. Essa compreensão da tradução como modo de aprimoramento criativo, ao gosto da metáfora antropofágica de Oswald de Andrade tal qual retomada por Haroldo de Campos<sup>6</sup>, foi filtrada das leituras formadoras já apontadas, sim, mas remete a um modo de iniciação à escrita artística bastante tradicional — no mínimo, ao *imitatio* dos romanos em relação às obras dos autores gregos que lhes foram referência<sup>7</sup>. A diferença reside no ponto em que, para os antigos, se tratava de aprender um estilo pela imitação; enquanto que para os concretos e, como consequência, para nós, se tratava de aprender um estilo pela produção simultânea do mesmo (um poema, uma mensagem estética) sob o signo da diferença (com outro material, na língua da tradução) em novo tempo/contexto<sup>8</sup>. No nosso afã por sermos, nós mesmos, poetas e pensadores da poética, abraçamos a tradução/*imitatio* como uma tábua de salvação, como um recurso válido para navegar, fluentemente, por conta própria, as águas do presente expandido, para constituir as nossas próprias descobertas, para dar as nossas próprias contribuições, para criar os nossos laços estéticos familiares.

O grande salto qualitativo no sentido dessa busca se deu na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, quando, associando-nos a Paulo Henriques Britto (professor, poeta, pesquisador, contista e tradutor de renome), passamos a contar com a orientação de alguém que levava a cabo de modo exemplar e bem-sucedido as ideias criativo-crítico-tradutórias que nos interessavam. Ao longo dos anos de aprendizado com Paulo aprendemos, além de noções de poética e versificação (algo a que, mesmo com muitos anos de leitura e estudo de poesia, paradoxalmente nunca nos havia sido apresentado de modo sistemático), e além de teorias e práticas de tradução, alguns métodos de aferição

<sup>6</sup> Retiramos, do ensaio de Haroldo de Campos “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (2011), uma passagem capaz de ilustrar a dita retomada da metáfora antropofágica de Oswald de Andrade: “Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: ser comido, devorado. Com esta especificações elucidativas: o canibal era um ‘polemista’ (...), mas também um ‘antologista’: só devorava inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais” (CAMPOS, H., 2011, p. 235).

<sup>7</sup> Tomamos a *imitatio* na acepção do exercício de copiar os autores gregos, consagrado na educação dos cidadãos romanos de prol para aprimorar as habilidades de argumentação e escrita. Não nos referimos, aqui, àquela acepção consagrada para traduzir o conceito de *mimesis*.

<sup>8</sup> A “Tradução como apropriação transgressiva, e hibridismo (ou cruzamento) como a prática dialógica de expressar o outro e expressar-se através do outro, sob o signo da diferença” (ibid., p. 125).

da qualidade das traduções<sup>9</sup>. Tornamo-nos mais aptos a compreender os mecanismos que constituíam a inovação poética estrangeira e a acionar mecanismos na nossa língua que pudessem oferecer correspondências satisfatórias a elas nos mais variados níveis de linguagem articulados no poema (semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros). Tivemos, com isso, a oportunidade de ver e rever as referências críticas e poéticas da nossa formação de modo mais aberto, conflitando-as com as leituras e proposições metodológicas de Paulo — o qual, em alguma medida, também fora informado por perspectivas dos poetas concretos<sup>10</sup>.

Em paralelo ao aprendizado e às leituras acadêmicas que se somavam àquelas da primeira formação, mas justamente por conta de méritos acadêmicos que obtivemos na faculdade, fomos trabalhar como editores de um jornal literário independente e de uma editora focada em poesia contemporânea. Revisamos e editamos livros, desenvolvemos diversos números do periódico (sobretudo de língua portuguesa, mas também dois números em língua espanhola). Por conta do trabalho na editora, transitamos pelo mercado de publicações poéticas; por conta do trabalho com o jornal, tomamos parte no circuito de eventos culturais ligados à poesia. A malha de leituras foi-se, cada vez mais, dilatando, alargando e relativizando, tendo sido esgarçada de modo definitivo quando integramos a equipe de pesquisa e curadoria da exposição Poesia Agora<sup>11</sup>, sob a batuta de Lucas Viriato. Assim, as duas fontes de informação poética iniciais — a escolar e a caseira — passaram a conviver com a universitária, com a das publicações do mercado, com a dos periódicos, com a dos eventos culturais e, finalmente, com os resultados de uma pesquisa extensiva e descentrada pelos circuitos da poesia contemporânea de vários estados do Brasil. Cada vez mais, fomos nos enriquecendo por dados da poesia brasileira de circulação cotidiana, ao passo que também nos fomos capacitando para reconhecer objetivamente, nas leituras de língua estrangeira, os traços da tradição e os desvios formais das novidades.

<sup>9</sup> As propostas “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” podem ser acessadas nos textos de Britto (2002, 2006a, 2006b, 2006c, 2011a, 2011b, 2014a, 2014b e 2015).

<sup>10</sup> Em curso sobre tradução de poesia, no ano de 2019, Britto afirmou: “O fato de a minha cabeça ter sido formada por Haroldo de Campos, e foi mesmo, não impede que eu discorde dele em muitas coisas, senão em quase todas, dependendo do tema e da situação”. Em conversa posterior, ele reiterou a frase, mas com um adendo: “no que diz respeito à tradução, essa é a verdade”.

<sup>11</sup> Trata-se da mais ampla exposição dedicada à poesia feita no Brasil entre 2010 e 2020 de que temos notícia. Nela, foram reunidas amostragens de obras de mais de 400 poetas vivos, divididas em alas interativas, primeiramente no espaço destinado às exposições temporárias do Museu da Língua Portuguesa (em 2015; última exposição completa antes do incêndio que devastou o Museu), depois na Caixa Cultural de Salvador (2017) e, enfim, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro (2017).

Foi a progressiva imersão na poesia contemporânea, a partir de interesses de versificação recém-adquiridos, e nas críticas baseadas na materialidade dos textos, inclusive na crítica via tradução (*criticism by translation*<sup>12</sup>), o que nos permitiu tomar consciência de um dado que costuma ser recalcado nas leituras nacionais: a poesia contemporânea, tanto a do Brasil quanto a dos Estados Unidos, tem uma forma majoritária. A poesia contemporânea brasileira é produzida, publicada e circulada preferencialmente sob um modo de versificação específico, classificável, cujo momento de formulação e sistematização é identificável — e o mesmo pode ser dito da atual poesia de língua inglesa.

Precisamos nos desculpar por descrever tantas matrizes de leitura para que, enfim, puséssemos às claras algo que é uma realidade ululante. O fato, que após tanto estudo e preparação percebemos, oferece-se à percepção de qualquer um que dedique algum tempo a vagar pelas seções de poesia das livrarias ou pelos blogs online. Ele está tatuado tanto em livros premiados quanto nas páginas dos periódicos mais vulgares que tenham alguma seção dedicada à poesia contemporânea. Circulam, a olhos nus, os poemas que, no mais das vezes, parecem ter passado pelo crivo formal de um mesmo editor intrometido. Um estudo sobre forma, versificação e técnicas poéticas na contemporaneidade só pode concluir que a poesia contemporânea de língua portuguesa do Brasil é feita em verso livre — e, dentro dessa categoria problemática, majoritariamente em Verso Livre Novo<sup>13</sup>. O que seria, no entanto, o Verso Livre Novo? Para nós, até certa altura, o verso livre era um tipo de forma poética generalizante e não sistematizável — afinal, se um verso é livre, como dizer que diferentes liberdades são formalmente classificáveis em subcategorias?

\*

<sup>12</sup> Ezra Pound, no ensaio “Date line” (POUND, 1968, pp. 74-87), categoriza a “crítica via tradução” como um dos cinco modos de crítica literária. Para ele, os outros seriam a “crítica via discussão”, a “crítica via exercício de estilo de um determinado período”, a “crítica via música” e a “crítica via nova composição”. A “crítica via tradução” não necessita, segundo o texto, de nenhum acompanhamento, já que sua criticidade é autoevidente e manifesta em todas as escolhas (desde as lexicais às curatoriais/antologistas) do exercício tradutório intensivo.

<sup>13</sup> Utilizaremos a tipologia proposta por Britto (2011a e 2011b) justamente por se tratar de uma proposta de unificação das pesquisas de diversos prosodistas em um sistema capaz de simplificar o discernimento. O Verso Livre Clássico (VLC), inovação Whitmaniana, por exemplo, é chamado de “verso livre longo” por Beyers (2001), mas coincide com a proposta de Britto quando este afirma que o VLC tem como elementos estruturantes a enumeração, o paralelismo, a anáfora, a expansão e a contração, o encaixotamento sintático e os demais recursos formais levantados também por outros prosodistas, como Allen (1978), Fussel (1979) e Hartman (1980), que empregam outros nomes para a mesma forma de Walt Whitman.

Pareceu-nos bastante claro, após uma certa investigação, que o estudo de versificação foi sendo descontinuado pela abordagem diacrônica quando, com o surgimento do verso livre, as formas fixas foram sendo progressivamente menos utilizadas. Como se o verso livre tivesse representado o fim de uma trajetória dos métodos de aferição do verso, como se o desejo de descrever os usos do verso se esgotasse na própria constatação de que um poema é feito em verso livre — como se, tautologicamente, essa constatação devesse provocar o abandono dos recursos de sistematização previamente estabelecidos. Como se, enfim, a partir dele, com raras exceções, a poesia não se prestasse mais a análises técnicas e comparações objetivas, apenas a análises semânticas, sociológicas e discursivas, sem a possibilidade de avaliação por critérios estáveis e aplicáveis a vários poemas. Como se, em vez de uma forma, o verso livre fosse uma anti-forma — quando não um oxímoro<sup>14</sup>.

Frustrados por nossas leituras diacrônicas, recorremos a uma revisão das nossas leituras de abordagem sincrônica. Pareceu-nos que o interesse pela forma poética se manteve, dentro das pesquisas dessa ordem a que tínhamos acesso, instrumentalizadas pelo pensamento da evolução das formas poéticas em direção ao não-verso, à poesia pós-verso, ao poema concreto. A atenção tecnicamente detalhada ao verso livre, quando não subordinada ao interesse de superação dele mesmo em direção a uma outra coisa, pareceu-nos subsistir como base do esforço tradutório “paramórfico”<sup>15</sup> — e, mesmo então, quando a obra a ser comentada e traduzida era realizada em versos livres (o que nem sempre era o caso), algo que deveria exigir do tradutor um esforço de reconhecimento das regras internas que regem o construto estético de cada um dos poemas versilibristas individualmente.

Na visão diacrônica, o verso livre parece-nos existir como um anticonceito, como uma anulação da ideia de que verso é forma e de que as descrições formais

<sup>14</sup> “Quando examinamos a maneira como o verso livre foi proposto nos primórdios do modernismo brasileiro, e também como foi recebido pelos leitores e críticos, fica claro que o que estava em jogo era nada menos do que o próprio conceito de poesia. Para os tradicionalistas — os parnasianos, a Academia Brasileira de Letras, o leitor médio da época —, a expressão “verso livre” era um oxímoro. Negar o metro, negar a rima, defender a posição de que cada poeta deveria inventar sua própria forma cada vez que compunha um poema, eram propostas encaradas como ataques ao que havia de mais essencial na poesia” (BRITTO, 2014a, p. 28)

<sup>15</sup> Com a noção de “paramorfismo”, Haroldo de Campos estava retificando o conceito de tradução que havia proposto anteriormente, o de “isomorfismo” (a tradução como réplica da forma do original), com vistas à compreensão da tradução como a construção de estruturas formais paralelas, correspondentes, mas intrinsecamente diferentes do original (em outra língua e em outro sistema poético).

são úteis à apreensão da mensagem estética. Quando se diz que um poema é um soneto italiano/petrarquino, sabemos o que devemos encontrar no texto: dois quartetos seguidos por dois tercetos; esquema de rima regular; uma estrutura semântica previsível de apresentação do tema e desfecho. O conceito serve para definir um fazer consolidado e para que se reconheçam os usos críticos da forma (por exemplo os sonetos com rimas irregulares, com estrutura de ideias invertida, dispostos na página de modo a disfarçar os quartetos e tercetos etc.) Quando se diz que um poema é em verso livre, não obtemos uma ideia prévia consensual, não nos habilitamos a identificar as novidades de um uso experimental. O verso livre opera, dessarte, como um conceito excessivamente esgarçado nas discussões contemporâneas, aplicado, de forma inerte, a tudo o que *não* é forma fixa, sem mais implicações práticas para a compreensão dos modos de fazer específicos em jogo.

Na visão sincrônica, o verso livre parece-nos despontar como ponto de interesse intermediário entre a ruptura com as formas fixas e a formulação do poema verbivocovisual concreto. O verso livre, enfim, seria uma espécie de entreposto para a espacialização do poema na página, para a exploração micrológica e não-sintática da palavra (da sílaba ou da letra), progressivamente tornada fundamento do poema, para aquém do verso — seja ele livre ou não — e além da mensagem discursiva, ficando o interesse pelo verso livre restrito à análise de obras específicas, sem um desejo maior de sistematização categórica.

De modo complementar, tanto a crítica de periódicos quanto a acadêmica parecem-nos ter pouco apreço pela ideia de descrever as recorrências formais em termos técnicos, objetivos e definidores, como se houvesse algum receio nesses meios em explicitar uma inegável regularidade da produção contemporânea — talvez, é possível supor, porque ela seja festejada na sua diversidade. Parece-nos que a descrição formal é tratada como uma atitude regressiva, seja em direção ao classicismo, seja em direção ao formalismo concretista, de modo que soa conservadora e agressiva à pluralidade de dicções. A constatação de que uma obra é versilibrista costuma ser acompanhada por vagas adjetivações sobre a “fluidez” ou não dos textos, sobre o “ritmo pessoal do autor” e sobre estilos “parecidos” com o dele que vêm à memória quando se lê o seu poema.

Desprovidos de referências formadoras sobre o tema, recorreremos à atualização das nossas leituras. Encontramos, na fortuna crítica de língua portuguesa do Brasil, poucos valiosos materiais que abordam o tema com cuidado

— alguns dos quais discriminamos no capítulo 4 deste material. Falar o óbvio (que a poesia contemporânea tem uma forma poética majoritária, o verso livre e, mais especificamente, o Verso Livre Novo), pelo que precisamos nos desculpar há pouco, talvez não seja algo tão trivial em um cenário como esse.

Nas nossas buscas por fundamentar um método de leitura e abordagem ao dado cru que o trabalho com a poesia contemporânea nos ofereceu fez-se necessário, antes, um esforço em prol da dignificação teórica do verso livre de modo geral, recuperando, inclusive, alguns tratados de versificação, desses que costumam acumular poeira nas boas bibliotecas — e, vale dizer, mesmo dentro dos textos que abordavam o verso livre, encontramos dificuldade para compreender aquele verso que especificamente nos interessava entender, considerado o mais arredo de classificação dentre os tipos de verso livre. A partir da dignificação conceitual e técnica das categorias do verso livre, partimos para a um esforço de compreensão do Verso Livre Novo, da sua historicidade e das suas formulações mais sistemáticas, para, então, compreender as questões estéticas que foram colocadas no jogo da poesia ocidental pela inventividade de William Carlos Williams.

Há, nesse sentido, uma diferença marcante entre os estudos de poesia de língua portuguesa do Brasil e os estudos de poesia de língua inglesa americana. Em língua inglesa, abundam obras integralmente dedicadas à compreensão técnica dos versos livres, dos mais antigos aos contemporâneos. Em algum aspecto, o óbvio de que falamos pareceu-nos menos recalcado nas leituras provenientes dessa fonte. Não é de se espantar que seja assim: o poeta que disparou o verso livre moderno no ocidente é americano, ainda que a sua disseminação tenha ocorrido depois que os poetas da França — até bem recentemente a matriz cultural do mundo ocidental — assimilaram a inovação de Walt Whitman<sup>16</sup> e a espalharam. O Verso Livre Novo, idem: o seu ponto de consolidação é bastante bem delimitado pelas fortunas críticas sobre versificação nos Estados Unidos, apesar das discordâncias naturais entre as diferentes abordagens. Também não é de se espantar que seja assim: os poetas que

---

<sup>16</sup> É sempre importante lembrar que, falando em inovação, remetemos ao contexto do uso. O verso livre whitmaniano pode ser considerado uma remodelação da poesia bíblica, por exemplo; o verso livre de Williams pode ser considerado uma retomada de experimentos como os de Símias de Rodes; de todo modo, a tradição moderna e a historicidade dessas formas não pode ser considerada uma linha direta dessas literaturas antigas com o presente, já que foram abandonadas por séculos e inventadas de novo por esses dois autores que iniciaram novas tradições — a partir das quais se organizam os antecessores históricos.

se considera terem sistematizado o verso livre novo também são americanos — a saber, William Carlos Williams e E. E. Cummings.

Não pretendemos afirmar, com isso, que a poesia contemporânea brasileira seja devedora de um ou outro autor estadunidense. Cada poeta alcançou a forma que se tornou *default*/padrão atualmente por uma via diferente — alguns por intermédio da leitura de obras francesas, outros por influência da consolidada herança do verso livre brasileiro. Outros, ainda, se se quiserem defender da acusação de terem recebido qualquer influência, podemos dizer terem reinventado a roda por seus meios próprios. Por que não? Certamente, a maioria dos poetas que cultuam a forma sequer conhece as obras dos seus principais sistematizadores.

Hoje, não é mais possível afirmar, como o fora antigamente, que haveria um vetor original-cópia, uma matriz de influência a que toda a produção brasileira seria devedora simplesmente por ocupar uma posição marginal em relação às grandes potências geopolíticas e culturais do ocidente. As vias de influência e as contribuições particulares determinantes para a disseminação do Verso Livre Novo são indestrinçáveis — como o são, aliás, a maior parte das trocas culturais em um mundo cada vez mais globalizado e acelerado. Nossa perspectiva, inversamente, é contrária à da subordinação: consideramos ultrapassada a ideia de fonte e influência como fora consolidada pelos estudos de literatura comparada do passado, antes das reformulações pós-estruturalistas da década de 1970, e subscrevemos um sentido de tradição parecido com o de Haroldo de Campos (quando ele cria o conceito de “sincronia”) e o de Borges (quando nos apresenta seu “Kafka e seus precursores”<sup>17</sup>). A tradição, para nós, é um processo dialético entre uma certa herança socialmente colocada e uma busca pessoal, sem uma separação muito bem definida entre um e outro, e com mais de um vetor de influência.

Nosso interesse por conhecer e dar a conhecer os valores em jogo quando da formulação de uma estética seminal, reiteradamente acionada e ressignificada hoje, tem a ver com um desejo de criar condições para que seja possível tomar a real medida das inovações autóctones e das contribuições das obras de língua portuguesa do Brasil para o desenvolvimento dela — dimensionando,

---

<sup>17</sup> “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 2000, pp. 78-79).

simultaneamente, a contribuição da nossa geração, a geração contemporânea, e os traços daquela estética que se tornaram ociosos e não perduram entre nós. Antes que possamos rumar no sentido de produzir compreensões tão complexas e consequentes sobre inovações e ressignificações de uma estética através do tempo, ambição de longo prazo da nossa pesquisa, pretendemos, antes, com esta dissertação, fornecer ferramentas de leitura necessárias para identificar algumas de suas características mais relevantes e para explorar as potencialidades inexploradas de um fazer tão disseminado que também é, paradoxalmente, tão pouco conhecido — algo que se torna possível através do estudo da obra de seu poeta seminal, Williams. Trata-se, portanto, de dar o primeiro passo de um projeto mais amplo que, apenas futuramente, poderá se dedicar a descrever as pontes que diversos poetas nacionais mantiveram ou mantêm, se é que mantiveram ou mantêm alguma conscientemente, com a obra do poeta seu inventor.

\*

O período e a escola literária em que se teria sistematizado essa forma recorrente no contemporâneo, como pudemos observar nas nossas leituras de língua inglesa e de língua portuguesa — descritas no capítulo de Fundamentação teórica —, enfim, teriam sido o início do século XX, o modernismo poético estadunidense. O poeta pioneiro que a teria sistematizado, William Carlos Williams, é o foco desta dissertação.

William Carlos Williams foi referência manifesta de movimentos estéticos recentes de variada dicção — da Geração *Beat* de Gary Snyder e Allen Ginsberg a movimentos como *San Francisco Renaissance*, *Black Mountain Poets*, *New York School* —; foi, também, ganhador do primeiro *U.S. National Book Award* de poesia (1950) por *Paterson* e *Selected Poems*; foi postumamente premiado com um Pulitzer por *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962); foi agraciado com uma *Golden Medal* pelo *National Institute of Arts and Letters*; foi nomeado para a cátedra de poesia da Biblioteca do Congresso americano (nomeação cassada posteriormente<sup>18</sup>); é anualmente homenageado pela *Poetry Society of America* no *William Carlos Williams Award*, voltado para publicações independentes. Foi traduzido por João Cabral de Melo Neto (MARQUES, 1955, p. 145), elogiado por

---

<sup>18</sup> Explica Ardanaz (2019, p. 22): “en parte por acusaciones de supuestas simpatías izquierdistas y, en parte, por su amistad con Ezra Pound, recluso ya en un hospital psiquiátrico, tras haber sido traído a América para ser procesado por traición y propaganda en favor del fascismo.”



Octavio Paz, Eugenio Montale, Hans Magnus Enzensberger e muitos outros autores consagrados de diversas partes do planeta — além de ter sido assinalado, ainda que tardiamente (na década de 1980), pelos poetas já ex-concretos Haroldo e Augusto de Campos:

Há um sistema poético de vasos comunicantes conectando o objetivismo de Williams, o *parti pris des choses* de Ponge e o construtivismo do poeta-geômetra João Cabral de Melo Neto (um ponto de referência obrigatório da poesia concreta brasileira). (CAMPOS, H., 2013, p. 204)

Essa lista é apenas uma amostra das inúmeras formas de reconhecimento listáveis, inclusive porque poetas brasileiros contemporâneos, tanto quanto os do último modernismo, perceberam, têm percebido e pontuado a sua obra como afinidade eletiva, mas de maneira limitada pela pobre fortuna de traduções com que conta uma obra tão extensa e pelo pouco aparato crítico sobre ela de que dispomos em português no Brasil.

Nesse ponto entra um outro modo de pensar o começo desta pesquisa: pela via do não. Afinal, uma pesquisa acadêmica necessariamente pressupõe um impulso crítico seletivo e curatorial-antologista. Trata-se, portanto, de um deliberado represar de boa parte daquele mesmo fluxo que se pretende liberar, daquele mesmo fluxo que pede passagem: as contribuições potenciais e as fecundações latentes da vastíssima obra de William Carlos Williams, constituída de mais de 25 livros de poesia e mais outros tantos de prosa, teatro, cartas e ensaios; obra esteticamente variada em formas, temas, vanguardas e militâncias com inúmeras repercussões no mundo poético, sobretudo o americano. Uma negatividade que, represando as improbidades, consiga ver em um objeto aquilo que convém, rechaçando deliberadamente aquilo que não é seu objetivo. Um “não” semelhante ao ensurdecimento cognitivo que nos acompanha desde a mais tenra idade: o cérebro vai abrindo mão de um conjunto de possibilidades irrestrito para potencializar um conjunto de habilidades específicas necessárias para, por exemplo, aprender uma língua; para, enfim, que toda uma trajetória se desenvolva.

Esse avesso da moeda, esse impulso do não, serve para que se configurem os eixos temáticos específicos desta dissertação, com alguma eficiência, dentre os inúmeros eixos de pesquisa possíveis e pouco explorados. Reforçamos que muito pouco da obra do autor foi traduzido para o português e que, do pouco, as versões

e análises costumam ater-se a questões temáticas e à simplicidade (recorrentemente confundida com ingenuidade) dos poemas, sem destacar nem os meios técnicos com que o autor trilhou seu projeto estético singular dentro do modernismo americano nem a permanência de seu estilo.

O aspecto mais importante que justifica a seleção do poeta para o desenvolvimento desta dissertação, nesse sentido, é a riqueza do seu repertório técnico e a sua operação sistemática de um estilo de verso livre que, como já dissemos, se tornou o verso mais recorrente da língua portuguesa do Brasil hoje, notadamente marcado pelo deslocamento do verso sonoro e do verso gráfico — pelo foco, portanto, nos cortes do verso —, pela curta extensão e pela arbitrariedade da forma, como veremos no capítulo 5. Esse fica sendo, então, o primeiro eixo temático do trabalho: a apresentação da nova forma poética e a tradução comentada de alguns de seus poemas mais representativos. Explorar, via tradução de um artista criador, as possibilidades de seu verso permite que se identifiquem os aspectos mais produtivos de sua estética e que se promova um diálogo enriquecedor com as potencialidades linguísticas do inglês, contribuindo para a expansão do repertório de técnicas da língua portuguesa e preenchendo lacunas tradutórias e críticas de toda uma linhagem poética.

O segundo eixo temático, abordado de modo específico no capítulo 6, lida com algumas perguntas surgidas durante o desenvolvimento do primeiro eixo: a que questões estéticas aquela inovação formal respondeu? Que nós artísticos ela desatou? Que tipo de pensamento linguístico-filosófico teve vazão no contexto da criação da nova forma de expressão em estudo? Por acreditarmos que, com uma nova linguagem, são viabilizados novos pensamentos e concepções do poético em todas as suas dimensões (do sujeito lírico ao uso da pontuação gráfica), optamos por desenvolver um segundo eixo eminentemente teórico. Com ele, vamos explorar o interesse obsessivo de Williams por uma poética orientada para as coisas, para a apreensão das coisas, para um modo de estar no mundo em relação às coisas — interesse que notamos de modo consolidado naquilo que chamamos de estética de objetos williamsiana. Este segundo eixo também conta com um conjunto de traduções comentadas.

Enquanto estivermos falando da inventividade formal do autor, certamente aludiremos a compreensões sobre a sua poética de objetos; enquanto estivermos falando da poética de objetos williamsiana, certamente comentaremos os estudos

formais, complementando-o com exposições acerca de alguns dos seus textos “objetivos”, alguns dos quais caracterizam os usos mais radicais do VLN estudado no capítulo anterior — fato que só reforça a nossa percepção de que não é possível julgar de modo satisfatório cada um dos temas isoladamente, embora, para fins de organização, disponhamos-los em capítulos diferentes.

Antes de chegar aos eixos centrais deste trabalho, efetuaremos um sobrevoo biográfico prévio, tendo em vista pontuar alguns dados da vida pessoal, da vida literária e da recepção de Williams que influenciaram seus projetos de escrita. Em seguida, discriminaremos as fundamentações teóricas e metodológicas dos eixos temáticos e tradutórios deste trabalho.

Com isso, a dissertação fica organizada em sete capítulos (os quais, por sua vez, desdobram-se em seções internas, como é possível conferir no nosso sumário): (I) à guisa de introdução à pesquisa, finda nesta página; (II) sobrevoo biográfico; (III) mapeamento da recepção de Williams no Brasil; (IV) fundamentação teórica; (V) a busca por uma nova forma, a formulação do Verso Livre Novo e primeiras traduções; (VI) a estética de objetos williamsiana e outras traduções; (VII) comentários finais e apontamentos futuros.

Com a introdução acerca da vida e da obra de Williams, com a apresentação das suas ideias para os eixos da dissertação, com a demonstração dos modos de materialização das suas ideias através da leitura e da tradução de poemas selecionados, nos capítulos 5 e 6, acreditamos justificar esta descrição prévia da nossa formação como leitores de poesia, justificando assim esta abertura, à guisa de introdução.

## 2. Sobrevoos biográfico — um panorama da vida e da obra de William Carlos Williams

“The local is the only universal, upon that all art builds”<sup>19</sup>  
William Carlos Williams

Neste capítulo, apresentamos alguns dados sobre a vida e o contexto da obra de Williams. Sem a pretensão de realizar um resumo ou uma revisão das biografias já publicadas sobre o autor, pontuamos fatos que provocaram desdobramentos diretos nos seus projetos literários que atendem aos interesses mais específicos deste trabalho.

A justificativa para essa abordagem, no caso de Williams, é, para nós, mais que justificável, necessária mesmo. À medida que pesquisávamos sobre o percurso biográfico do poeta, ficava bem evidente uma correlação direta entre projeto criativo e percurso de vida, no que poderíamos até creditar uma espécie de coerência ética. Entendemos, também, que essa visada biográfica inicial abre caminho para a abordagem mais detalhada de aspectos que compõem o centro do trabalho, exposto mais adiante nos “eixos temáticos”, quando, aí sim, a perspectiva analítica passa a ser prioritariamente teórica, técnica e textualista.

Devemos reconhecer, por isso, com esta seção, a importância de que se estabeleça um conhecimento comum mínimo sobre certos dados biográficos — ou seja, não textuais — para pensar as propostas teórico-estéticas e, mesmo, os textos do autor. Isso porque a sua poesia, baseada desde cedo na ideia de “contato direto” do poeta com o mundo, bem como na de invenção de uma linguagem poética para esse contato, pede que se explicitem as condições de possibilidade do efetivo contato que o poeta estabeleceu com seu mundo. Ademais, o modo como ele posicionou a sua obra sempre em oposição — seja à poesia tradicional, seja à influência britânica ou, final e principalmente, à obra de Eliot, seu grande rival ideológico — exige que essas oposições sejam conhecidas, já que inevitavelmente lançam luz sobre as decisões do poeta e sobre a sua recepção.

O período mais importante para esta dissertação e, portanto, aquele que iremos abordar de modo mais detido, compreende os anos de 1910 a 1940. Trata-se, pois, do período de maior atividade de Williams e de sua mais efetiva

---

<sup>19</sup> WILLIAMS, 1967, p. 391.

participação nas discussões literárias de língua inglesa. Não nos dedicaremos muito ao período pós-1940 — justamente a época em que o tardo reconhecimento público se deu — por acreditarmos que foram as propostas anteriores da sua carreira as mais revolucionárias e meritórias do reconhecimento tardio. Nesse sentido, esperamos deixar que se entrevejam as contingências situacionais que explicam o tardar dessa consagração.

Com este breve panorama, enfim, tomado como que de um sobrevoo biográfico pela vida de Williams, pretendemos dar uma dimensão do modo como ele procurou inserir as suas obras, as suas ideias e a si mesmo no contexto literário e cultural da sua época.

## 2.1. Primeiros anos e primeira poesia

Filho mais velho de William George Williams (inglês de nascença, caribenho de criação) e Raquel Hélène Rose Hoheb Williams (porto-riquenha de ascendência basca e hispano-americana), o poeta carrega no nome a pluralidade de origens culturais: William, como um menino inglês, como Shakespeare; Carlos, como um garoto latino-americano, como o tio médico; Williams, repetição com cômica diferença daquele primeiro recado, o da ascendência britânica. William Carlos Williams, ou simplesmente WCW, como também é conhecido, teve Rutherford (Nova Jérsei, Estados Unidos da América), como sua cidade natal e derradeira. Nascido lá em 17 de setembro de 1883, lá residiu até a sua morte, em 04 de março de 1963.

A cidade situa-se próxima à margem ocidental do Rio Hudson, sendo que a ilha de Manhattan é situada na outra margem. Nova Iorque, em Manhattan, funciona como o centro de gravidade para as várias cidades-satélites da região — dentre as quais, Rutherford. A população desses bolsões periféricos era, no fim do século XIX (talvez ainda o seja), majoritariamente formada por proletários e famílias de classe média-baixa. De seu subúrbio, observou a metrópole vizinha crescer em importância, junto com o país, até que se tornasse a cidade-símbolo do pujante desenvolvimento econômico que fez dos Estados Unidos a principal potência geopolítica em nível global no séc. XX.

Williams começou a sua formação em uma escola local. Entre 1897 e 1899, na sua adolescência, mudou-se com a família para Chateâu de Lancy, perto de Genebra, Suíça, onde estudou, por um ano, em colégio francófono. Participou de uma turma multicultural que contava com crianças de doze nacionalidades diferentes. Em uma passagem da sua autobiografia, o autor faz questão de marcar a identificação que mantinha com certo espírito de juventude do continente americano em contraste com um “espírito carregado” dos meninos do velho mundo: “Ed [irmão de Williams] e eu fomos mandados para a escola em Château de Lancy, perto de Genebra, Suíça; éramos apenas crianças, centenas de anos mais jovens do que a maioria dos outros sessenta e dois garotos de lá”<sup>20</sup>.

A citação carrega pela ironia o que, a sério, será um dos projetos mais efetivos da poética de Williams: uma certa indisposição para com a cultura europeia, dado que essa cultura seria símbolo de um modelo envelhecido muito distante da jovem e pujante cultura americana pela qual veio a entusiasmar-se e em nome da qual investiu sua criação e estabeleceu suas parcerias. Em falas como a citada acima, pode-se rastrear também a fidelidade a uma ideia que lhe é cara e que pautará a sua aposta em um projeto literário oposto ao do europeísmo eliotiano, como veremos, desde sempre criticado por Williams. Enfim, o depoimento tardio sobre o modo como ele percebia o ambiente de seu colégio europeu da adolescência evidencia o que aquele menino sentia sobre certos aspectos da cultura europeia que influenciaram os diversos modernismos extra continente, mas cuja influência sobre ele só se deu após uma filtragem utilitária com seu projeto localista.

Antes de voltar para o Novo Mundo, passou alguns meses em Paris, onde pôde aprimorar o domínio do francês. No Lycée Condorcet, um dos melhores da cidade, acredita-se que tenha entrado em contato com poemas dos simbolistas franceses, dentre os quais Mallarmé. Como, no entanto, o próprio poeta evita confessar referências literárias, sobretudo as do passado, sobretudo as estrangeiras, esse suposto contato permanece especulativo entre os estudiosos da sua obra.

De volta a Nova Jérsei, amadurecido pelas experiências na Europa, completou o ensino colegial em Nova Iorque. Consequência natural do protagonismo nova-iorquino é que os habitantes das cidades vizinhas precisavam recorrer à ilha para

---

<sup>20</sup> No original: “Ed and I were sent to school at the Château de Lancy, near Geneva, Switzerland; we were mere infants, hundreds of years younger than most of the sixty-two other boys there” (WILLIAMS, 1967, p. 29).

presenciar os principais acontecimentos das artes e da política. De fato, como veremos, tiveram sítio em Nova Iorque tanto os teatros, as galerias de arte, os encontros artísticos e os eventos que Williams frequentou quanto a sua última escola.

De 1902 a 1906, estudou medicina na Universidade da Pensilvânia (Filadélfia), onde conheceu Ezra Pound, Hilda Doolittle e Charles Demuth, três importantes parceiros de vanguarda. A passagem pela UPenn é um fato particularmente notável porque não apenas marca o início de uma carreira de médico, mas, também, o início de uma autorrevolução literária. Naquele período, Williams era um aspirante a escritor com forte tendência ao teatro clássico e à poesia romântica inglesa, fontes que se manifestam na publicação, bancada pelo próprio autor, de *Poems* (1909)<sup>21</sup>. Com baixíssima tiragem, o seu livro inaugural vendeu apenas quatro exemplares no lançamento e serviu-lhe como uma espécie de expurgo das leituras e influências que acumulara ao longo da vida “antes de Pound” (em alusão a “*before Christ*” e “*after Christ*”, ou “antes e depois de Cristo”, termos que marcam a contagem dos anos da Era Cristã, ele afirma: “before meeting Pound is like B.C. and A.C.”). De *Poems* (1909), analisamos e traduzimos “The uses of poetry”, no capítulo 5, para contrastar com os experimentalismos posteriores.

Os poemas desse primeiro livro variam entre a predominância de formas e temáticas extraídas de John Keats<sup>22</sup>, vozes dramáticas (ele tinha o projeto de ser roteirista de teatro, interessado pela efervescente cena de Nova Iorque) e alguma marca de Walt Whitman. As influências díspares de Keats e Whitman, que beiram o paradoxal, são resquício da sua criação: Williams afirma ter sido “o terror [que] dominou a minha juventude, não o medo”, referindo-se ao rígido idealismo e à moralidade austera que seus pais instilaram nos filhos desde muito cedo. Efeitos dessa carga moral idealista se deixam notar em carta de 1904, quando, já na faculdade, diz à mãe: “eu nunca fiz e nunca farei uma má ação premeditada em toda

<sup>21</sup> Vale notar que o livro não está integralmente incluído e nem equivale a *Poems: 1909-1917*, o qual, por sua vez, consta nos *Collected Poems, Vol. 1*.

<sup>22</sup> Note-se pelos títulos dos poemas: “Innocence”, “To Simplicity”, “June”, “Ballad of Time and the Peasant”, “To His Lady with a Queer Name”, “The Uses of Poetry”, “The Quest of Happiness”, “July”, “Imitations”, “Love”, “To a Friend”, “To My Better Self”, “A Street Market, N. Y., 1908.”, “September”, “The Loneliness of Life”, “Wistful in Idleness”, “On Thinking of a Distant Friend”, “To a Lady”, “To The Unknown Lady”, “November”, “On a Proposed Trip South”, “The Folly of Preoccupation”, “The Bewilderment of Youth”, “The Bewilderment of Age”, “Hymn to the Spirit of Fraternal Love”, “Hymn to Perfection”.

a minha vida”<sup>23</sup> e “eu jamais tive e jamais terei qualquer pensamento sobre você e sobre o meu pai que não seja da mais pura e alta estima”<sup>24</sup>. O perfeccionismo calculado e idealista de Keats, por um lado, e as liberdades formal e comportamental absolutas de Whitman, por outro, davam vazão, na persona de outros poetas, aos seus impulsos pessoais: o de manutenção de um compromisso com valores da sua criação, impulso romântico, e o de atualização desses valores, impulso modernizante que ele associava à figura desbravadora e selvagem de Whitman.

## 2.2. Anos 10 — guinada experimentalista e relações artísticas

Imediatamente após a publicação de *Poems*, Williams parte para a cidade de Leipzig, na Alemanha, onde realiza a sua especialização médica em pediatria. Com isso, o poeta americano que cresceu em uma casa hispanófila e estudou em francês na adolescência adquire fluência em uma quarta língua, o alemão. Após a sua estadia em Leipzig, de setembro de 1909 até fevereiro de 1910, visitou França, Itália, Espanha e Inglaterra. Na Inglaterra, encontrou-se com Pound. Esse encontro é particularmente notável, dentre os tantos que já haviam acontecido quando, estudantes da Universidade da Pensilvânia, visitavam-se em seus dormitórios para trocar poemas e referências, porque terá marcado uma guinada em direção a uma atividade experimentalista por parte dos dois amigos. Pound insistia na necessidade de que houvesse alguma renovação na poesia, uma renovação que livrasse as novas gerações de poetas do peso das convenções, e encontrava em Williams um parceiro disposto a fechar a porta da calculada elegância tardo-romântica de Keats e a superar o vigor cru de Whitman (a quem ambos consideravam um importante renovador e, portanto, um antecessor — mas a contragosto, porque o consideravam um desequilibrado desmesurado que a nova poesia deveria superar).

Em 1912, sai a primeira publicação de Williams em uma revista, na *Poetry Review* (Londres): “A selection from *The tempers*”. O subtítulo da publicação é

<sup>23</sup> No original: “I never did and never will do a premeditated bad deed in my life” (WILLIAMS, 1957, p. 7).

<sup>24</sup> No original: “Also ... I have never had and never will have anything but the purest and highest and best thoughts about you and papa” (ibid., p. 7)



revelador de uma tônica da sua carreira: “With introductory note by Ezra Pound”. Pound, responsável pela edição, morava na capital inglesa. Em grande medida, ele também foi o responsável por manter Williams atualizado e participante das discussões literárias transatlânticas mais vanguardistas — algo que, certamente, o ajudou a driblar o provincianismo que a sua vida convencional de médico e pai de família em Rutherford poderia provocar. No ano seguinte, em 1913, publica *The Tempers*, também em Londres, também por intermédio de um contato de Pound: Elkin Matthews. Futuramente, Williams passaria a considerar *The Tempers* o seu primeiro livro (ele renegou *Poems* até a morte e deixou um pedido expresso para que os herdeiros dos seus direitos autorais não permitissem a sua republicação).

Já é possível perceber, entre um e outro livros, uma grande mudança no que diz respeito a forma e atitude poética. As rimas seguem esquemas menos convencionais e tornam-se progressivamente irregulares. A profusão de sonetos da primeira publicação não se repete na segunda. Tematicamente, nota-se uma preocupação maior com a visualidade dos poemas e com a materialização das ideias e dos sentimentos abstratos em referenciais mais concretos. Para ele, “É dar esse passo para entrar nas qualidades táteis, nas próprias palavras, para além do mero pensamento expresso através delas, o que distingue o moderno, ou o que distinguiu o moderno daquela época anterior à virada do século”<sup>25</sup>. *The Tempers* seria, então, na sua opinião, o primeiro projeto moderno do autor. Ele trazia 19 poemas — um deles, “El Romancero”, era constituído por quatro canções traduzidas do espanhol. Há que se destacar, nesse aspecto, o caráter de Williams como tradutor, algo que merecerá, futuramente, atenção.

No mesmo ano de 1913, o médico-poeta publica um artigo de descobertas científicas na prática de medicina, “The Normal and Adventitious Danger Periods for Pulmonary Disease in Children” (na revista *Archives of Pediatrics*), notável — para nós que não entendemos de medicina — por demonstrar como os avanços na sua carreira de médico eram simultâneos àqueles da de escritor. Além disso, o poeta-médico passa a colaborar regularmente em *Poetry* (Chicago, EUA) e *The Egoist* (Londres, ING). Ainda em 1913, testemunha o nascimento do seu primeiro filho, William Eric Williams, aquele que, também médico, viria a substituir o pai

<sup>25</sup> No original: “It is making of that step to come over into the tactile qualities, the words themselves beyond the mere thought expressed that distinguishes the modern, or distinguished the modern of that time from the period before the turn of the century”. (WILLIAMS, 1967, p. 380)

no consultório-casa de Ridge Road, número 9, quando a saúde do poeta o impedisse de continuar trabalhando.

A guinada experimental de Williams e Pound se confunde com a guinada experimental da poesia norte americana e, enfim, com o seu modernismo. Com desdobramentos notáveis em toda a poesia de língua inglesa posterior, Pound publica em 1914 a antologia *Des Imagistes*. Com textos de Williams, Hilda Doolittle, Ford Madox Ford e James Joyce, entre outros, a vanguarda imagista consolidada na antologia propunha uma reação à rigidez do ordenamento poético que vigorava naquele tempo em torno das formas e dos temas tardo-românticos predominantes, com vistas a afinar a poesia com os movimentos de modernização que eclodiam em outras artes. Tratava-se, em termos programáticos, de uma negação das inversões, das redundâncias, dos idealismos e sentimentalismos; propunha, em seu lugar, uma poesia atenta ao caráter fanopaico/imagético dos poemas, além de uma expressão em linguagem funcional, sem adereços. Era proposto, enfim, o “tratamento direto das coisas, seja ela subjetiva ou objetiva”<sup>26</sup>.

Pound insistia para que o amigo se mudasse para Londres, Paris ou alguma capital europeia que pudesse colocá-lo no centro das discussões e dos círculos literários. Queria que o amigo exercesse, com ele, uma carreira literária mais influente em um ambiente mais propício e “desenvolvido”. Williams, no entanto, estava decidido a viver em Rutherford, perto daquilo que ele entendia como “a localidade fundante” da sua poesia. Mantinha-se, assim, compromissado com a missão autoimposta de fazer uma poesia baseada no que ele mesmo entendia como o “elemento americano” por excelência, naquilo que seria a manifestação mais pura do local.

Não se tratava de chauvinismo americanista, embora a sua virulenta defesa da localidade tenha implicado um exagero nacionalista em vários momentos. Para o autor da localidade, do “tratamento direto das coisas” (ele que seguiu ressignificando essa sugestão imagista nas próximas décadas, enquanto Pound foi-se descolando dela), tudo se tratava de uma disputa pelo próprio conceito de poesia: ele acreditava que o escritor só tem acesso ao conteúdo local, a um certo conjunto

---

<sup>26</sup> Esse é o primeiro princípio imagista elencado por Pound. Disponível em: <[poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts#:~:text=Direct%20treatment%20of%20the%20%E2%80%9Cthing,in%20sequence%20of%20a%20metronome.>](http://poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts#:~:text=Direct%20treatment%20of%20the%20%E2%80%9Cthing,in%20sequence%20of%20a%20metronome.>). Acesso em: 10/01/2021

de fenômenos que se dão aos seus cinco sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar), de modo que o local é o único recurso para alcançar o universal. Para ele, os Estados Unidos ofereciam uma oportunidade única de ver as coisas pela primeira vez e de fundar uma nova linguagem poética independente daquela trazida pelos ingleses. É nesse sentido que afirma:

Passei a encarar a poesia de um ponto de vista local; eu tinha que encontrá-la por mim mesmo; não possuía qualquer instrução a não ser as aulas de literatura no colégio. Quando me dispunha a escrever poemas, eu era definitivamente um garoto norte-americano, autoconfiante e independente. Desde o começo, eu senti que *não* era inglês. Se ia fazer poesia, seria do meu próprio jeito<sup>27</sup>

Para Williams, a Europa representava o passado carregado do racionalismo que embotava a vista do poeta e o impedia de ver o mundo sem ideias preconcebidas e abstratizantes; lá, as crianças nasciam em um mundo excessivamente interpretado e marcado por séculos de herança racional-academicista. A América, por outro lado, seria o lugar onde os bebês nasciam e viam o “novo mundo nu” (“They enter the new world naked”<sup>28</sup>).

A opção que os seus amigos de faculdade e vanguarda tomavam, a do expatriamento voluntário, era o avesso do que ele desejava para si e para a poesia americana de um modo geral. Já que a América fornecia todos os recursos para a renovação da poética ocidental, “o que havia para mim em Londres?”<sup>29</sup>, se perguntava. A vida literária europeia não o encantava; ele abominava a ideia de se “europeizar” em todos os aspectos, desde aqueles simbólicos, como o retorno ao plano cultural de *Poems* (1909), até os mais práticos, como o enfrentamento das limitações financeiras típicas da condição de autor e editor de poesia de vanguarda fora de seu país. Além do mais, quanto a estar com Pound na Europa,

Eu não poderia conviver demais com ele. Nunca. Muitas vezes ele era brilhante, mas um bobo. Nunca (desde que guardasse uma certa distância dele) me cansei dele, ou, para dizer a verdade, deixei de amá-lo. (...) Ele tinha, no fundo, uma paciência inesgotável, uma imaginação e uma simpatia humanas que eram profundas e

<sup>27</sup> No original: “I came to look at poetry from a local viewpoint; I had to find out for myself; I’d had no instruction beyond high school literature. When I was inclined to write poems, I was very definitely an American kid, confident of himself and also independent. From the beginning I felt I was not English. If poetry had to be written, I had to do it my own way” (WILLIAMS, 1978, p. 12).

<sup>28</sup> A formulação consta em seu poema “By the road to the contagious hospital”, de *Spring and All* (1923), e serve de título para uma das melhores biografias sobre o autor, *A New World Naked* (1981), de Paul Mariani.

<sup>29</sup> No original: “What was there for me to do in London?” (WILLIAMS, 1967, p. 109).

infinitas. Agressivo, malicioso às vezes, negligente, se ele confiava em você, era caloroso e dedicado — engraçado também, como já disse. Nós lutávamos, pelo menos até certo ponto, juntos, e não cada um por si. (...) O que nunca pude tolerar em Pound ou buscar para mim mesmo foi o "aspecto" que acompanhava todas as suas posturas de poeta. (...) qualquer simplório seria capaz de ver imediatamente de onde vinha isso; do conflito entre a aristocracia de nascimento e aquela outra de espírito — uma coisa tola e desnecessária. O poeta, desprezando o próximo, tornava-se ridículo imitando aquele que desprezava. Já minha formação valorizava bastante a humildade e a cautela do cientista. (...) Mas com meu querido Ezra, não era bem assim.<sup>30</sup>

Diante dos convites do amigo Ezra para juntar-se a ele em Londres, Williams, pelo contrário, aprofunda as suas relações locais. Seu desejo era fomentar o circuito literário americano e regional e depender menos das relações transatlânticas para fazer valer a sua poesia e as suas propostas estético-ideológicas. Nessa época, já estava ciente de uma tendência, digamos, eliotiana que se tornaria dominante na poesia nos Estados Unidos nos próximos anos, e sentiu a urgência de articular-se contrariamente a ela. Em suas memórias, ele comenta como ficou aturdido com o lançamento de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, com o tom altivo e com a abundância de referências europeias do poema publicado em 1915 por T. S. Eliot:

Tive uma sensação violenta de que [T.S.] Eliot havia traído tudo em que eu acreditava. Ele estava olhando para trás; eu estava olhando para frente. Ele era um conformista; com inteligência, aprendia o que eu não sabia. Ele sabia francês, latim, árabe, sabe Deus o que mais. Eu até tinha interesse nessas coisas. Mas senti que ele rejeitava a América e eu me recusei a ser rejeitado, então minha reação foi violenta. Percebi a responsabilidade que me cabia. Eu sabia que ele influenciaria todos os poetas americanos subsequentes e os levaria para longe da minha esfera. Eu havia vislumbrado uma nova forma de composição poética, uma forma para o futuro. Foi

---

<sup>30</sup> No original: “I could never take him as a steady diet. Never. He was often brilliant but an ass. But I never (so long as I kept away) got tired of him, or, for a fact, ceased to love him. He had to be loved, even if he kicked you in the teeth for it (but that he never did); he looked as if he might, but he was, at heart, much too gentle, much too good a friend for that. And he had, bottom, an inexhaustible patience, an infinite depth of human imagination and sympathy. Vicious, catty at times, neglectful, if he trusted you not to mind, but warm and devoted-funny too, as I have said. We hunted, to some extent at least, together, and not each other.” What I could never tolerate in Pound or seek for myself was the “side” that went with all his posturings as the poet. To me that was the emptiest sort of old hat. Any simpleton, I believed, should see at once what that came from; the conflict between an aristocracy of birth and that of mind and spirit - a silly and unnecessary thing. The poet scorning the other made himself ridiculous by imitating that which he despised. My upbringing assumed rather the humility and caution of the scientist. One was or one was not there. And if one was there, it behooved one to be at one’s superlative best, and, apart from the achievement, a thing in itself, to live inconspicuously, as best it might be possible, and to work single-mindedly for the task. Not so sweet Ezra.” (WILLIAMS, 1967, p. 58).

um choque para mim constatar o sucesso extraordinário dele; meus contemporâneos foram correndo para se juntar a ele — para longe do que eu queria.<sup>31</sup>

Na busca por uma nova arte, baseada no elemento local, que pudesse fazer frente a essa “europeização” da sensibilidade poética americana, encontra seus pares em artistas de diversas linguagens que circulavam em Nova Iorque no contexto das vanguardas da década de 1910. Aproxima-se, por exemplo, de Alfred Kreymborg, que, em 1915, lança a revista *Others: A Magazine of the New Verse* (Nova Iorque, EUA), uma das mais importantes do período. Em torno dela, organizou-se um grupo homônimo de vanguardistas que, pautados apenas pelo princípio da renovação e do experimentalismo, não se adequavam de modo estável a um ou outro movimento programático — alguns dos quais já haviam partido para a Europa, outros haviam vindo da Europa, e poucos, como Williams, eram do país mantiveram-se nele por muito tempo. Nesse contexto estavam Mina Loy, Marcel Duchamp, Ezra Pound, Conrad Aiken, Amy Lowell, H.D., Djuna Barnes, Man Ray, Skipwith Cannell, Lola Ridge, Fenton Johnson e o próprio T. S. Eliot.

Em Nova Iorque, Williams passa a participar de discussões sobre as renovações estéticas que eclodiam nas mais variadas linguagens artísticas. A influência poundiana que marcara a sua primeira guinada experimental e o estímulo à renovação de repertórios ia, assim, se relativizando — muito embora boa parte dos contatos com os artistas nova iorquinos com quem passara a dialogar tenham sido introduzidos pelo próprio Pound. Enfatizando a necessidade de que a poesia se atualizasse com as sugestões de linguagem que as outras artes vinham fornecendo, tornou-se um visitante frequente da *Gallery 291*, de Alfred Stieglitz, o “pai da fotografia americana”, e passou a participar do seu círculo artístico. Desse modo, atualizou aquelas visões que tinha principalmente sobre a fotografia, por um lado, e sobre a pintura, por outro.

Sobre a fotografia, interessavam-lhe em especial as exposições de fotodocumentário. Ele considerava as fotografias de Daniel Evans, um de seus artistas

---

<sup>31</sup> No original: “I had a violent feeling that [T.S.] Eliot had betrayed what I believed in. He was looking backward; I was looking forward. He was a conformist, with wit, learning which I did not possess. He knew French, Latin, Arabic, god knows what. I was interested in that. But I felt he had rejected America and I refused to be rejected and so my reaction was violent. I realized the responsibility I must accept. I knew he would influence all subsequent American poets and take them out of my sphere. I had envisaged a new form of poetic composition, a form for the future. It was a shock to me that he was so tremendously successful; my contemporaries flocked to him—away from what I wanted” (WILLIAMS, 1978, p. 30).

preferidos, como “registros líricos” de uma sociedade em agitação (diferente dos “piqueniques fotográficos” da arte refinada). Em ensaio de 1934, “The American Background”, Williams afirmaria que “a câmera fotográfica e o que ela podia fazer eram particularmente convenientes para um lugar onde o real e o imediato eram oficialmente negligenciados”<sup>32</sup>. No ensaio “Sermon With a Camera”, elenca quais os valores dessa fotografia de estilo documentário que ele vislumbrava como potencialmente relevantes para a renovação da sua própria escrita<sup>33</sup>, para que ela se fizesse ler do mesmo modo “eloquente” e “fluente” com que aquelas fotos se faziam ver — ele que queria abordar em poesia as mesmas cenas cotidianas, vulgares e triviais tematizadas por Evans:

Evans viu o que viu aqui neste lugar — este era o seu universal. Neste lugar, ele enxergou o universal. Através das suas fotografias, ele o prova. (...) Uma das minhas maiores implicações é com a crença de que você tem que ir a lugares especiais para encontrar o excepcional necessário às artes, essa coisa de que você não encontra baleias em um açude. (...) É a particularização do universal que é importante. Esse é o campo específico do artista. Evans é um artista. Não é o primeiro, talvez nem mesmo um dos melhores livros de fotografia, mas é um livro eloquente, um dos mais fluentes que já conheci e admirei (...) as fotos falam conosco. E elas dizem muito.<sup>34</sup>

Sobre a pintura, em suas memórias Williams conta ter estado o tempo todo atento à influência que a mãe, Hélène, exerceu em seu processo de escrita nesse período. Hélène havia estudado artes plásticas em Paris e se dedicava à pintura. Ele atribui a ela as suas primeiras reflexões sobre a relação entre palavra e imagem — algo que, segundo ele, se manifestou antes de que o tema se tornasse popular na poesia moderna. O poema “Metric Figure” (que analisamos e traduzimos no capítulo 5) teria sido escrito sob o impacto das naturezas mortas dela: “Eu estava buscando por uma figura métrica — uma medida nova. Não conseguia encontrá-la e não podia esperar por ela. Eu estava muito impaciente; tinha que escrever”<sup>35</sup>. O

<sup>32</sup> No original: “The photographic camera and what it could do were particularly well suited to a place where the immediate and the actual were under official neglect” (WILLIAMS, 1954, p. 160).

<sup>33</sup> Anos mais tarde, ele afirma: “I used documentary prose to break up the poetry, to help shape the form of the poem” (WILLIAMS, 1978, p. 73).

<sup>34</sup> No original: “Evans saw what he saw here, in this place—this was his universal. In this place he saw what is universal. By his photographs he proves it. Atget would like that. One of my pet aversions is the belief that you have to go to special places to find excellence in the arts on the principle that you don’t find whales in a mill pond... It is the particularization of the universal that is important. It is the unique field of the artist. Evans is an artist. It’s not the first, perhaps not even the best books of pictures of us, but it’s an eloquent one, one of the most fluent I have come across and enjoyed. (...) pictures talk to us. And they say plenty” (WILLIAMS, 1995, pp. 310-311).

<sup>35</sup> No original: “I was looking for a metric figure — a new measure. I couldn’t find it and I couldn’t wait for it. I was too impatient; I had to write” (WILLIAMS, 1970, pp. 21-22).

*Armory Show* (1913) havia oferecido a ele um primeiro contato com as obras de vanguarda europeias, e aquelas questões especulativas sobre linguagem poética e plástica, caseiras, mudaram de patamar. Nesse sentido, a *Gallery 291* serviu como uma continuidade da renovação do seu repertório no que dizia respeito às artes plásticas, seja no seu desejo de ser pintor, que manteve por muito tempo, seja no seu desejo de traduzir para a poesia alguma das inovações que vinha acompanhando na pintura.

*Al Que Quiere!* (1917), publicado pela Four Seas Company (Boston, Massachusetts) é mais um passo em direção ao estilo formal e temático tipicamente williamsiano — nele, começam a ser abolidas algumas das convenções poéticas mais tradicionais, como os inícios de verso em letra maiúscula<sup>36</sup> e os sinais de pontuação. Aos poucos, em alguns poemas, Williams vai suprimindo todo tipo de exclamação, vírgula e ponto final, e o branco da página vai passando a mediar o ritmo da leitura por meio de usos refinados do *enjambement*, característica consolidada do seu estilo maduro. É, finalmente, o primeiro livro editado nos Estados Unidos, por uma casa editorial “séria”, algo que Williams sempre desejara.

A pandemia da gripe espanhola, de 1918-1920, apesar de ser um dado pouco observado, influenciou fortemente as ideias de Williams no sentido de corroborá-las: para o médico, o vertiginoso aumento da quantidade de pacientes, o estado caótico e o sofrimento humano das famílias pobres desmanteladas do seu entorno foram um empurrão em direção ao seu ideal de tomar, desse mundo em acelerada transformação, registros e anotações sobre o que a academia e a *intelligentsia* ignoravam. Pontue-se: registros e anotações **poéticas**. Interessava-lhe o **estilo** documentário, não a documentação, nem muito menos a arte de denúncia da propaganda política proletária.

No seu consultório, o médico recolhia relatos dos cidadãos locais e registrava fragmentos de um mundo estilhaçado. Criava os seus quadros sobre a efervescente vida das cidades como quem tem morada nas suas bordas, sem jamais ignorar, da massa precária das famílias dos industriais que encheram o seu consultório até meados de 1920, as individualidades de cada um — “Meu trabalho, além do mero diagnóstico físico, é fazer um tipo diferente de diagnóstico, concebendo os clientes

<sup>36</sup> “Metric figure (Veils of Clarity)”, porma que traduzimos no capítulo 5, foi publicado em 1916, na revista *Others*. Trata-se do primeiro poema em que Williams abre mão de começar cada verso com uma letra maiúscula, estratégia que passará a integrar toda a obra posterior.

como indivíduos, independente dos motivos pelos quais eles buscaram minha consulta”<sup>37</sup>, “Este é o ofício do poeta. Não falar por categorias vagas, mas escrever sobre o particular, como um médico trabalhando com um paciente, acerca da coisa à sua frente, para descobrir o universal no particular”<sup>38</sup>.

Essas pessoas — elas sentiriam o cheiro da putrefação em um segundo. Estou interessado nelas porque são essas pessoas que conheci durante toda a minha vida — e são as pessoas que ergueram este país, que trabalharam e trabalharam para construí-lo, para transformar a riqueza natural em riqueza industrial. Eles vieram para cá de todos os lugares, e fizeram deste lugar, bem aqui, seu lugar.<sup>39</sup>

Sua ideia era identificar no particular o universal, nos relatos e nas cenas individuais a manifestação genuína do humano em permanente transformação. De quebra, encontrou no estilo documentário um correspondente para o seu desejo de provocar a impressão de movimento mesmo dentro da estaticidade física da tinta sobre o papel.

*Kora in Hell: Improvisations* é publicado em 1920. “Pré-poética” da sua criação, Williams chamou *Kora* de “Uma abertura das portas”. “É o livro a que mais gosto de me referir”, disse em 1957: “Ele me revela, talvez seja por isso que o guardei comigo”. O autor, que já sofria com as críticas de uma certa recepção avessa ao seu estilo excessivamente combativo em relação a tudo o que pudesse ser encarado como *mainstream* (a poesia tardo-romântica, a poesia musical, os círculos acadêmicos, o ascendente *New Criticism* de Eliot etc.), abre o livro com um prólogo defensivo, afirmando sua necessidade de “dar alguma indicação de mim mesmo às pessoas que conhecia; de falar sério, dizer a todos — especialmente aos meus amigos íntimos — como me sentia a respeito do mundo”<sup>40</sup>. Com ou sem aliados, Williams estava determinado a continuar os avanços que sentia ter iniciado na

<sup>37</sup> No original: “My business, aside from the mere physical diagnosis, is to make a different sort of diagnosis concerning them as individuals, quite apart from anything for which they seek my advice” (WILLIAMS, 1967, p. 358).

<sup>38</sup> Devido ao fato de que a nota do autor donde extraímos a passagem não consta na edição de *Paterson* em inglês de que dispomos, a da *New Directions*, de 1995, traduzimos a passagem da edição em espanhol traduzida e editada por Ardanaz (2019, p. 81): “Esa es la ocupación del poeta. No hablar en vagas categorías, sino escribir de lo particular, como trabaja un médico, sobre un paciente, sobre la cosa delante de él, para descubrir lo universal en lo particular.”

<sup>39</sup> No original: “These folks — they’d smell that rot in a second. I’m interested in them because they are the people I’ve known all my life — and they’re the kind of people who made this country, worked and worked to build it up, turn its natural wealth into its industrial wealth. They came here from everywhere, and made this place, right here, their somewhere” (WILLIAMS apud COLES, 1997, p. 204).

<sup>40</sup> No original: “to give some indication of myself to the people I knew; sound off, tell the world — especially my intimate friends — how I felt about them” (WILLIAMS, 1970, p. 4)



poesia americana. Recusa jogar leve com o *establishment* e com o modernismo de teor eliotiano, que era encorpado por Pound (como se dá a ver, anos depois, na sua colaboração com “The Waste Land” tão fulcral que alguns críticos tratam o poema como uma coautoria Eliot-Pound), fato que o deixou isolado até mesmo do seu amigo e mentor dos primeiros anos.

O livro de 1920 foi a sua publicação mais radical até então. Nele, *Kora* (Perséfone) desce ao inferno da imaginação e do inconsciente para compreender o funcionamento do eu e da linguagem poética em relação com o mundo. As “improvisações” foram feitas deste modo: escrevendo todo dia algum fragmento (aforístico, filosófico, missivo, devanear, impressivo, reflexivo) e, no final de um ano, reunindo todos os fragmentos acumulados para dar-lhes sentido de conjunto. O livro parte de uma crise da experiência, a qual leva a uma crise da significação — a qual, por sua vez, está atada a uma crise da linguagem. Ele atiga as crises das quais o livro nasce enquanto escreve o livro, e compara esse experimento a dirigir um carro: a escrita se dá no percurso, é uma permanente improvisação na qual o presente do ato e a atenção às suas condições imanes são os elementos definidores. O esforço implica explorar a massa escura da imaginação, com vistas a desbravar a sua lógica, para entender como ela permite que o mundo seja apreendido e que haja linguagem para ele.

Junto com essa busca por uma consciência radical dos mecanismos mentais de discernimento envolvidos na expressão poética, desdobra-se um profundo interesse pela outridade das coisas do mundo e pela reconcepção do indivíduo num mundo de alteridades. Com essa ênfase na particularidade das coisas alheias ao entendimento, concebe o homem como criatura da natureza, como uma coisa em um mundo de coisas, um “animal falante” que, por não encontrar linguagem para isso, mal consegue produzir entendimentos claros sobre as coisas que estão diante de si. Nesse sentido, Williams propõe a sua poética como uma possibilidade de linguagem para a percepção das coisas do mundo, para reatar os laços perdidos do homem com o seu entorno e seu tempo, como veremos no capítulo 6.

Há, no livro, uma redução ontológica do sujeito lírico muito clara em seu projeto, sobretudo se se compara ao eu williamsiano com o Eu afetado e grandiloquente de Whitman, aquele que comporta todas as personalidades e todos os sentimentos do mundo como um deus da criação. Boa parte das proposições de *Kora* serão trazidas para debate no capítulo sobre a “Poética de objetos”.

*Kora* sofreu alguns ataques pungentes. Poucos colegas compartilhavam do entusiasmo de Williams pelo livro. Pound o chamou de "incoerente" e "não americano". H.D. (pseudônimo de Hilda Doolittle) objetou às suas "leviandades", à sua "zombaria de si mesmo" e à sua "falta de seriedade". Wallace Stevens reclamou das "birras" de Williams. De fato, o autor estava enfrentando o desafio de conceber uma nova linguagem e abrindo as portas para a sua decifração, encarando os limites teóricos e linguísticos disso em um exercício público. Fundamental para compreender a teoria estética que Williams irá delinear em artigos, prosas ensaísticas e poemas ao longo de muitos anos, o livro só é republicado em 1957, por iniciativa de Lawrence Ferlinghetti e por meio da sua City Lights Books. Por três décadas e meia, portanto, foi um tesouro perdido do pensamento do autor. Ele mesmo afirma, no prefácio à nova edição, que *Kora* "permaneceu mais ou menos um documento secreto, para minha própria admiração e meu próprio deleite"<sup>41</sup>

No prólogo de *Kora in Hell*, Williams conta uma anedota sobre *The Others*, Duchamp e seu interesse pelas artes plásticas: "Uma vez, quando estava almoçando com Walter Arensberg, [...] perguntei se ele poderia me dizer o que pretendiam os pintores modernos"<sup>42</sup>, Arensberg

respondeu dizendo que a única coisa pela qual o homem diferia de todas as outras criaturas era a sua capacidade de improvisar a novidade, e, uma vez que o que estava em questão era o artista plástico, qualquer coisa que seja verdadeiramente nova na pintura, qualquer criação verdadeiramente nova, verdadeiramente uma criação inédita, é boa arte. Assim, de acordo com Duchamp, que era o aliado de Arensberg na época, um vitral caído que jazesse mais ou menos agregado no chão era uma coisa muito mais interessante do que se estivesse montado *in situ*.<sup>43</sup>

Tal anedota é relevante para pensar o modo como o próprio Williams queria ser visto: como poeta capaz de se deparar com um vitral espatifado no chão e fazer disso poesia (analisamos e traduzimos no capítulo 6, inclusive, dois poemas sobre cacos de vidro). Não se tratava de observar um vitral quebrado como a um quadro,

<sup>41</sup> No original: "remained more or less of a secret document for my own wonder and amusement known to few others" (WILLIAMS, 1970, p. 30).

<sup>42</sup> No original: "Once when I was taking lunch with Walter Arensberg... I asked him if he could state what the more modern painters were about..." (ibid., p.30)

<sup>43</sup> No original: "[Arensberg] replied by saying that the only way man differed from every other creature was in his ability to improvise novelty and, since the pictorial artist was under discussion, anything in paint that is truly new, truly a fresh creation is good art. Thus, according to Duchamp, who was Arensberg's champion at the time, a stained glassed window that had fallen out and lay more or less together on the ground was a far greater interest than the thing conventionally composed in situ" (ibid., p.30).

nem de estetizar a realidade com adereços poéticos, mas de fazer poemas a partir de encontros fortuitos com coisas triviais, insuspeitas, dessas que, de corpo presente, abarrotam o mundo, mas que não tinham vez na poesia lírica. Queria encontrar uma linguagem original e direta para levar esses “achados” para a arte, como Duchamp fazia com os seus famosos *ready-mades*.

O quadro “Nu descendo a escada”, de Duchamp, bem como os seus *ready-mades*, foi muito influente sobre aquilo que Williams queria fazer com a forma poética: oferecer uma visão multifacetada por meio da montagem. Seja pela fonte cubista, pela dadaísta ou pelas discussões dos “Outros”, Duchamp foi uma figura importante para que Williams desenvolvesse um entendimento da poesia em três direções: primeiro, como composição formal — a partir do entendimento de que todo poema, como os quadros do francês, é resultado de uma montagem estruturada de objetos/palavras apreendidos por perspectivas únicas; segundo, pelo entendimento das palavras como objetos do mundo, *ready-mades* que, reunidos sob uma estrutura poemática, promoveriam a imagem, o movimento e o significado do conjunto, em íntimo processo de significação e ressignificação interna; terceiro, pelo ponto de vista da sua compreensão sobre os horizontes de expectativas que vigoravam nas artes, algo importante para que ele desenvolvesse sua estética e suas ideias de modo mais calculado, instigando de modo consequente a crítica.

Àquela altura, sob a influência da fotografia documentária, e com o ideal de dizer as coisas ao seu alcance, com forte apelo popular, os poemas dedicados às “coisas elas mesmas”, que vetavam os sentimentalismos, os símiles, os assuntos do coração, passaram a conviver com um desejo profundo de encontrar uma assinatura própria. Tratava-se de uma questão paradoxal: combinar uma visada objetiva inspirada na imagem técnica de câmera fotográfica, nos *ready-mades* e no construtivismo cubista com um “eu” compositor das “máquinas de linguagem” e, nisso, encontrar a própria persona poética. Williams queria superar o puro objetivismo, a pura imagética, tendo em vista dar vazão à sua profunda reverência às coisas e às pessoas simples. A estética que ele busca desenvolver e teorizar nesse período lembra aquela ideia do *cameraman* segundo a definição de Walter Benjamin: “o pintor mantém no seu trabalho uma distância natural da realidade, o

cameraman a penetra”<sup>44</sup>. Sua grande questão era encontrar uma linguagem que fosse simultaneamente a mais impessoal possível e, no entanto, carregasse a marca de uma sensibilidade eminentemente pessoal, com os pés no chão das gentes, penetrando a realidade com os cinco sentidos expandidos.

Convenhamos: para os que leram *Kora* na época da sua publicação, mesmo os poetas mais afeitos ao novo, ainda seria difícil admitir algum valor nesse processo de invenção e de experimentação iniciado por Williams. Improvisações, busca de uma linguagem para o banal cotidiano... Na verdade, é mais fácil entender ali o início de algo cuja condição de novidade só poderia se confirmar décadas depois, como de fato o foi.

### 2.3. Anos 20 — a estética de *Contact* contra o *Criterion*: Williams de *Spring and All* contra Eliot de “Waste Land”

Em dezembro de 1920, quando os poemas de *Sour Grapes* (1921) estavam sendo gestados, e ainda sob o impacto do projeto estético de *Kora in Hell*, com atenção à cena artística norte-americana em ebulição, Williams edita uma pequena revista chamada *Contact* junto com Robert McAlmon. Seu preceito básico era reverter a “perda de contato com a vida” que os autores do período estavam promovendo.

O primeiro número da revista é carregado de argumentos em favor do poder da linguagem local, da necessidade daquilo “que não buscamos suficientemente antes, o contato essencial entre as palavras e a localidade que as gera”<sup>45</sup>. Nela, o poeta desenvolveu uma síntese das suas ideias localistas no conceito do “contato” direto com o mundo. A poesia deveria emergir desse contato cotidiano com os fenômenos através dos quais o universal se manifesta; cenas, expressões e coisas que, na sua aparência imediata, no instante vertiginoso, permitem entrever alguns aspectos gerais do indivíduo e da relação do indivíduo com outros ou com o inanimado. Sua proposição de uma estética tal rejeitava os conceitos que Eliot

<sup>44</sup> No original: “Williams’ penetrating gaze is well suited to that of a ‘cameraman’, which is strongly reminiscent of Walter Benjamin’s statement that ‘The painter maintains in his work a natural distance from reality, the cameraman penetrates deeply into its web’” (SHIM, 2013, p. 100).

<sup>45</sup> No original: “that which we have not found insisted upon before, the essential contact between words and the locality that breeds them...” (WILLIAMS, 1920, p. 1).

estava desenvolvendo — uma estética erudita baseada na impessoalidade do que se veio a conhecer como *New Criticism*.

O periódico foi um importante espaço de experimentação para Williams e obteve boa repercussão entre pares tanto dos Estados Unidos quanto da *Lost Generation* (expatriados que frequentavam a livraria de Sylvia Beach em Paris na década de 1920). A revista publicou textos de Hilda Doolittle, Marianne Moore, Wallace Stevens, Williams, McAlmon e Mina Loy nessa primeira leva, que durou até 1923. Precariamente produzida em mimeógrafo, não ultrapassou os 250 assinantes, o que fez com que a sua recepção tenha sido restrita basicamente aos pares literários — talvez o ambiente americano realmente não fosse o mais propício para iniciar uma renovação estética influente, como alertara Pound.

Apesar de toda a sua reverência às coisas e às pessoas da sua região, uma ressalva que Williams precisou fazer sobre a classe média da América — e de Rutherford, em particular — foi esta. Poucos em Rutherford tinham sequer a noção de que Williams era poeta, e, além de Rutherford, sua fama não era lá muito melhor: mesmo em meados de 1940, depois de ter escrito por mais de 30 anos, ele ainda era uma figura literária praticamente desconhecida. Na apresentação de Williams, na *Poetry Foundation*, Roderick Townley afirma que "O mundo recebeu seu sexto e sétimo livros como recebeu os cinco anteriores: em silêncio"<sup>46</sup>. Em uma carta de 1938 para Alva Turner (uma das muitas poetisas amadoras com quem ele frequentemente se correspondia), Williams contabiliza:

Recebi em direitos autorais pelos meus dois últimos livros a magnífica soma de cento e trinta dólares — para cobrir o trabalho de dez ou quinze anos, cerca de doze dólares por ano. É preciso ser um trabalhador muito esforçado para continuar de pé em circunstâncias tão luxuosas. Comigo, só o melhor do melhor!<sup>47</sup>

Ressentido com o sucesso e com a atenção que Eliot angariou em detrimento dele mesmo e de outros parceiros literários, Williams escreveu: "Nossos poemas foram constantemente, continuamente e estupidamente rejeitados por todas as

<sup>46</sup> Disponível em: < <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>. Acesso em: 10/01/2021.

<sup>47</sup> No original: "Meanwhile I receive in royalties for my last two books the munificent sum of one hundred and thirty dollars—covering the work of a ten or fifteen year period, about twelve dollars a year. One must be a hard worker to be able to stand up under the luxury of those proportions. Nothing but the best for me!" (WILLIAMS, 1957, p. 122).

revistas pagas, exceto *Poetry* e *The Dial*"<sup>48</sup>. Até a década de 1940 e depois, quando seu trabalho finalmente recebeu alguma atenção popular e crítica, as revistas — boa parte das quais ele mesmo fundou e financiou — proporcionaram um pequeno, mas importante público leitor para um poeta convicto do seu projeto para a literatura e para a cultura norte-americanas, mas sem espaço nos principais circuitos literários.

Como se vê, começava a ser reconhecido só agora aquilo que se pode definir como uma “estética do contato”, a investida mais essencial do projeto poético de Williams. Com ela, investia também na possibilidade de que emergisse uma poesia especificamente estadunidense. O poeta local, na lida com a linguagem cotidiana ou com os temas cotidianos locais, não poderia chegar às mesmas formulações da poesia britânica ou francesa, que responderam em seus tempos a outras questões, não poderia se dedicar a elucubrações abstratas e tradicionalistas como faziam poetas estrangeiros do passado. Mesmo as palavras do inglês, criadas e significadas na Inglaterra, deveriam ser estranhadas pelo poeta local, donde decorre que nenhum padrão poético anterior devesse vigorar e ser cultuado como o fora antes — ideia cujos desdobramentos observaremos tanto no capítulo 5 quanto no capítulo 6.

*The Criterion*, por sua vez, foi uma revista literária britânica publicada de outubro de 1922 a janeiro de 1939. Editada por T. S. Eliot, era dedicada à manutenção de critérios críticos e criativos sólidos e à reunificação da comunidade intelectual europeia. Não negamos a qualidade da revista, que certamente mereceu o julgamento de George Orwell em 1944: "possivelmente a melhor publicação literária que já tivemos"<sup>49</sup>; mas acreditamos que é outro aspecto do julgamento do mesmo Orwell, em carta de 1935, o que fazia com que houvesse um contraponto tão grande entre *Contact* e *Criterion*: "a julgar apenas pela arrogância, supera qualquer outra coisa que eu já vi"<sup>50</sup>. A primeira edição da revista, da qual 600 cópias foram impressas, incluía “The Waste Land”, de Eliot. Sua recepção nos Estados Unidos prontamente superou a de *Contact*.

1923 é um dos anos mais decisivos da carreira literária de Williams. É nele que publica *Spring and All* e *The Great American Novel*, duas das suas obras-primas

<sup>48</sup> Disponível em: < <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>. Acesso em: 10/01/2021.

<sup>49</sup> No original: "Even the criterion, possibly the best literary paper we have ever had, lost money for sixteen years before expiring" (ORWELL, 1968a, p. 167).

<sup>50</sup> No original: "for pure snootiness it beats anything I have ever seen" (ORWELL, 1968b, p. 151).

— uma de poesia e prosa ensaísta, outra de prosa ficcional. Nas palavras do próprio Williams, *Spring and All* é uma espécie de manifesto que se coloca contra o avanço da influência de Eliot sobre o modernismo norte-americano. O que Williams desejava era uma “sintonia com as convulsões sociais que transformaram os espaços físicos da América”<sup>51</sup>. Sua proposta era assumidamente reverter a influência das premissas não-localistas de Eliot, da *Criterion* e do ascendente *New Criticism*. O texto de Eliot era indiferente e desenraizado, e as teorias de “impessoalidade” e “dissociação de sensibilidade” do seu *New Criticism* eram exatamente o oposto da teoria de “contato” de Williams.

Para que se tenha uma ideia do modo como a sombra da “Terra Devastada” de Eliot sempre pairou, como oposição, sobre toda a obra de Williams, tomamos as palavras de Breslin, para quem “Waste Land” é uma espécie de anti-épico: “um poema em que a busca de sentido é totalmente frustrada e somos deixados, no final, à espera do colapso da civilização ocidental”<sup>52</sup>. A postura do poema em relação ao caótico desenvolvimento do capitalismo é de inação, de passividade, de virada contemplativa para a tradição, dada a fatalidade que o abate. Em 1926, contrastivamente, Williams recebe o prêmio Dial por “Paterson”, um pequeno poema precursor dos livros que viriam ao longo das próximas décadas. *Paterson*, aquele aprontado em 1926 e completado apenas na década de 1950, é todo ele um “pré-épico”: é a captura de um processo de desintegração de uma cultura que, desintegrando-se, libera as forças que podem constituir um novo mundo. Ele se depara com a selvageria da sociedade contemporânea, mas afirma a semente criativa de um novo começo. O fim de Eliot é o começo de Williams. A postura de um é o inverso da postura de outro, e isso se dá de modo consciente.

O poeta explica, em sua autobiografia, que na época de *Kora*, *The Waste Land* e *Spring and All*

Estávamos quebrando as regras, enquanto ele estava conformando a literatura à excelência do inglês de sala de aula. (...) Senti imediatamente que aquilo me fazia andar para trás vinte anos e tenho certeza de que o fez. De maneira crítica, Eliot nos levou de volta à sala de aula justamente no momento em que sentia que estávamos

<sup>51</sup> No original: “attuned to the social upheavals that transformed the physical spaces of America” (WHITE, 2012, p. 249).

<sup>52</sup> Disponível em: < <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-carlos-williams>>. Acesso em: 10/01/2021.

prestes a escapar para questões muito mais próximas da essência de uma nova forma de arte em si — enraizada na localidade que deveria fazê-la frutificar.<sup>53</sup>

Eliot se estabeleceu rapidamente entre a sociedade acadêmica e as classes cultas como a principal luz literária da época. Se, por um lado, o crescente prestígio de Eliot sem dúvida afundou o seu ânimo, por outro elevou a sua determinação: “Foi um choque para mim constatar o sucesso extraordinário dele; meus contemporâneos foram correndo para se juntar a ele — para longe do que eu queria. Isso me forçou a ser bem-sucedido”<sup>54</sup>.

*Spring and All* é um pouco *nonsense* e um pouco manifesto. Abordando a imaginação e a linguagem poética, desdobra parte dos conceitos trabalhados em *Kora in Hell*, mas com um foco maior na relação poeta-mundo, desenvolvendo essa relação por um sistema complexo e definido passo a passo desde a **apreensão** da coisa, passando pela **imaginação**, pela **concepção**, até finalmente a **elaboração** em linguagem. Williams defende como sendo a função real da imaginação romper a alienação do homem em relação ao que está diante de si, ao seu contexto material. O próprio Williams explicou, em uma das passagens em prosa do livro, que

A imaginação não é uma fuga da realidade, não é uma descrição nem uma evocação de objetos ou situações. A poesia não interfere no mundo, mas o move — ela afirma a realidade de forma poderosa e, portanto, uma vez que a realidade não precisa de auxílio, mas existe livre da ação humana — como foi provado pela ciência quando esta afirmou a indestrutibilidade da matéria e da força —, ela cria um novo objeto, um jogo, uma dança que não é espelho da natureza, e sim...<sup>55</sup>

Do ponto de vista da forma, dessa dança que aborda mas não espelha a natureza, Williams retoma o método dos fragmentos e da confluência entre prosa e poesia de *Kora in Hell*. A organização é caótica desde a numeração, que é trocada: o primeiro capítulo é o número 19, em algarismo arábico; o segundo é o capítulo

<sup>53</sup> No original: "We were breaking the rules, whereas he was conforming to the excellencies of classroom English. (...) I felt at once that it had set me back twenty years and I'm sure it did. Critically, Eliot returned us to the classroom just at the moment when I felt we were on a point to escape to matters much closer to the essence of a new art form itself—rooted in the locality which should give it fruit" (WILLIAMS, 1976, p. 64).

<sup>54</sup> No original: "It was a shock to me that he was so tremendously successful," Williams admitted. "My contemporaries flocked to him—away from what I wanted. It forced me to be successful" (WILLIAMS, 1978, p. 30).

<sup>55</sup> "imagination is not to avoid reality, nor is it a description nor an evocation of objects or situations, it is to say that poetry does not tamper with the world but moves it—It affirms reality most powerfully and therefore, since reality needs no personal support but exists free from human action, as proven by science in the indestructibility of matter and of force, it creates a new object, a play, a dance which is not a mirror up to nature but—" (WILLIAMS, 1986a, pp. 234-235).



XII, em algarismos romanos, com o detalhe de que “Chapter XIII” aparece grafado de cabeça para baixo; depois, vêm o VI; e por aí vai. Os poemas não têm títulos e nem são precedidos por qualquer espécie de apresentação ou moldura — basicamente topamos com eles enquanto lemos a prosa reflexiva. “The red wheelbarrow”, por exemplo, provavelmente a sua peça mais famosa, a qual comentamos e traduzimos no capítulo 6, não tinha um título originalmente, mas aparece na página diretamente com o primeiro verso “so much depends” após um parágrafo filosófico, como em um pensamento dividido em versos ou como um vitral caído. Embora exista um fio condutor do livro, ele não é evidente nem explícito, mas apresenta-se no meio de muitas digressões. Na verdade, o leitor é levado a abandonar conceitos pré-estabelecidos sobre o que quer que seja um livro, seja ele de prosa ensaística ou de poesia.

Um dos assuntos mais importantes de *Spring and All* é a oposição verso e prosa. O motivo parece ser claro: a evolução do verso (assunto que retomaremos nos capítulos 4 e 5). Na esteira da Grande Guerra, Williams clama por novas formas, novas imagens, novas populações e novas culturas poéticas, novas gramáticas e uma nova imaginação poética antenada com a inconstância das coisas do mundo. Seu ataque a todas as formas e ideias da tradição, à qual ele atribui a responsabilidade pela destruição e pela morte, carrega o aspecto mais modernista e combativo de toda a sua carreira.

Podemos reconhecer, no livro, uma série de recursos presentes no restante da obra de Williams, como o uso radical do *enjambement* (ou seja, do corte abrupto ao fim dos versos, contrariando a expectativa do leitor pela integridade das frases). Esse recurso desempenha um papel central em todos os poemas que vamos analisar ao longo deste trabalho, exceto aqueles que traduzimos apenas para ilustrar a poesia pré-experimental.

A crítica que se faz, no livro, aos artistas renascentistas e clássicos que “plagiaram” a natureza, que buscaram o máximo grau de ilusionismo, que tentaram fazer a arte passar por realidade, é especialmente relevante para o desenvolvimento da sua teoria. Para ele, que sempre promoveu uma poesia baseada no contato direto com a realidade, tratava-se de um desafio enorme dissociar-se da ideia de representação pura e simples das coisas da realidade com as quais manter contato, e *Spring and All* propõe um profundo mergulho teórico. O que se propõe é um passo além, para que o poema diga as coisas do mundo sem descuidar da independência

do objeto poema e sem naturalizar a obra como uma estrutura cristalina através da qual algo poderia ser visto. Realiza tudo isso com um rigor intelectual muitas vezes ignorado — seja devido à organização truncada das ideias (não há uma lógica de início-meio-fim de uma exposição ensaística mais convencional), seja devido ao fato de que o livro passou décadas sem ser publicado integralmente.

*Spring and All*, como *Kora in Hell*, ficou muitos anos esgotado e circulando parcialmente, com a impressão apenas dos poemas. Mantido e disseminado apenas como uma antologia, o livro foi sufocado naquilo que tinha de contribuição ao pensamento poético ocidental. Note-se que esse fato influencia a imagem que se tem dele até hoje (não são poucos aqueles que ignoram o projeto poético de Williams, considerando-o apenas um artista “sem invenção estrutural, dirigida”, que, com “falta de método”, efetuou “achados ocasionais”, como na avaliação de José Lino Grünwald, em texto de 1975). Ele, que vinha recebendo boas críticas — inclusive pelos poemas de *Spring and All*, após os quais ele teria sido alçado à ordem dos melhores poetas da sua época —, passou a ficar anos sem conseguir editoras para publicarem os seus livros, e mesmo a sua circulação em revistas ficou restrita às pequenas e regionais. Quase todas as grandes revistas, em termos de circulação e estrutura, voltaram-se para as propostas de Eliot e do *New Criticism*, para a Europa em reconstrução no entreguerras (Eliot chega a dizer “um poeta precisa escrever com toda a literatura europeia na cabeça”<sup>56</sup>, e os novos artistas que o admiravam acorreram para o resgate do continente, seja dos seus valores simbólicos, seja da sua arquitetura), para projetos estéticos completamente diferentes do seu. Restava-lhe como recurso, segundo manifestou em cartas, dirigir-se para as pequenas revistas e continuar com uma espécie de guerrilha cultural e ideológica.

Em março de 1928, Williams conhece Louis Zukofsky (novamente por intermédio de Pound), o qual, embora vinte anos mais novo, se torna prontamente o seu maior aliado literário e ideológico. Em um ambiente dominado pelos “critérios” eliotianos, o verso williamsiano, que vive em constante mudança e que

---

<sup>56</sup> A ideia de que todo autor do presente deve escrever tendo em mente e estando habituado a toda a história da literatura europeia reaparece em alguns de seus textos, mas pontuamos uma passagem de “Tradition and the individual talent”: “(...) the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (disponível em: <poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>, acesso em 10/01/2021).

continua a subverter todos os critérios poéticos possíveis, inclusive os próprios, torna-se arredo demais para os editores. Zukofsky se enfurecia com o "academicismo estático" que mediu toda a nova poesia tendo por critério "a 'perfeição' de alguns sonetos requintados (mortos) ou dos hexâmetros": "Por que o novo sempre deve ser considerado uma medida rejeitada? Não pode ser [...] que o novo seja o coral vivo que supera o acadêmico, o assim chamado clássico, e o deixa para trás?"<sup>57</sup>.

Williams via a poesia como um experimento em constante mudança, mas estava começando a entender que isso também era o que impedia a sua poesia de angariar a aceitação dos círculos literários majoritários. "Suponho que seja puramente uma questão de tempo, o intervalo de anos entre o 'sucesso' de alguma pessoa e o tempo que o resto do mundo leva para alcançá-lo", "O acadêmico nunca se move"<sup>58</sup>. Para ele, a tendência poética verdadeiramente vanguardista

deve sempre "falhar", pois está sempre se movendo e deve sempre se mover para se manter fora de sua própria merda — por assim dizer, para se manter viva —, algo com que o acadêmico estático não precisa se preocupar, pois sua 'vida' é puramente uma questão de estética, não de realidade"<sup>59</sup>

Williams trabalhou em conjunto com Zukofsky para tentar convencer as editoras a aceitar seus escritos, mas, embora os editores expressassem interesse no seu trabalho, não viam potencial de mercado e não o publicavam. Ambos espalharam seus textos e seus contatos por inúmeras revistas enquanto as cartas de rejeição se acumulavam, até o ponto em que Williams sugeriu ao amigo, em agosto de 1929, que imprimissem seus próprios trabalhos: "ainda que seja uma ideia maluca [...] pode ser a única maneira [de nos fazermos ouvir]" ("though a mad idea, may be the only way" — ZUKOFSKY, 2003, p. 32). Não consideravam adaptar-se

<sup>57</sup> Louis Zukofsky, irritado com o "static academic" e "the 'perfection' of a few exquisite (dead) sonnets or hexameter lines", exclama: "Why must the new always be considered an outcast measure? Can't it be (...) that the new is the living coral that leaves the academic, the classic so called, behind[?]" (ZUKOFSKY, 2003, p. 31).

<sup>58</sup> Williams replica: "I suppose it's purely a matter of time, the space of years between 'success' of some one man and the time it takes the rest of the world to catch up to him (...) The academic never moves" (ZUKOFSKY, 2003, p. 31).

<sup>59</sup> No original: "[avant-garde] must always 'fail' as it is always moving and must always move to keep out of its own shit—so to speak, to keep alive — a thing the static academic does not need to bother with since its 'life' is purely a question of aesthetics and not actuality" (ZUKOFSKY, 2003, p. 31-32).

ao mercado e à ideologia dominante como uma possibilidade e mantinham-se certos de que havia algo relevante no que eles propunham.

#### **2.4. De 1929 em diante — a Grande Depressão e a retomada da estética do Contato**

O colapso econômico e social que carregou o ocidente para a década da Grande Depressão ocorreu em 1929. Em algumas semanas, enormes faixas da população americana e mundial foram jogadas à miséria. O caos social foi-se tornando um fato incontornável em todas as esferas — da mídia jornalística aos filmes e romances, da academia aos negócios de Wall Street.

Foi assim que, de repente, as redes que Williams e Zukofsky lutaram para construir ao longo dos anos de ostracismo sob a sombra de Eliot vieram à tona. Em livro de 2013, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Eric White observa que, sob o domínio do alto modernismo de Eliot, havia um "debate transatlântico tecido por redes localistas e expatriadas" que, no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, haviam se organizado a ponto de poder criar “uma nova contranarrativa localista [...] no turbilhão transatlântico das correntes dominantes de alto modernismo”<sup>60</sup>. Dada a sua posição única como membro dos primeiros escritores modernistas da América e, simultaneamente, figura respeitada entre os jovens escritores por ter-se mantido sempre em defesa de uma estética inconformada ligada à realidade, em 1930 Williams foi lançado ao centro dessa “resistência localista” que mirava Eliot e o conjunto de valores que ele agregava.

Williams nutria em sua poesia uma profunda reverência às coisas simples (como veremos no capítulo 6) e às pessoas pobres e anônimas (como se vê no poema “To a poor old woman”, que traduzimos e comentamos mais adiante, no capítulo 5). Em Eliot, essas criaturas só aparecem como símbolos de um mundo caído; em Pound, que sonhava com imperadores chineses e príncipes italianos renascentistas, elas simplesmente não existem; Stevens passava ao largo delas na maior parte das suas abstrações; Yeats estava muito atraído pelo poder que também

<sup>60</sup> “A new localist counter-narrative (...) in the transatlantic slipstream of the dominant strains of high modernism” (WHITE, 2013, p. 173).

atraía Pound. Os assuntos de Williams tinham par com os interesses das novas gerações de escritores engajados e cansados do esteticismo gratuito.

Louis Zukofsky, como convidado, edita em 1931 o número “Objetivista” da *Poetry* incluindo a si mesmo e a Williams como representantes do movimento homônimo. Há quem considere que a participação de Williams no objetivismo foi mais importante e diz mais da sua obra que aquela do movimento imagista. De fato, foi o único movimento que ele assumiu oficialmente. Objetivismo, vale dizer, além de remontar aos aspectos de uma linguagem direta, “objetiva”, remete à “objetiva” — à câmera fotográfica. O dispositivo linguístico de Williams, cada vez mais superpovoado de fragmentos de um mundo singelo, vinte anos depois da sua estreia, novamente estava à frente de uma vanguarda.

Em meio ao caos e ao sofrimento humano resultantes da Grande Depressão, Williams estava mais do que nunca convencido de que uma poética baseada na vida e na linguagem de pessoas reais era essencial. Comparava a linguagem esotérica de Eliot e a sua estética literária com as teorias econômicas: por não partirem da realidade, por não manterem contato com ela, perderam-se em espirais de ideias e deduções alienadas que levaram ao colapso econômico e cultural. Ele sentia que Eliot e os economistas teóricos estavam à bancarrota, tendo levado todo o mundo à bancarrota junto. Por conta disso, acelerou o plano de autopublicação que mantinha com Zukofsky e recorreu à criação de pequenas revistas para promover suas ideias: primeiro, a *Pagany*, em 1930; depois, *Contact: An American Quarterly*, em 1932, revivendo aquele projeto da década anterior.

*Contact*, em seu retorno, foi “uma das arenas textuais nas quais a estética liminar do modernismo tardio (e, claro, do novo localismo) começou a tomar forma”<sup>61</sup>. Também influenciou fortemente os movimentos futuros porque “fez uma mediação entre o imagismo, em sua fase final, a ascensão do movimento objetivista e a explosão da escrita modernista de cunho fortemente engajado que se aglutinou nas revistas literárias esquerdistas dos anos 1930”<sup>62</sup>. Nos seus “Comentários”, publicados no início de cada edição, Williams defende que “a arte pode ser feita de

<sup>61</sup> “One of the key textual arenas in which the liminal aesthetics of late modernism (and, unsurprisingly, new localism) began to coagulate” (WHITE, 2013, p. 174).

<sup>62</sup> “It mediated the long tailend of imagist aestheticism, the rise of the objectivists movement, and the intensely partisan modernist writing that coalesced in the leftist reviews of the 1930s” (WHITE, 2013, p. 174)

qualquer coisa — algo visto, cheirado, tocado, apreendido ou compreendido no seu ser — a carnadura de uma imanência constantemente repetida”<sup>63</sup>.

Dentre as ideias surpreendentes que circularam pelas revistas, uma merece menção por ser incrivelmente williamsiana: Diego Rivera defende que mais que qualquer objeto tipicamente artístico, as brincadeiras de criança, as pinhatas e, enfim, um certo ratinho precariamente desenhado quatro anos antes, em 1928, com o nome de Mickey Mouse, deveriam ser apreciados pelas novas gerações pelo grande valor artístico que possuíam. Rivera conclui o seu texto afirmando que um dia as gerações futuras iriam entender que o Mickey Mouse era um dos genuínos heróis da arte americana na primeira metade do século vinte — no mínimo, um pensamento antenado com as coisas mais banais e cotidianas que havia, além de um tanto premonitório.

Na edição de julho de 1932 da *Criterion*, Eliot atacou a "violência desnecessária" da *Contact* usando o próprio lema da revista: “Para ‘abrir uma trilha na selva americana sem o uso de uma bússola europeia’, [...] acabaram envolvendo a maior parte dos seus colaboradores na violência”<sup>64</sup>. Para ele, *Contact* tinha uma linha editorial pouco educada e era regionalista demais para propor algo relevante para as artes — a não ser a depravação da própria arte. Mickey, é claro, não poderia ser muito mais que o sinal de uma depravação, não poderia, muito menos, ser um herói das artes.

Williams acreditava firmemente que estava em uma batalha direta contra Eliot pela alma da poesia americana, e que essa guerra seria travada em jornais literários e pequenas revistas. Louis Zukofsky, embora vinte anos mais novo, tornou-se o mais próximo aliado literário de Williams desde que foram apresentados. Ele apoiou Williams no projeto de retomada da *Contact* e defendeu, em artigo na *Poetry* de fevereiro de 1931, que “As pequenas revistas devem ser elogiadas por se posicionarem independentemente contra o negócio da rede editorial, contra a ‘pseudo-cultura’ de certos semanários liberais nacionais publicados em Nova York, e contra a orientação acadêmica da universidade

<sup>63</sup> No original: “art can be made of anything—provided it be seen, smelt, touched, apprehended and understood to be what it is — the flesh of a constantly repeated permanence” (WILLIAMS, 1957, p. 130).

<sup>64</sup> Na *Criterion*, Eliot utiliza o lema da primeira edição de *Contact*, “To cut a trail through the American jungle without the use of a European compass”, para dizer que “The use of an American compass has involved most of the contributors in violence” (ELIOT apud VEITCH, 1997, p. 60).

americana”<sup>65</sup>. No primeiro número da revista, Nathanael West — sócio de Williams na empreitada, aquele que lhe deu uma liberdade editorial com a qual jamais contara em qualquer outra revista — publicou uma extensa listagem que resultava do mapeamento de dezenas de pequenas revistas que circularam sem muita atenção pelos Estados Unidos naqueles anos. Williams, simultaneamente a esse processo de valorização do cenário *underground* das pequenas publicações americanas, atuava como uma figura aglutinadora. Utilizava o seu inclusivo “nós” para abraçar os jovens escritores, chamando-os a sondar os “infernos do presente até o fundo”, elogiando-os por serem “figuras de nosso país e da nossa época” e por usarem seus “sentidos bem trabalhados (...) para captar o essencial de um significado” (WILLIAMS, 1932b, p. 109). Williams declarou independência literária proclamando: “Não há nada para nos ajudar a não ser nós mesmos. Se não podemos encontrar virtude no objeto de nossas vidas, então para nós não há nenhuma em lugar nenhum” (ibid., p. 109). Além disso, antecipou os futuros críticos com uma provocação que, claro, também era direcionada a Eliot:

A este ponto, algum idiota fútil grita “Regionalismo”! Meu Deus, não sobrou um pingô de inteligência na Terra! Não deveríamos diferenciar o regionalismo literário do imediatismo objetivo daquele lado da nossa vida que vai da mão à boca, do olho ao cérebro?<sup>66</sup>

Em 1934, Williams publica *Collected Poems, 1921–1931* pela Objectivist Press com prefácio de Wallace Stevens. O livro é a reunião de vários poemas publicados em pequenos periódicos que, há pouco, ele havia chamado de “espaço onde a melhor literatura americana tem sido feita há anos”. Em 1935, publica *An Early Martyr and Other Poems* pela Alcestis Press; em 1936, publica *Adam & Eve & The City* pela mesma Alcestis; em 1941, publica o panfleto *The Broken Span*; em 1944, publica *The Wedge*; em 1946, *Paterson* (Livro Um) é publicado.

<sup>65</sup> No original: “[t]he small magazines are to be praised for standing on their own against the business of the publishing racket, the ‘pseudo-kulchuh’ of certain national liberal weeklies published in New York, and the guidance of the American university” (ZUKOFSKY, 1931, p. 271).

<sup>66</sup> No original: “At this point, some blank idiot cries out, ‘Regionalism’! Good God, is there no intelligence left on earth. Shall we never differentiate the regional in letters from the objective immediacy of our hand to mouth, eye to brain existence?” (WILLIAMS, 1932b, p. 109).

## 2.5. Pós-40 — o acolhimento pelas novas gerações

Apesar da sua relação com a cosmopolita Nova Iorque, Williams permaneceu no seu subúrbio por opção. Nele, ao longo de seus 79 anos, firmou-se como um dos principais escritores do século XX — e, certamente, um dos mais influentes da segunda metade do século passado até o momento atual. Nunca abriu mão do contato com a população simples, com o cotidiano menos acelerado e pasteurizado que o de Nova Iorque, e buscou encontrar nos seus arredores um certo “conteúdo local” novo, particular, e um “idioma americano”, idioma das gentes — ideais que ele sempre apontou como fundamentos da sua poesia.

A sua carreira literária, prolífica e plural em termos de quantidade e variedade de obras e gêneros (quarenta e nove livros publicados, mais de oitocentos poemas, quatro peças, um libreto de ópera, cinquenta e dois contos, quatro romances, um livro de ensaios e críticas, uma autobiografia, uma biografia sobre a mãe, um livro sobre a história dos Estados Unidos e um livro de cartas, sem contar as inúmeras contribuições em periódicos e as traduções que fez do espanhol e do francês). Concomitantemente, na mesma casa em que escrevia seus textos, recebia e atendia seus clientes — e rodava em seu carro, pelas cidades do entorno, participando de inúmeros partos e eventos culturais. Ambas as profissões, a do médico e a do escritor, devem ser tomadas como atividades de primeira ordem em sua vida.

Pediatra, obstetra, viveu décadas atendendo a gente da sua cidade. A saber: os filhos de mães casadas majoritariamente com trabalhadores industriais. Estima-se, segundo consta em sua autobiografia, que trouxe à luz mais de dois mil bebês entre 1910 e 1952. Considerando-se que a atual população da cidade é de menos de vinte mil habitantes, o número se torna ainda mais impressionante.

O seu trabalho com a medicina rende, até hoje, algumas das principais mitologias sobre o autor. Muitos cultivam a imagem de Williams como aquele escritor de “lunch poems”, de poemas de guardanapo — ou, como seria mais apropriado no caso em questão, de “poemas de receituário”, aqueles tirados por inspiração, entre uma e outra consulta, entre um e outro parto, no verso das folhas de receita. Outros minimizam a sua atuação no meio intelectual por conta da sua



atividade, como se ele tivesse sido um médico por profissão e um poeta por ocasião<sup>67</sup>, sem tempo para o circuito literário e para a reflexão.

Em sua autobiografia, Williams aponta a seguinte razão para a decisão de continuar a estudar medicina mesmo quando, na Universidade (já amigo de Pound, H. D., entre outros artistas de vanguarda), desejava acima de tudo ser escritor. Tratava-se de uma forma de garantir estabilidade financeira para, então, poder escrever livremente.

(...) foi o dinheiro que finalmente me levou a decidir. Eu continuaria com a medicina, pois estava decidido a ser poeta; só a medicina, um trabalho de que gostava, me permitiria viver e escrever como queria. Eu iria viver: primeiro isso, e escrever, por Deus, como eu gostaria, ainda que levasse toda a eternidade para realizar esse projeto. Meu desejo furioso era ser normal, não embriagado. Equilibrado em tudo. Gostaria de casar (ainda não naquela altura!), ter filhos e assim mesmo escrever — na verdade, escrever justamente por isso. Não iria cortejar doenças, morar em guetos em nome da arte, deixar os piolhos em festa. Não iria "morrer pela arte", mas viver rigorosamente para ela! e trabalhar, trabalhar, trabalhar (como papai), vencer o jogo e ser livre (como mamãe, coitada) para escrever, escrever como só eu deveria escrever, pela pura embriaguez de escrever, eu poderia dizer. E os perigos do mundo viriam depois disso, se viessem.<sup>68</sup>

Os principais motivos em favor da medicina foram o seu desejo de ser “normal”, levar uma vida segura e constituir família. As opções pela medicina e por Rutherford — pelo trabalho com os populares, por um lado, e pela escrita que explorava questões enraizadas naquilo que ele entendia como a América cotidiana, por outro — não foram simples. Seu grande amigo e conselheiro, Pound, respondia com desgosto a essas atitudes do amigo.

América? O que diabos você, um bendito estrangeiro sabe daqui? Seu *père* só atravessou a beirada, e você nunca foi além de Upper Darby ou da linha férrea de Maunchunk. [...] Você tem a credulidade ingênua de um imigrante irlandês. Mas eu (*der grosse Ich*) tenho o vírus, o bacilo dessa terra no meu sangue há quase três

<sup>67</sup> Costumam associá-lo, nem sempre com boas intenções, a outro poeta que seguiu carreira paralela à literatura: Wallace Stevens. Stevens fez carreira em uma companhia de seguros, nunca foi à Europa, não conheceu Ezra Pound (uma espécie de pressuposto para circular entre os modernos) e quase não tinha amigos literários (curiosamente, Williams foi um dos poucos). Como veremos, no entanto, Williams teve uma vida intelectual e artística muito mais ativa que a do amigo.

<sup>68</sup> No original: “But it was money that finally decided me. I would continue medicine, for I was determined to be a poet; only medicine, a job I enjoyed, would make it possible for me to live and write as I wanted to. I would live: that first, and write, by God, as I wanted to if it took me all eternity to accomplish my design. My furious wish was to be normal, undrunk, balanced in everything. I would marry (but not yet!) have children and still write, in fact, therefore to write. I would not court disease, live in the slums for the sake of art, give lice a holiday. I would not “die for art,” but live for it, grimly! and work, work, work (like Pop), beat the game and be free (like Mom, poor soul) to write, write as I alone should write, for the sheer drunkenness of it, I might have added. And complete defiance of the world or what might come after it, if anything” (WILLIAMS, 1967, p. 51).

lastimáveis séculos. [...] Dê graças a Deus que você tem sangue espanhol o bastante para turvar sua mente e impedir que ela seja filtrada pela atual ideação americana como se fosse uma porcaria de um escorredor.<sup>69</sup>

Embora a sua profissão de médico tenha, de fato, dividido o protagonismo em sua vida com a escrita e com a família, e apesar das mitologias ligadas a ela, é leviano minimizar a sua participação no circuito literário por esse motivo. Como vimos, não foi pouco o esforço do autor por desenvolver uma teoria poética própria e por fazê-la valer, participando das discussões da sua época por diversos meios. Se o que se deseja é cogitar as causas para um julgamento como esse, que o coloca à parte dos modernistas “pensadores” representados por Eliot e Pound — juízo compartilhado, no Brasil, por autores como Haroldo de Campos e José Lino Grünwald —, acreditamos ser possível apontar alguns fatores mais justos. O próprio fato de não ter migrado para Londres ou Paris durante as primeiras décadas do século XX, ou se mudado definitivamente para algum grande centro americano, já é um motivo de arrefecimento da sua circulação. Outro motivo possível é a própria configuração dos interesses literários das classes leitoras e escritoras durante o seu século, o que relembra a rixa que manteve com Eliot e a influência hegemônica do seu rival. Outro, talvez o mais importante, pode ser o fato de que suas obras com mais intenso trabalho de formulação teórica e sistematização de pensamentos, *Kora in Hell* e *Spring and All*, passaram três décadas sem a devida publicação integral. Eliot, sem as suas aulas e sem os seus ensaios, e Pound, sem seu *ABC of Reading* e o seu *Spirit of romance*, talvez também fossem desvalorizados, como o foi Williams, em suas condições de proponentes de novas estéticas, mais do que simples escritores ocupados com outras tarefas profissionais menores. Em um século de vanguardas e guerras, cumpre cogitar — para finalizar esta lista que poderia se estender por toda a dissertação — a possibilidade de que a sua utopia (a de que a arte usasse a trivialidade do cotidiano como objeto e, assim, permanesse atenta divulgando as cenas de uma sociedade em transformação) fosse menos empolgante que as utopias que moveram os outros poetas da sua

<sup>69</sup> No original: “And American? What the hell do you a blooming foreigner know about the place. Your père only penetrated the edge, and you’ve never been west of Upper Darby, or the Maunchunk switchback. [...] You have the naïve credulity of a Co. Clare emigrant. But I (*der grosse Ich*) have the virus, the bacillus of the land in my blood, for nearly three bleating centuries. [...] You thank your bloomin gawd you’ve got enough Spanish blood to muddy up your mind, and prevent the current American ideation from going through it like a blighted colander” (POUND apud WILLIAMS, 1970, p. 11, grifo no original).

geração. Praticamente todos os seus contemporâneos pensaram em como salvar o século e as sociedades de seus males e desenvolveram uma poesia de acordo com esses pensamentos. Pound, com sua postura aristocrática e sua ambição pelo poder, acreditava em uma hierarquia em que o poeta poderia tutelar a sociedade, linguisticamente desenvolvida, a um desenvolvimento ativo e redentor; Eliot acreditava na redenção pelo catolicismo e pelo retorno da monarquia; Stevens, na redenção pelo Belo, pelo prazer estético da alma, a única coisa capaz de ocupar o vazio de Deus. Williams, nesse aspecto, em seu pensamento pragmático, trazia como principal motivo a relação dos indivíduos com as coisas que se passam diante dos seus narizes. Era um projeto ético-estético democratizante, desmistificador e dessacralizante, não uma filosofia arregimentadora. Não propunha uma redenção que não passasse por uma nova postura eminentemente pessoal de cada um com o seu mundo e com a dispersão da centralidade humana por uma multidão de coisas e seres menores. Não efetuou juízos de valor sobre o mundo decaído, mas quis uma arte que o abraçasse positivamente e sem preconceitos. Pound foi a representação da vanguarda; Eliot, o *mainstream*; ambos desaguaram no Brasil como os poetas modernistas americanos por excelência. Williams, de fato, acabou ficando como o poeta dos jovens.

Foi só após o período das vanguardas, quando fora ofuscado pelos contemporâneos e pelas utopias com que as obras deles se relacionavam de modo mais (no caso de Pound, condenado como traidor dos Estados Unidos, preso em jaula pública e, posteriormente, em um sanatório) ou menos (no caso de Eliot, que morreu como um respeitável editor monarquista) polêmico, que Williams foi abraçado pela recepção pública. Em 1948, por exemplo, ano do enfarto que o debilitou para o resto da vida, ele recebeu um *American Academy of Arts and Letters' Russell Loines Award* por *Paterson* (livro três). Em 1950, um *National Book Award*, nova distinção de relevância nacional. No mesmo ano de 1950, o primeiro estudo de um livro inteiro sobre a obra de Williams, de autoria de Vivienne Koch, foi editado, e o autor passou a publicar pela Random House — editora que lhe deu a oportunidade de alcançar tiragens muito maiores que aquelas com que contou ao longo de toda a vida, alcançando, assim, a possibilidade de ser lido e distribuído nacionalmente tanto como prosador quanto como ensaísta.

Em 1951, Williams tem um novo infarto que, agravando a situação daquele outro de 1948, praticamente limou as possibilidades de continuar vivendo e

trabalhando como antes. Sua esposa, Florence Williams, passou mais de dez anos lendo textos para o autor, com vistas a poupá-lo de segurar e folhear os livros. Sabe-se que, por anos, Williams precisou datilografar na sua máquina de escrever com os dedos não dominantes da mão esquerda, sendo que ele era destro. Seu filho William Eric Williams assumiu o consultório-casa, a clientela do pai e o seu posto como médico de Rutherford e região.

Em 1952, Williams é nomeado Consultor de Poesia da Biblioteca do Congresso norte-americano, algo como ser chamado para a Academia Brasileira de Letras — nomeação cassada, posteriormente, por motivos políticos díspares, tais quais ter afinidades fascistas (em muito por conta da sua amizade com Pound e pelas homenagens que prestou ao amigo mesmo após a sua condenação como traidor da pátria) e comunistas (sobretudo por conta de certos textos publicados em *Contact*<sup>70</sup>). Os EUA atravessavam a doutrina Truman.

Ainda em 52, o poeta tem um novo derrame, ainda mais sério que o anterior. Desprovido da chance de exercer qualquer atividade, em 1953 é hospitalizado com depressão e é forçado a abrir mão da nomeação à Biblioteca do Congresso. Apesar de ter sido pública a discriminação política que recebeu — chocando, é claro, as famílias dos bons cidadãos *yankees* —, recebeu o Bollingen Prize no mesmo ano.

Em 1955, quando sua saúde melhorou, passou a viajar pelo país, a convite de universidades (algo impensável para o poeta vanguardista que afirmava preferir passar fome e rastejar como um cão a se tornar um poeta da academia), oferecendo palestras e leituras de poemas. Também escreveu a introdução de *O uivo*, um dos mais importantes artefatos poéticos da segunda metade do século passado, assinado por Allen Ginsberg, ícone da geração *beat* que os nossos poetas marginais das décadas de 60, 70 e 80 tanto viriam a valorizar.

---

<sup>70</sup> Nathanael West, com quem fizera o *revival* da *Contact*, nos anos 30, estava empolgado com a agitação social e com a centralidade inédita daqueles ideais que a publicação pregava, baseadas na experiência direta do escritor com a realidade, e desejava tornar a revista um espaço de divulgação dos textos da “nova política” comunista. Williams escreveu a West, em carta de julho de 1932: “All we’ll get by a Communist issue is a reputation for radicalism and not for good writing — which is our real aim (...) that’s the way I feel” (Williams, 1957, p. 125). Apesar disso, aceitou publicar materiais considerados comunistas com o argumento de que a qualidade deles precedia a ideologia. Também escreveu a West que “This new Contact (if there is to be one) (...) must not be dull, at all costs (...) everything must be put aside for the sake of interest to the reader. Ruthlessly we’ve got to turn down anything that doesn’t fit that purpose” (Williams, 1957, p. 128). Em um dos números da revista, no entanto, Williams defendeu certas características da escrita engajada pró-comunista como sendo exemplares da boa escrita por manter contato com a vida e por ser renovadora.

Em 1958, Williams sofre um derrame. Em 1961, tenta começar o livro seis de Paterson, mas acaba tendo que abrir mão de concluir o projeto por conta de problemas de saúde recorrentes. Em 1962, publica o seu último livro, *Pictures from Brueghel* — mas falece antes de vê-lo agraciado com o *Pulitzer Prize* e com a medalha de ouro do *National Institute of Arts and Letters* para poesia.

Ainda em 1970, a New Directions publica *Imaginations*, importante coletânea para as gerações de pesquisadores da sua obra que puderam finalmente acessar os seus principais manifestos e também boa parte dos seus melhores poemas. A edição contava com os textos integrais de *Kora in Hell*, *Spring and All* e *The descent of Winter*. Anteriormente, os textos completos de *Spring and All* e *The Descent of Winter* só estavam disponíveis em salas de colecionadores. É certo que isso permitiu reabilitar a contribuição do autor para o pensamento estético do poema e do verso, ocultada pelas publicações incompletas ao longo dos anos.

Mesmo após a fase em que participou de algumas vanguardas disparadoras do modernismo estadunidense e de outras já mais distantes daquele primeiro ciclo, Williams continuou exercendo influência sobre o cenário da arte americana. John Lowney, no ensaio “Williams: the new poetries and legacy”, defende que

Nenhum poeta modernista teve maior impacto sobre a poesia americana pós-modernista que William Carlos Williams. Seu experimentalismo com a linguagem poética, sua dedicação à inovação formal e seu engajamento literário com as artes visuais têm influenciado as poéticas em formas livres desde os objetivistas até, mais recentemente, a *Language poetry*.<sup>71</sup>

É claro que o poeta que atravessou boa parte da carreira defendendo a localidade como elemento básico da poesia também constituiu um legado abraçado pelos artistas da sua região específica. Paul R. Capucci retrata, por exemplo, no livro *William Carlos Williams, Frank O'Hara and the New York art scene* (2010), um pouco dessa figura de apadrinhamento que ele representou para as gerações posteriores de Nova Iorque, tomando como referência um dos grandes expoentes da poesia americana dos anos 50 e 60. Frank O'Hara dizia que Williams, junto com Walt Whitman e Hart Crane, era um dos únicos poetas americanos “melhores que o cinema”. Williams passou a ser visto, tanto pelos artistas com os quais se ombreou

<sup>71</sup> No original: “No modernist poet has had a greater impact on postmodernist American poetry than William Carlos Williams. His experimentation with poetic language, his dedication to formal innovation, and his literary engagement with the visual arts have influenced open-form poetics from the Objectivists through more recent Language poetry” (MACGOWAN, 2016, p. 188).

nas revistas quanto por aqueles que chegaram ao meio literário posteriormente, como uma figura vibrante, como uma espécie de irmão rebelde mais velho.

Em sua última década de vida, a casa de Williams foi o destino de peregrinações para figuras como Jack Kerouac, Allen Ginsberg — de quem três cartas aparecem em *Paterson* —, Robert Duncan, Amiri Baraka, Frank O'Hara e Kenneth Koch e Gregory Corso. Ele se correspondeu frequentemente com Denise Levertov, Robert Creeley e Robert Lowell. Foi leitura incontornável para os artistas da *Black Mountain* de Charles Olson e continua sendo hoje uma reconhecida influência sobre muitos poetas contemporâneos.

A *William Carlos Williams Newsletter* (agora *William Carlos Williams Review*), fundada por Theodora Graham em 1975, proporcionou a chance de uma discussão especializada sobre a obra em questão. As suas primeiras edições documentaram textos inéditos do poeta e correspondências sob a guarda de algumas das principais bibliotecas de todo o país.

### 3. Mapeamento da recepção de Williams no Brasil e algumas conjecturas

Tendo em vista complementar o estudo biográfico do capítulo anterior, que dá a ver as condições de produção, crítica e recepção da obra de Williams, efetuamos um mapeamento das traduções e dos textos críticos brasileiros sobre a obra do autor. Valemo-nos, como ponto de partida, do rastreamento efetuado anteriormente por MACEDO (2020), complementando-o com informações sobre publicações que não foram citadas nele — fato que remete à dificuldade de encontrar as referências à obra de Williams no Brasil, mesmo em ocasião de uma dissertação tão bem realizada quanto aquela — e adicionando os nossos próprios comentários.

Acreditamos, desse modo, que a seguinte lista constitui o apanhado mais abrangente e detalhado sobre a recepção da obra de Williams no Brasil ao longo do século XX e sobre as suas lacunas.

\*

O livro *Videntes e sonâmbulos* (MARQUES, 1955) é uma antologia promovida pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura que trouxe para o português poemas de 33 poetas estadunidenses, dos quais 17 estavam vivos na época da publicação, muitos deles inéditos em português. A larga seleção, que reuniu textos desde Edgar Allan Poe e Emily Dickinson até Marianne Moore e Williams, não foi traduzida apenas por um autor. Entre os tradutores dos poemas compilados, estavam Machado de Assis, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Jorge de Lima e Câmara Cascudo. O esforço pioneiro de atualização nas nossas praças sobre o que havia de melhor na poesia de língua inglesa, com a precedência de inúmeras traduções de poemas canônicos, contou com traduções para dois poemas de Williams — uma, por Joaquim Cardozo, de “Metric figure (‘There is a bird’)”; outra, por João Cabral de Melo Neto, da segunda versão do poema “Flowers by the sea”. A tradução de Cabral também saiu no *Correio da Manhã* do dia 26 de julho de 1955.

*William Carlos Williams* (BRINNIN, 1964), uma breve biografia traduzida por Nair Lacerda, contou com a tradução de sete poemas citados no original para ilustrar os momentos da obra do autor: “Le medicin malgré lui” (para ilustrar o processo de criação de sua nova poética e afastamento em relação a Pound), “St.

Francis Einstein of the Daffodils” (para ilustrar a relação da poesia do autor com a pintura, com a composição e com o cubismo, dissociando a sua estética da ideia de representação), “Danse russe”, “Desert street”, “Complete destruction”, alguns trechos de *Paterson*, e “The great figure” (que também traduzimos). A pequena biografia de bolso havia sido publicada apenas um ano antes nos Estados Unidos, após a sua nomeação para o Pulitzer e após a sua morte — imaginamos que tenha sido uma publicação encomendada às pressas ou apressada pela visibilidade repentina.

Encontramos dois textos de Paulo Vizioli (“Paterson e o problema do poema épico americano moderno”, de 1965; “Poetas norte-americanos: antologia comemorativa do bicentenário da independência”, de 1976), sendo o primeiro uma leitura crítica da ideia de poesia épica na América moderna a partir de Paterson e o segundo uma antologia panorâmica que lembra a de Marques, mas que conta com uma sucinta narrativa historiográfica da tradição literária americana para costurar as traduções dos 27 poetas selecionados. De Williams, foram cinco os poemas traduzidos: “The red wheelbarrow”, “This is just to say”, “By the road to the contagious hospital”, “The yatches” e trechos de *Paterson*.

Antes de 1975, apenas duas publicações conhecidas circulavam sobre Williams. Entre 1975 e 1976, por outro lado, anos de estabelecimento da *William Carlos Williams Review* nos Estados Unidos (a partir da qual foi disparada uma reordenação da fortuna crítica e acadêmica do autor), ocorreu uma série de quatro publicações criticamente relevantes sobre a sua obra — apenas uma com tom elogioso. A primeira, já citada, foi a de Vizioli; as outras três saíram conjuntamente na *Revista de Letras*, vol. 17 (1975).

De Haroldo de Campos, recuperamos textos de 1975 e 1987. O primeiro, um artigo crítico sobre os “altos e baixos” de Williams, era eivado de critérios concretistas, apesar de o ano de publicação dele ser posterior ao encerramento do ciclo histórico da Poesia Concreta. Contou com traduções para cinco poemas (“The red wheelbarrow”; “Between walls”; “Nantucket”; “Rain”; e “The jungle”). O segundo foi um texto sobre associações importantes para pensar a poesia, a tradição e a tradução do ponto de vista ex-cêntrico (periférico, em terminologia facilitada), situando Williams na linha Cabral-Ponge-objetivismo-construção.



Citamos um comentário de Frederick J. Hoffman recuperado por Haroldo de Campos, fundador da Poesia Concreta, em seu texto “William Carlos Williams: altos e baixos” (1975):

[Na obra de Williams,] os objetos materiais são reduzidos ao nível de uma quase que pura e simples afirmação factual; não se trata porém de uma lista, mas de um arranjo de objetos, uma “still life” de um tipo especial. (...) o essencial para Williams é não violar a integridade dessas coisas, uma vez que elas são a própria realidade e é preciso apenas encorajá-las para que ofereçam (no seu *ser* objetos, no seu adaptar-se a qualquer circunstância) o tipo mais natural de comentário sobre si mesmas: as ideias estão, pois, nas coisas; não há ideias *senão* nas coisas. (HOFFMAN, 1954, apud CAMPOS, H., 1975, p. 294).

A análise que Haroldo fazia por meio da costura de citações de diversos autores destacados (de Eugen Gomringer, cita trecho em que situa Williams como um dos precursores da Poesia Concreta que ele desenvolvia — afirmação rechaçada por Haroldo; de Stanley Coffman Jr., trecho de seu estudo sobre o imagismo williamsiano; de Horace Gregory e Marya Zatureska, trecho sobre as qualidades de nitidez do poema “Nantucket”; de Hugh Kenner, trecho sobre as conquistas do americanismo do poema-livro *Paterson*), no entanto, é logo interrompida por um motivo de desinteresse crítico: Haroldo entende que Williams não alcançou fazer poemas-objetos. E a potencialidade da obra se fecha no julgamento dessa leitura.

(...) se Williams chega por vezes a rentear o limiar da concepção de uma poesia-objeto, não consegue nunca transpô-lo completamente: a intenção descritivo-sensibilista de seus poemas não lhes tira — mesmo quando atingem a máxima contensão — o caráter de “poemas sobre”. (ibid., p. 294).

Essa recepção de Haroldo, bem como a de Vizioli, no seu texto de 1965, certamente arrefeceram as leituras de Williams, na medida em que um, Haroldo, o lia sob o critério da poesia concreta (afirmando que ele não logrou fazer tanto pela história das formas); e outro, Vizioli, sob o critério de Pound, subjugando *Paterson* aos *Cantos* — algo de que Haroldo também não escapou, tendo afirmado que Williams foi um autor “atacado da mania de ‘grandeur’” que tentou fazer um épico americano em *Paterson* mas acabou por “imitar desajeitadamente *Os Cantos* de Pound” (ibid. p. 294).

O texto de Iumna Maria Simon e Luiz Antônio de Figueiredo (“William Carlos Williams — Anotações de um multi-percurso”, de 1975) foi o único texto de opinião favorável ao autor dessa leva, chegando a afirmar que “a obra [é]

resistente a categorizações, um conglomerado de procedimentos heterogêneos onde, no entanto, encontramos as direções mais consequentes das poéticas do século XX” (SIMON e FIGUEIREDO, p. 313) — opinião com a qual concordamos e a qual esperamos fundamentar nos próximos capítulos. Na crítica, são destacados méritos poéticos do autor e publicadas as traduções de dez de seus poemas (“Poem”, “The locust tree in flower”, “Love song”, “Between walls”, “To a poor old woman”, “The wind increases”, “Proletarian portrait”, “The botticellian trees” e “The lily”, além de “This is just to say”). Observando o uso radical dos *enjambements* (“únicos recursos poéticos palpáveis”), o texto destaca a mesma coisa que Gomringer, citado no texto de Haroldo de Campos, havia destacado: o pré-concretismo de Williams, a força poética dos usos coloquiais e a clareza imagética do autor.

No primeiro texto de Grünewald (“William Carlos Williams: variantes e vertentes”, de 1975) mapeado, depreendemos um esforço por destacar pontos positivos de Williams, ao mesmo tempo em que se desenvolvia uma leitura afim à daquele primeiro texto de Haroldo. Nele, foram publicadas traduções de dez poemas (“The thing”, “The dish of fruit”, “The poem”, “The mind hesitant”, “The red-wing blackbird”, “The storm”, “Prelude to winter”, “To have done nothing”, “Portrait of a lady”, “A sort of a song”). O segundo texto (não coincidentemente, do mesmo ano do segundo texto de Haroldo: “Fanopeia de ideias”, de 1983) foi publicado como uma benevolente leitura de efeméride em ocasião do centenário do autor e contou com uma breve antologia monolíngue de textos do traduzidos (“o vento sussurrante”, “Primavera”, “Linhas”, “A Phoenix e a Tortoise”, “Leitura de Miranda”, “Os telefones hermafroditas”, “A tempestade”, “A mente indecisa”, “O poema” e “Prelúdio ao inverno”).

A antologia de José Paulo Paes (WILLIAMS, 1987) é até hoje certamente a publicação mais importante para acessar e construir uma leitura de Williams no Brasil. Esgotada há mais de uma década, conta com um estudo introdutório excelente e com uma seleção de poemas relativamente ampla (em comparação com todas as publicações anteriores, embora mínima em relação ao conjunto da obra), dando conta de traduzir pelo menos um texto de quinze livros diferentes do autor (dentre os quarenta e nove). Paes, ciente da negligência das leituras acerca de Williams, afirma que ela pode ser resultado da má vontade a crítica para com a banalidade dos temas cotidianos do autor. Ele aborda todos os estereótipos que vigoravam sobre a obra do poeta, ressaltando sempre o contraditório neles, e situa-

o como um dos três grandes modernistas americanos — aludindo, inclusive, ao crescente interesse pela sua obra nos Estados Unidos.

O tardio reconhecimento da importância de Williams na empresa de criar o idioma da modernidade na poesia norte-americana tem muito a ver com a banalidade dos seus assuntos preferidos, assim como com a total ausência de pompa da sua dicção. Mas por trás dessa à primeira vista decepcionante pobreza esconde-se uma arte cuja sutileza e originalidade constituem motivo de permanente deleite para quantos consigam sintonizar a sensibilidade para o comprimento de onda da sua música secreta. (José Paulo Paes in. WILLIAMS, 1987, p. 11)

Em 1990 foi publicado um texto pioneiro no apontamento (e foi proposto dessa maneira, como apontamento) para uma possibilidade de estudo comparatista: as congruências e incongruências entre os projetos literários de William Carlos Williams e de Oswald de Andrade. No livro *A volta de McLuhanáima*, Richard M. Morse explora similaridades ideológicas e técnicas — sem deixar de enfatizar, é claro a diferença entre os projetos — entre “dois mestres da poesia, prosa e ótica”, dois modernistas que o autor considera “mais radicais que os seus companheiros modernistas no empreendimento de retirar da linguagem os seus elementos discursivos já constelados” (MORSE, 1990, p.89). O autor aproveita para destacar o pré-concretismo de um poema de cada autor: “Hip! Hip! Hoover!”, de Oswald, e “The red wheelbarrow”, de Williams. Não é o primeiro texto que destaca essa possibilidade de leitura de Williams em relação aos concretos. É possível que a nossa leitura, nos capítulos temáticos, reforce essa ordem de ideias.

Por fim, em 1999 foi publicada a tradução de um poema de Williams, “The ivy crown”, no livro *Crítica e tradução*, de Ana Cristina César. A edição reúne textos póstumos da autora anteriormente publicados e algumas traduções inéditas, com base nos manuscritos que ela guardava para utilizar em cursos de poesia e tradução.

### 3.1. O modernismo poético sob a tutela das leituras concretistas

Expostos os fatos acerca do percurso estético-vital de Williams e, por aproveitamento, efetuadas as nossas reflexões preliminares, podemos enfim fazer

um balanço do que consideramos ser a sùmula de atravessamento para os próximos capítulos.

A importância do modernismo poético estadunidense no debate literário brasileiro, quando somada à relevância do médico e escritor William Carlos Williams no cânone dessa fase da poesia de língua inglesa, faz estranhar a escassez de textos do autor traduzidos no Brasil e as lacunas da sua recepção crítica no país. O estranhamento com a pouca atenção que ainda hoje ele recebe se intensifica com a constatação da permanência e das fecundações de suas propostas nas gerações posteriores de poetas anglófonos e lusófonos, com marcas na produção contemporânea.

Os movimentos artísticos soem emergir do entroncamento de propostas variadas e, mesmo internamente, apontar caminhos de pensamento e expressão heterogêneos, não raro contraditórios ou opostos — muito embora, devido à necessidade de assentar compreensões mais esquemáticas, eles possam vir a ser entendidos como unos, como organizados segundo uma certa lógica interna, como coerentes e responsivos a questões claras de um determinado tempo e contexto cultural. Sob a égide do modernismo poético estadunidense, por exemplo, aloja-se um conjunto de investigações estéticas que podemos separar em dois grandes veios: por um lado, poéticas de intelectualidade e erudição, de aspiração internacionalista, notadamente representadas por T. S. Eliot e Ezra Pound, com seus poemas políglotas e cosmopolitas (veio com o qual a literatura brasileira manteve contato desde muito cedo no século XX, seja pela valorização do diálogo com a obra de Eliot pela Geração de 45, seja pela valorização do diálogo com a de Pound pela Poesia Concreta); por outro, poéticas de caráter simples e mundano, de motivos cotidianos, de emancipação cultural e de rompimento com os tradicionais laços de subordinação à cultura europeia que vigiam naquele início de século XX, notadamente representadas por William Carlos Williams (1883-1963).

O interesse desta dissertação recai especificamente sobre obras que podem ser inseridas na segunda tendência descrita acima, a fim de preencher um vácuo existente, em língua portuguesa, de um esforço de maior fôlego dedicado ao estudo e à tradução de seus artistas. Tomaremos para leitura e tradução obras selecionadas do próprio Williams, o qual, embora sistematizador de uma estética literária ainda muito viva e influente (vide o fato já destacado de que o seu verso livre, categorizado como Verso Livre Novo ou Verso Livre Williamsiano, é o mais

recorrente em línguas portuguesa e inglesa nos dias de hoje), além de protagonista de toda uma linhagem poética nos Estados Unidos, tem uma seleção bem restrita de obras traduzidas no Brasil, circula parcamente e constitui uma referência rarefeita nos círculos críticos e literários do país mesmo diante da valorização e do diálogo de muitos poetas contemporâneos com o pouco que circula de sua obra.

É possível atribuir a presença secundária (se não terciária ou quaternária) de Williams no imaginário brasileiro sobre modernismo estadunidense e inovação estética a dois fatores: primeiro, ao fato de que os principais grupos do modernismo brasileiro não dialogaram abertamente com Williams, mas com dois de seus contemporâneos (Pound e Eliot); segundo, à pouca atenção que lhe dispensaram os principais revisores do corpus poético modernista e experimental internacional, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

O primeiro fator, não ter participado do conjunto de referências dos modernistas brasileiros, implicou não ter entrado nas narrativas diacrônicas como referência da nossa historiografia literária. Afinal, embora estrangeiro, poderia constar na leitura diacrônica como constaram Byron para o romantismo ou Baudelaire para o simbolismo e para o pré-modernismo brasileiro, entre outros. O quadro histórico das manifestações nacionais considera aqueles estrangeiros que lhes foram referência — em geral, principalmente na primeira metade do século, autores de língua francesa, mas com uma tendência de vertiginosa ascensão da importância dos americanos desde a geração de 45 (por conta da valorização do diálogo com Eliot) até a geração marginal (por conta da valorização de Ginsberg e demais autores da *Beat Generation*), passando pela Poesia Concreta (de Ezra Pound e E. E. Cummings) e beirando as gerações contemporâneas (de Sylvia Plath, John Ashbery, Elizabeth Bishop, Frank O'Hara, entre outros).

O segundo fator, Williams não ter sido bem recebido pelos irmãos Campos, nem na fase da vanguarda concreta e nem na fase de abertura poética posterior, adicionalmente, é um fator agravante da tendência a algum grau de ostracismo. Interessados no que compreendiam como uma linhagem de poetas-inventores (base fundamental de uma abordagem sincrônica referenciada, em muito, no *paideuma* de Ezra Pound — o que, por si só, já diz muito sobre suas escolhas), não lhe negaram referência e nem ignoraram valores de sua poética seminal, mas o interesse que mantinham por certos conjuntos de técnicas poéticas, rupturas estéticas e temáticas cosmopolitas os entreteve com poetas que se inseriam em tradições

transnacionais, na ponta de lança do pensamento ocidental (e, em menor escala, do oriental). Note-se que, devido aos critérios engajados das suas leituras — que em muito enriqueceram e ainda enriquecem (Augusto segue vivo e atuante) os debates e o repertório cultural, artístico e linguístico da poesia brasileira —, por priorizarem ideias e estilos que pudessem ser, de alguma forma, perquiridos ou instrumentalizados na esteira das ideias e do estilo concreto, um certo modernismo foi ventilado, pelo menos na fase mais heroica de expansão do cânone/*paideuma* da poesia brasileira, como o modernismo estadunidense por excelência. Adicione-se que eles, grandes revisores do corpus modernista em nível mundial, após trocarem o programa concreto pelo “pós-tudo”<sup>72</sup>, fizeram revisões muito tímidas e redimensionamentos muito restritos da estética de Williams.

A priorização de leitura, tradução e apreciação teórica de certos autores se deu, como já dissemos, segundo critérios do movimento da Poesia Concreta no sentido de criar uma abordagem sincrônica das formas poéticas, a qual justificava e embasava a vanguarda (nos termos de Marjorie Perloff, em seu *O gênio não original*, de 2013: que sustentava e protegia o movimento pela força da “retaguarda”). Assim, essa mera priorização de alguns poetas-inventores pode ter significado o apagamento de outros que, todavia, merecem maior destaque e espaço nas leituras brasileiras daquilo que se entende como um cânone poético do modernismo estadunidense. Sobretudo se se considerar que os projetos contemporâneos se abrem para o diálogo com as experiências da tradição moderna, porém livres das pautas oferecidas pelos modernos (considerando-se, entre eles, as dos poetas concretos), e que segue sendo uma questão fundamental do tempo presente recontar os legados estéticos e culturais segundo interesses renovados (“cada época nos dá o seu ‘quadro sincrônico’, graças ao qual podemos ler todo o espaço literário”, CAMPOS, H., 2013b, p. 24).

\*

Em verdade, há de se pontuar as vicissitudes da carreira de Williams que podem ter limitado a recepção da sua obra mesmo internamente, Estados Unidos. O fato de ter passado a vida em Rutherford, não em Paris ou Londres, capitais da

---

<sup>72</sup> Empregamos o conceito de “pós-tudo”, baseado em poema homônimo de Augusto de Campos, para falar do momento de estruturação de uma narrativa literária nova, pós-vanguardista, pós-concreta ou, como Haroldo de Campos chama, “pós-utópica” — ainda orientada pelo princípio da invenção e do rigor formal, mas livre das buscas programáticas anteriores.

cultura ocidental naquela primeira metade de século XX, já é motivo suficiente de algum grau de ostracismo. Os próprios Estados Unidos vieram a se tornar a grande potência do mundo capitalista e o grande centro de produção cultural já em um momento avançado da carreira do autor. Além disso, ele

sempre manteve publicamente uma postura antiacadêmica. Uma vez afirmou que preferiria arrastar-se e morrer como um cachorro a ser uma figura literária, ainda que isso implicasse a aceitação de público e crítica. De fato, em ocasião da sua morte, o público que o lia era muito escasso.<sup>73</sup>

J. Hillis Miller, importante crítico americano, corrobora essa percepção: “Ainda que o trabalho de Williams tenha recebido uma atenção considerável enquanto ainda era vivo, apenas gradualmente ele veio a ser reconhecido como um dos mais importantes poetas americanos do século XX, ao lado de Pound, Eliot, Frost e Stevens”<sup>74</sup>. Robert Lawrence Beum, ainda em 1952, também alertava para o fato: “Proporcionalmente à sua importância, ele ainda é o escritor mais negligenciado pela crítica da primeira metade do século americano.”<sup>75</sup>

A ascensão de Williams perante as gerações de poetas americanos da segunda metade do século XX, simultânea à deflação de Eliot, que passou a ser enxergado como poeta de sala de aula/da academia, e de Pound, por motivos não apenas literários, é sintoma de uma mudança da ordem das demandas estéticas e culturais da “bolsa de valores” da poesia ocidental. Não se trata de um movimento editorial-publicitário (embora, como vimos, o interesse editorial pela reedição integral das suas obras mais meditativas tenha alguma relevância), mas da presença organicamente crescente de uma dicção antes ofuscada. Esse movimento parece remeter novamente à formulação de Roman Jakobson que havíamos citado, em nota de pé de página, sobre a necessidade de uma visada sincrônica para o tempo presente — no caso, o tempo presente da pesquisa:

<sup>73</sup> No original: “Siempre mantuvo una pública reticencia antiacadémica. Una vez afirmó que preferiría arrastrarse y morir como un perro antes que ser una figura literaria, ya que eso implicaría la aceptación de público y crítica. En efecto, a su muerte, el público que lo leía era muy escaso.” (ARDANAZ, 2019, p. 25)

<sup>74</sup> No original: “Though Williams’ work received considerable attention during his lifetime, he has only gradually come to be recognized as one of the most important of twentieth century American poets, one deserving a place beside Pound, Eliot, Frost, and Stevens” (MILLER, 1966, p. 1).

<sup>75</sup> No original: “He is still the most critically neglected writer, in proportion to his importance, of the first half of the American century.” (BEUM, 1952, p. 291)

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. (JACKOBSON apud CAMPOS, H., 2013, p.82)

Na linha da formulação de Roman Jakobson, linguista do Círculo de Praga, o que estaria em curso seria uma necessidade de compreender a presença viva de Williams nos mundos poéticos de língua inglesa e portuguesa hoje (mundos com fronteiras cada vez mais borradas, no contexto de uma rede global de comunicação e circulação cultural com hegemonia dos produtos culturais de língua inglesa). Uma descrição sincrônica das inovações formais, na atualidade, não pode negligenciar a inventividade poética williamsiana como aquela descrição dos poetas concretos negligenciou, e esta nova dará frutos no Brasil, assim como nos Estados Unidos a revitalização de Williams deu — mas com as especificidades e os diálogos pertinentes ao nosso contexto.

\*

Deixamos para uma etapa futura da pesquisa as discussões acerca do legado da obra de Williams entre nós, quando a intenção será explicitar (e, quando conveniente, criar) diálogos entre bibliografias que, a despeito das convergências temáticas e/ou metodológicas intrínsecas, são usualmente pouco relacionadas. Certamente iremos dialogar, para tanto, com os resultados da investigação-prática tradutória apresentada nos próximos capítulos desta dissertação. Embora deixemos o desenvolvimento dessa linha da nossa pesquisa para trabalhos futuros, devemos ressaltar as mudanças de sensibilidade que fizeram com que Williams gradualmente passasse a ser visto como um dos poetas americanos mais importantes do século (junto a, ou excedendo, Pound, Eliot, Moore, Frost, Stevens). A partir da virada dos anos 2000, e com a internet, proliferaram as iniciativas, ainda que acanhadas, de traduzir e divulgar a sua obra. Não é raro encontrar em revistas de renome e boa visibilidade, como a *Escamandro*, a *Germina* e a *Sibila*, publicações sobre o autor acompanhadas de textos críticos e traduções inéditas.

Dentre as várias publicações mais recentes, já do século XXI, consideramos relevantes: as traduções introduzidas por Luis Dolhnikoff (2011) na *Sibila*, sob o



título “As palavras e as coisas de William Carlos Williams”, publicação muito instigante para pensar um dos eixos deste projeto (aquele sobre a poética de objetos williamsiana); as traduções de Alcir Pécora e Paulo Franchetti (2005) na *Germina*, sob o título de “Olhar minimalista”, acompanhadas por uma breve abordagem do de um certo minimalismo em Williams, afeito tanto pelo seu verso minguido quanto pelos seus objetos poéticos humildes. Além disso, um de seus contos foi incluído na coletânea *Vida crônica* (Companhia das Letras, 2005). O esforço de maior peso que pudemos observar, no sentido de preencher lacunas sobre a obra do autor, encontra-se na bela dissertação de MACEDO (2020) dedicada ao estudo da relação poesia-pintura em Williams com foco no livro *Pictures from Brueghel and other poems* (1962), a qual conta com a tradução comentada de dez de seus poemas.

De modo geral, como nosso levantamento permite observar, a obra de Williams ainda é muito pouco traduzida no Brasil, ainda mais quando se leva em conta que, além de poesia, ele se aventurou em vários gêneros literários e muitas vezes fez questão de borrar as fronteiras entre eles. É, certamente, o autor mais negligenciado no Brasil, proporcionalmente à sua importância para o modernismo estadunidense e para a evolução das formas poéticas no Ocidente.

Para que possamos nos somar a esse rol e contribuir para uma mudança nesse estado da arte, passamos ao próximo capítulo, no qual fundamentaremos teoricamente o nosso material.

#### **4. Fundamentação teórica: da pesquisa, dos estudos formais, da relação textos-objetos e da tradução como método de leitura, crítica e criação**

O objetivo geral desta dissertação é viabilizar o redimensionamento das contribuições de Williams para o que se entende como um repertório poético do contemporâneo, através tanto do debate crítico-teórico das suas propostas quanto das nossas traduções comentadas para alguns de seus poemas mais representativos. Tendo em vista alcançar esse objetivo, selecionamos dois aspectos da inventividade estética de William Carlos Williams para discussão: a invenção formal do Verso Livre Novo e a poética de objetos williamsiana.

O tema do capítulo 5 (“A busca por uma nova forma, a formulação do Verso Livre Novo e primeiras traduções”) é eminentemente formal. Nesse sentido, faz-se necessário explicitar aquilo que entendemos por “forma”. Como se trata, especificamente, da forma “verso livre” (ou, como veremos, de uma das formas do verso livre), cumpre explicitar o que entendemos também com o emprego desse conceito. Fundamentando essas duas concepções teoricamente, na primeira seção deste capítulo, acreditamos repousar as nossas leituras em um estofo teórico adequado.

O capítulo 6 (“A estética de objetos williamsiana e outras traduções”) segue um eixo mais teórico, embora mantenha profunda relação com o desenvolvimento da forma anteriormente aludida. Para repousar as propostas de Williams em uma crítica atenciosa, ativaremos um conjunto de textos de outros autores para dialogar com as suas propostas, as quais foram extraídas principalmente de *Spring and All* e *Kora in Hell*, de *Selected Essays* e de relatos esparsos recolhidos de entrevistas e biografias.

Os capítulos que desdobram esses dois eixos temáticos são seguidos por traduções comentadas que investigam a realização prática das formulações teóricas do autor. Elas certamente se baseiam nos conhecimentos de forma e versificação fundamentados anteriormente e certamente são informadas pelas leituras sobre a estética de objetos do autor. Todavia, deveremos explicitar as nossas filiações acerca da tradução em específico, como um campo de estudos, já que a operação crítica e criativa transcultural, tal qual a pensamos, não se resume à capacidade

descritiva formal, à abordagem ao verso livre a que visamos e nem à compreensão da poética de objetos proposta pelo autor que delineamos.

#### 4.1. Busca pela forma, estudos de versificação e verso livre

O encontro com os poemas, nos próximos capítulos, se dará por meio de três processos: 1. exposição e discussão teórica das ideias do autor sobre o tema elencado; 2. análise textual de poemas do autor; 3. Tradução comentada de poemas representativos de questões poéticas fundamentais para a obra.

Os processos 2 e 3 tratam de conteúdos eminentemente formais, mas também o processo número 1 do capítulo 5 (“A busca por uma nova forma, a formulação do Verso Livre Novo e primeiras traduções”) pressupõe uma discussão com esse teor, na medida em que o seu tema é a busca por uma forma poética genuína na obra William Carlos Williams. Por conta dessas constatações, a nossa conceituação do que seja “forma” se torna uma questão primordial.

Por *forma*, entendemos a configuração linguística do poema e o conjunto de efeitos que os seus significantes, em concomitância com os seus significados discursivos, geram no processo de uma leitura adequada. Entendemos “significantes” e “significados” de modo relacional: para nós, a informação estética é um conglomerado de efeitos indissociável da sua realização singular no poema específico (compreensão que trará desdobramentos para a seção sobre a tradução).

Haroldo de Campos, em seu texto “Da tradução como criação e como crítica”, formula, com o auxílio das teorias de Max Bense e Albrecht Fabri, a distinção básica entre informação documentária, informação semântica e informação estética, aludindo à “fragilidade” desta última como uma premissa básica para o seu trabalho:

Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras, (...), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (Bense fala aqui da impossibilidade de uma codificação estética; seria talvez mais exato dizer que a informação estética é igual a sua codificação original). (CAMPOS, H., 2011, p. 32)

Para nós, como para Haroldo (e Fabri, e Bense), não basta a interpretação semântica alheia à materialidade dos signos linguísticos e nem a descrição da

materialidade dos signos linguísticos alienada do conteúdo semântico expresso pelo discurso. Consideramos que a informação estética, em poesia, é um fato semiótico que emana do conjunto de fatores linguísticos (em níveis semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos...) conformados no poema para uma recepção adequada.

Com “recepção adequada”, não queremos implicar que apenas uma pessoa culta é capaz de testemunhar as informações estéticas de um poema, muito pelo contrário. Um hermeneuta pode oferecer uma bela interpretação filosófica a partir de um poema concreto sem, no entanto, produzir uma leitura adequada. A informação estética é condicionada pelo complexo formal de um texto, e esse complexo tem relação intrínseca com o suporte material para o qual foi planejado. O suporte, por sua vez, supõe um tipo de “leitura”. O complexo dos poemas visuais, destinado ao papel ou à tela do computador, supõe a visão; as letras de canção, o canto (acompanhado de instrumentos ou não), a audição; entre outras possibilidades. Em outras palavras, nosso entendimento de forma passa, necessariamente, por uma concepção relacional, a da leitura/audição/apreensão visual do poema, pois o conjunto de efeitos programados por um poeta e a produção dos seus significados (dependentes da conformação estrutural do material linguístico) só se realiza se a sua recepção está em linha com a criticidade implícita dele. Acreditamos que a forma poética se organiza em prol de uma espécie de leitura específica que, se não for seguida, não permite que se realizem os efeitos programados — um poema concreto, por exemplo, não é feito para ser ouvido, e meramente ouvi-lo não permite que se depreenda a sua forma; muitos poemas feitos para acompanhar instrumentos musicais, se meramente lidos, não podem realizar-se; um texto de ficção científica não deve ser lido em busca de correspondência com os fatos.

Apesar de defendermos, por princípio, que o conjunto de configurações linguísticas e semânticas de um poema é indissociável da sua configuração original, e que, assim, a compreensão de um poema reside nele e na ocasião de uma experiência poética adequada, pensamo-lo de maneira positiva e propositiva. Se é necessário observar a forma em todos os seus aspectos (a dispersão dos signos na página, as regularidades sonoras constantes de uma leitura, o jogo com os horizontes de expectativa do leitor), para, assim, identificar o modo de leitura e abordagem crítica que o poema configura, é possível descrevê-los separadamente para fins elucidativos. Essa descrição detalhada de cada uma das características

consideradas relevantes de um texto, acompanhada de um consciente exercício crítico de criação de correspondências para cada um desses fatos elencados, é o que sustenta a teoria da (re/trans) criação em Haroldo de Campos (cf. CAMPOS, H., 2011, pp. 9-30).

Filiamo-nos a Haroldo quando, preocupado por configurar uma poética baseada na forma, o autor assume o princípio da integridade da informação estética, mas não o encara como limite negativo. Para nós, como para ele, não se trata de abandonar o ensejo de, por exemplo, explicar a forma de um poema: não é porque a informação estética é indissociável da sua realização que ela é autossuficiente, tautológica, e deve se manter imperturbada. Tomamos como princípio o dever de buscar explicitar, metalinguisticamente, o complexo formal e a atitude de leitura/recepção exigida por ela, bem como a mensagem semântica/discursiva de modo separado — e estamos certos de que essa ressignificação posterior, a do comentador, crítico e tradutor de poemas, serve para adicionar camadas de sentido ao texto original, para orientar a experiência de futuros leitores com esse original, da mesma forma como os diferentes contextos e os diferentes suportes são capazes de condicionar a experiência estética de diferentes leitores. Trata-se, nesse sentido, de pôr às claras os mais variados processos que influem numa leitura, mas com atenção àquilo que o texto sugere objetivamente (formalmente) e àquilo que o texto não sugere, para não correr o risco de impor a visão subjetiva do analista a algo que deve ser visto na sua materialidade, e vice-versa. Pensamo-lo, enfim, de modo engajado, interessados em acelerar e consolidar o processo de recepção daquilo que identificamos como o âmago de uma poética. O objetivo é, enfim, acelerar aquilo de que Jauss fala na seguinte passagem:

A resistência oposta à expectativa de seu primeiro público pela obra nova pode ser tão grande, que um longo processo de recepção poderá ser necessário antes que seja assimilado ao que a princípio era inesperado, inassimilável. (...) Foi necessário aguardar o lirismo hermético de Mallarmé e de seus discípulos para que se tornasse possível um retorno à poesia barroca, longo tempo desdenhada, e pois esquecida, bem como, notadamente, à reinterpretação filológica e à *renascença* de Gôngora. (JAUSS apud CAMPOS, H., 2011, pp. 14-15)

\*

Seguindo o postulado de que a forma significa, em nosso estudo buscamos identificar os aspectos de versificação, prosódia e linguagem que informam a construção dos poemas originais que discutiremos e traduziremos. Nos referimos,

mais especificamente, a questões de métrica, ritmo, rima, estrofação, cortes de verso, figuras retóricas; a questões da estrutura interna das línguas (em seus aspectos fonológicos, morfológicos e sintáticos); a questões relativas à disposição gráfica do poema; entre outras. Para nós, forma se trata, em suma, da microestrutura do poema, que, ao longo das anotações, será relacionada à sua macroestrutura semântica que lhe é indissociável. Para identificar todas essas questões formais a que aludimos, tomamos como base textos canônicos sobre versificação no Brasil e nos Estados Unidos — ou seja, em língua portuguesa e em língua inglesa. Buscamos essa dupla fonte porque se trata de compreender a criticidade e a novidade em inglês dos poemas de Williams e, simultaneamente, fomentar a busca por correspondentes em português (busca que é pressuposta pelo gesto interlinguístico da crítica via tradução dos trechos tradutórios do trabalho).

Não ignoramos a importância de compreender as formas fixas para poder falar de modo consequente sobre os versos livres e o verso livre williamsiano, mas consideramos dispensável descrevê-las ou fundamentar leituras sobre esse tipo de forma poética para este marco teórico-prático, na medida em que não pretendemos constituir uma historiografia do verso metrificado para descrever a disrupção do verso livre. Já que, em diversos momentos, precisaremos aludir à novidade dele em comparação com certos fazeres previamente instituídos, fiamos-nos, para que sejamos compreendidos, na hipótese de que todos conhecem o senso comum do que seja uma forma poética tradicional (com base nas amostragens parnasianas e românticas que lemos nas escolas) para fazermos-nos entender quando apontarmos usos inventivos, inovadores e críticos.

Tomaremos meramente como parâmetro o *Tratado de metrificação portuguesa* de Antonio Feliciano de Castilho (1858), por conta da sua importância histórica decisiva para a popularização da terminologia que empregamos em português — trata-se do livro que convenceu todos a adotarem o método francês de versificação, a partir de que foram derivadas quase todas as nomenclaturas que utilizamos. Nossa contagem de sílabas, por exemplo, segue o seu princípio: quando tratarmos de quantidade, contaremos as sílabas poéticas até a última sílaba tônica (um verso com 11 sílabas com acento final na décima, chamaremos de decassílabo); fins de verso em paroxítonas podem rimar entre si com rimas graves/femininas; cesuras, diéreses, sinéreses e demais expressões comuns da conceituação tradicional, tomamos dele. Outros autores, como Said Ali (que é uma referência

para o estudo de Cavalcanti Proença que citamos à frente), são de grande valia para nossas noções de versificação, mas, por conta da nomenclatura que adotam (no caso de Said Ali, associada aos sistemas de versificação do italiano e do espanhol), causam ruídos desnecessários a um trabalho que apenas instrumentaliza certas noções básicas de poética.

As nossas descrições prosódicas são informadas pelo livro *Ritmo e poesia*, do mato-grossense Manuel Cavalcanti Proença (1955). A nosso ver, é o melhor livro sobre ritmo em poesia (ou, como ele pretende, também em prosa) no Brasil — apesar de curto e ultrapassado, em diversos aspectos, pelos experimentos poéticos das décadas que se nos interpõem. Trata-se de uma obra bastante técnica que ilumina questões incontornáveis do poema, isso porque ele se preocupa com descrever os fatos linguísticos básicos que influem qualquer leitura, mas que são particularmente importantes para a leitura de poesia. Com ele, descrevemos as células métricas (padrões sequenciais de sílabas átonas e tônicas), as células rítmicas (necessariamente formadas por padrões de repetição de células métricas, já que “a condição fundamental para estabelecimento do ritmo é a repetição no tempo ou no espaço” e “a estabelecer células rítmicas, estas contariam, no mínimo, duas células métricas”<sup>76</sup>) e assim por diante. Algumas propostas muito simples, por exemplo a de que em português é natural pronunciar como tônica alguma sílaba átona quando, entre duas tônicas, temos mais de três átonas, informam nossas descrições.

Explica-se, pois, que a maior unidade rítmica, ou célula métrica, é a de quatro sílabas. E, ainda mais, esta só é pronunciável por pessoas de dicção educada, que conseguem tornar quase imperceptível o acento secundário, circunstância que reduz o péon a uma convenção artificial. (PROENÇA, 1955, p.19)

Um exemplo simples desse fato é a palavra “paralelepípedo”, a qual um brasileiro comum lê como “**páralêlepípedo**”, acentuando duas sílabas não acentuadas.

Estudando o ritmo nos seus aspectos mais simples e nas suas características mecânicas, pode parecer que a sistemática notação dos acentos secundários signifique preferência pela pianola, em detrimento do pianista. Não é assim. A sistemática exigência de acentos secundários é real, e inegável. Mas não esquecemos — é claro — que a boa leitura de versos se baseia nas diferenças de duração

---

<sup>76</sup> PROENÇA, 1955, p. 5.

atribuídas às sílabas tônicas, numa gradação que faz as de cesura maiores que as segmentares, e as de fim de verso mais longas que aquelas. Sem esquecer as de unidades semânticas, muito perceptíveis no ‘enjambement’, os fenômenos de entonação, o acento fraseológico e outros. (PROENÇA, 1955, pp.7-8)

Os poemas de Williams, como veremos, exploram o decalque entre o poema falado (as sentenças lidas em voz alta) e o poema gráfico (as frases divididas em versos na página). A título de exemplificação, não são poucos os poemas em que temos versos monovocabulares, às vezes monossilábicos e átonos — sim, um verso sem autonomia semântica e sem tonicidade marcante de ritmo, constando apenas no artigo definido “the” (em português, “o” ou “a”), por exemplo, como que operando uma transição radicalmente enjambada entre dois outros versos visuais que, numa leitura em voz alta, são inseparáveis. Como buscaremos correspondências para esses recursos poéticos nas traduções, a atenção a cada uma das minúcias linguísticas que Proença aborda como influentes do ritmo poético será muito importante — até mesmo o cuidado de diferenciar acentos em primários e secundários. Retomando o exemplo da própria palavra “paralelepípedo”: a constatação da secundariedade dos primeiros dois acentos em relação ao acento da sílaba “pí” pode influenciar a leitura do ritmo de um poema regular. Os poemas de Williams costumam tensionar esses fatos, sobretudo quando divide uma palavra em dois ou mais versos (no caso do nosso exemplo, algo como “para / lelepípedo”), reforçando propositalmente um acento que naturalmente não seria forte e explicitando o “contraponto” entre um verso e outro — o gráfico, em que temos uma preposição (para) ou um verbo (parar no presente), e o sonoro (paralelepípedo, sem pausas). Esse recurso, nas mãos de Williams, torna-se um recurso técnico poderoso. A noção de contraponto, também tomamos da obra de Proença, embora a reelaborem com vistas a aplicá-la para um contexto mais amplo que o do seu emprego original, relativo à música.

Além das questões mais fundamentais que aponta em *Ritmo e poesia* como influentes da identificação do ritmo de qualquer texto, recuperamos algumas noções mais avançadas sobre as formas poéticas, sobretudo aquelas relativas à desmistificação pragmática do verso livre. Sobre um conjunto de poemas em verso livre, ou seja, sem contrato métrico, de poetas como Mario de Andrade e Manuel Bandeira, ele afirma de modo muito prático que



podem ser percebidos os arranjos simétricos das células, a periodicidade de certos grupamentos de NR [Números Representativos de acentos e pés métricos<sup>77</sup>], estruturando o ritmo geral do poema, esse ritmo que (...) não deve ser confundido com a métrica propriamente dita. Essa representação numérica nos permite sentir uma diferença bem acentuada entre a poesia moderna e a tradicional. Enquanto na moderna, em sua quase totalidade, o poema se confunde com a sua própria unidade rítmica, na poética tradicional, o ritmo se fragmenta em unidades representadas pelas estrofes e, em casos menos frequentes, por grupos de estrofes. (PROENÇA, 1955, p. 108)

Sobre versificação de língua inglesa, o leque é excessivamente amplo. São muitas as boas publicações especificamente sobre poética em todos os níveis (introdutórios, médios e avançados). Para o estudo em questão, separamos apenas os seguintes livros: *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (PREMINGER e BROGAN, 1993), cujas mais de mil páginas dão conta de um volume de temas e conceitos ímpar dessa que é considerada a melhor obra de referência sobre o tema; *American prosody* (ALLEN, 1978), livro que só trata da prosódia do inglês americano, tomando por base excertos de obras de poetas exclusivamente americanos — o que, é claro, nos interessa especialmente, já que o nosso poeta é um americano americanista. Os ensaios que o compõem são muito bons, sendo que aquele sobre Whitman (uma espécie de mestre a contragosto de Williams), o disparador da tradição moderna do verso livre, é excepcional.

Reconhecemos que a forma poética na contemporaneidade tem sido um assunto negligenciado e escanteado nas críticas de poesia correntes (em jornais, revistas e até em textos acadêmicos). Se a forma foi uma questão fulcral ao longo do século XX, quando diversas literaturas testaram as fronteiras das artes e tensionaram as definições antes seguras de cada domínio artístico, a percepção de que a discussão formal em poesia arrefeceu, nesse sentido, talvez diga respeito à ociosidade das linhas de discussão ativadas naquele período aludido e à sua substituição por inúmeras outras pautas daquilo que podemos chamar contemporaneidade, pós-modernidade ou, simplesmente, atualidade. Mas a discussão sobre a forma, em diversos aspectos, foi excessivamente penalizada. “Era natural que, uma vez fixadas as normas do verso, surgissem as fórmulas, tanto é certo que a fixação de métodos de trabalho degrada o artesanato em artifício”

<sup>77</sup> “A esses algarismos que nos dão a representação do verso em células métricas, (...) números representativos, esclarecendo: a) haverá tantos algarismos, quantos acentos tônicos houver na frase; b) esses algarismos indicarão o número de sílabas existentes entre dois acentos tônicos, consecutivos de modo que sua soma seja igual ao número de sílabas do verso” (PROENÇA, 1955, p. 23).

(PROENÇA, 1955, p. 11). Essa associação de “forma” com “fórmula” estigmatizou a primeira como sendo uma questão de passadismo ou conservadorismo ligada a “fórmulas” ociosas, de modo que o verso livre teria livrado a poesia (compreendida como arte imaterial) dessas constrações materiais da escrita. Todavia, “Às possibilidades de falsificação da poesia não escapou o verso livre, embora por motivos opostos” (PROENÇA, 1955, p. 10) — em verdade, a questão se coloca hoje como necessidade de estudo como nunca.

Após a declaração do fim do verso, por exemplo, por parte dos poetas concretos; após a estigmatização da exploração do aspecto gráfico dos poemas como protoconcretismo paulista; após todas as tentativas inconclusivas de compreender o verso livre como forma rítmica mensurável (as quais, desde Mario de Andrade e Manuel Bandeira, acabaram resultando na mesma justificativa do “ritmo pessoal e incontrolável” dos autores), fomos desviados da compreensão do que a poesia opera materialmente, daquilo que o verso faz e é capaz de fazer entre as várias formas do discurso (poético ou não). Após todas essas tentativas de superar a discussão sobre a forma poética e suas medidas, paradoxalmente, cada escolha formal se tornou mais relevante — a própria decisão de escrever poesia em versos não se teria tornado uma decisão mais consequente a partir do momento em que eles deixaram de ser a única opção de realização de poemas?

Qual forma poderia ser utilizada sem distanciamento crítico? Certamente não o poema concreto, comprometido até a medula com o otimismo utópico do período pós-Segunda Guerra. Tampouco o poema-práxis, identificado com a crença, hoje nostálgica, no poder libertador da mobilização revolucionária das massas camponesas e operárias. Qual seria a forma que, surgida em nosso tempo, poderia ser usada de modo acrítico? (BRITTO, 2014a, p. 10)

Para falar sobre a estética de um poeta que renovou o verso, deve ser valorizado o corpo a corpo com o poema. A relevância crítica da criação e da manutenção da forma que pretendemos descrever justifica as descrições formais que efetuamos a partir desse corpo a corpo, pautadas pela ideia de que poema é linguagem ritmada (em diferentes níveis sonoros, visuais e intelectivos). Mesmo que, em diversos momentos, Williams pareça “Torna[r] perempta toda relojoaria rítmica que se apoie sobre a *rule of thumb* do hábito metrificante” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1965, p. 28) — ele, para quem a palavra é físsil, para quem os radicais e as desinências já são material completo e significante suficiente

de versificação, desafiando assim o leitor habilitado em versificação tradicional a compreender a sua forma —, ainda assim, a adoção de critérios conhecidos para o corpo a corpo com a forma do poema é um recurso indispensável. Não queremos dizer, com isso, que devemos utilizar os modos de abordagem clássicos à análise da forma de um poema concreto, afinal, nem todo poema responde a um conjunto de critérios estáveis tais quais a contagem de sílabas, a identificação de rimas e a percepção da musicalidade deles. Também não queremos dizer que os estudos formais devem considerar a iconicidade dos poemas quando, claramente, foram feitos sob critérios de composição clássicos — rimas, métrica regular, maiúsculas em início de verso etc. A pertinência da leitura, a que já aludimos, deve estar implicada pelos próprios poemas e pela habilidade de adaptação exigida pelos bons textos de poética e versificação, como os que citamos.

O aspecto mais importante que justifica a seleção do poeta é a riqueza de seu repertório de técnicas de escrita e a operação sistemática de um estilo de verso livre que se tornou, hoje, o verso mais comum da língua portuguesa do Brasil (pelo menos em termos quantitativos), notadamente marcado pelo deslocamento do verso sonoro e do verso gráfico — pelo foco, portanto, nos cortes do verso —, pelo curto tamanho de cada verso e por temáticas relacionadas ao cotidiano. A ambiguidade gerada na leitura pela dissociação do verso sonoro em relação ao gráfico, poema que funciona de uma maneira quando se tem o papel à frente e de outra quando se escuta ou se declama em voz alta, trouxe para o jogo da poesia um novo horizonte de possibilidades semânticas e rítmicas que continuam prolíficas. A leitura e a criticidade exigidas por poemas realizados sob esse regime, o verso livre, e sob um departamento específico dele, o Verso Livre Novo williamsiano, serão informadas pelos termos e conceitos da versificação tradicional já listados, mas precisam do auxílio de leituras mais específicas para que não erremos na abordagem.

Partilhamos a ideia de que o verso livre é um “continuum de práticas prosódicas com um certo número variantes historicamente marcadas”, de Brito (2014a, pp. 3-4), para quem “A categoria ‘verso livre’, largamente empregada nos estudos de poesia, é na verdade um termo excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes” (BRITTO, 2011a, p. 1). Ou seja, da mesma maneira que as formas tradicionais são datadas, cada verso livre é datado e sua historicidade dialoga com os usos poéticos do contemporâneo. Cada verso livre é comprometido com certa temporalidade, não é imune a conceitos sistemáticos e

não é mais “natural” que as formas fixas. O verso livre são, enfim, algumas formas (refratadas em infinitas variações, tão infinitas quanto sejam os poetas). Sendo formas, e constando na mesma mídia da poesia metrificada (linhas de verso sobre páginas em branco de livros), somos obrigados a concordar com a asserção de Cavalcanti Proença, no seu *Ritmo e poesia*, quando ele diz, sobre o estudo do verso livre:

As regras que pretendemos estabelecer, para a métrica tradicional valem, até certo ponto, também para o verso livre. Isso, porque essa liberdade existe apenas para a associação de células métricas. Estas permanecem as mesmas, pois sua extensão repousa, como vimos, num motivo inalienável, isto é, nas possibilidades da voz humana. (PROENÇA, 1955, p. 96)

As leituras de prosódia e versificação já apontadas, portanto, são de grande valia para as nossas compreensões sobre os aspectos mais básicos do verso livre (que são, no fundo, os aspectos mais básicos da comunicação humana, trabalhados com maior ou menor grau de significação). Tendo em vista fundamentar os estudos sobre o verso livre em específico, já que ele é um dos nossos temas centrais, consideramos necessário selecionar novas leituras — estas, por sua vez, foram selecionadas a partir de sugestões do próprio Williams, para quem o verso livre sequer existia<sup>78</sup>. Não concordamos com esse pensamento — pelo menos não na sua literalidade, já que diariamente lemos poemas em verso livre e acreditamos que os poemas que lemos existem sim. O que comungamos com ele é o princípio de que os modos de fazer verso livre são mensuráveis, diferenciam-se entre si, e de que o VL não é a ausência de regras e formas, mas a operação metricamente irregular de formas e regras preexistentes, a manipulação maleável de jogos rítmicos e linguísticos previamente conhecidos e, portanto, identificáveis.

Amparamo-nos, principalmente, nas sistematizações de Britto (2011a e 2011b). Em seus textos, o autor pondera modos de descrição propostos por diversos teóricos, discerne diferentes tipos de verso livre já identificados por outrem e propõe uma padronização tipológica deles. Tal ordem de ideias é fundamental para o que entendemos como uma dignificação crítica do verso livre e para o estudo das suas formas. A seguinte passagem, resultante da sistematização já aludida, serve como suma daqueles textos que consideramos basilares:

<sup>78</sup> “Eu não acredito em verso livre, isso é uma contradição em termos” (“I do not believe in vers libre, this contradiction this contradiction in terms”) — WILLIAMS apud BEYERS, 2001, p. 14.

- (a) o verso livre clássico de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão;
- (b) o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa;
- (c) o novo verso livre de Williams e Cummings, tipicamente caracterizado por versos cursos com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força). (BRITTO, 2011a, p. 13)

Cumprido dizer, sobre a esquematização de Britto, que essas primeiras três definições se sustentam, em português, com algumas diferenças importantes em relação às definições feitas com base no inglês:

- (a) o verso livre clássico de Pessoa e Bandeira deve ser encarado como uma adaptação do verso de Whitman, utilizando alguns dos mesmos elementos formais empregados por Whitman; os modernistas brasileiros valem-se com frequência do contraste entre passagens marcadas por algum tipo de estruturação rítmica artificial e outras que se aproximam da fala coloquial; aqui não há, naturalmente, nada equivalente ao verso anglo-saxão que possa ser visto como padrão subjacente;
- (b) o verso liberto exemplificado pela poesia “imatura” de Mário de Andrade e por boa parte da produção de Jorge de Lima, em que se pode falar num “metro fantasma”; aqui também pode ocorrer o contraste entre passagens com ritmo mais artificial e passagens com dicção coloquial; esse verso parece ter sido bem menos importante na poesia modernista de língua portuguesa do que na anglófona;
- (c) o novo verso livre popularizado a partir dos anos 60, com as mesmas características do verso desenvolvido por Williams e Cummings. (ibid., p. 14)

Assim como Britto, iremos adotar essa mesma tipologia em português, mas adicionaremos mais uma categoria de verso livre: a do Verso Polimétrico. Não se trata de um verso sem métrica, apenas de um verso que não segue um único contrato métrico. A definição do Verso Polimétrico e a justificativa para a inclusão dessa categoria dentre as delineadas por Britto serão assuntos desenvolvidos no capítulo 5.

Em particular, no próximo capítulo, tentaremos analisar mais detalhadamente a forma (c), apontada como a de mais difícil sistematização (“o novo verso livre, o menos estudado até hoje pelos prosodistas”, segundo Britto, 2011a, p. 14), a partir de exemplos retirados da obra de William Carlos Williams. A partir desses

exemplos, retiramos sugestões metodológicas de análise para conteúdo tão inexplorado — como aquela sobre o contraponto entre verso sonoro e verso gráfico, uma expansão para o conceito sugerido por Proença.

A ideia de contraponto, retomada por Britto, também consta em *Free verse: an essay on prosody* (HARTMAN, 1980). Dele, além da noção de contraponto entre verso sonoro e verso gráfico que será importante para compreender o verso livre de Williams, tomamos emprestadas algumas ideias sobre a prosódia do inglês americano. Utilizamos também como referência *A history of free verse* (BEYERS, 2001), certamente um dos estudos mais completos sobre a historicidade dos versos livres já feitos (infelizmente, com foco apenas nas poesias de língua inglesa e francesa), para embasar uma pequena narrativa das inovações dos versos livres que precederam o williamsiano.

Utilizaremos, por fim, os símbolos que Paulo Britto utiliza para as suas escansões, por considerarmos serem os mais simples, objetivos e intuitivos dentre os empregados pelos estudiosos do verso e da tradução: assinalamos as sílabas tônicas de acento primário com uma barra inclinada ( / ), as tônicas de acento secundário com uma barra inversa ( \ ), a separação entre as células métricas com barra vertical ( | ), as pausas fortes e as falsas pausas<sup>79</sup> com uma dupla barra vertical ( || ), a posição das sílabas acentuadas e o total de sílabas no verso em coluna separada (sobretudo para o poema em português; em inglês, contaremos pés), as rimas designadas com letras (“a” representando uma terminação, “b” representando outra; o uso do apóstrofe — a’, por exemplo — , para diferenciar rimas completas e incompletas; e assim por diante), as aliterações com alterações de cor, negrito, sublinha ou itálico, a depender da quantidade de recursos participantes da descrição e da necessidade de usar mais recursos gráficos distintivos. A ideia de apelar a esses recursos é otimizar as descrições, que acabariam excessivamente longas e monótonas na ausência deles. Para que se tenha uma noção prática, exemplificamos a nossa proposta de escansão para dois versos de um poema da primeira obra de Williams, um soneto em pentâmetro jâmbico regular:

<sup>79</sup> Chamamos de falsas pausas aquelas pausas entonacionais, efetuadas para respirar ou para reforçar algum elemento textual. As pausas fortes coincidem, por sua vez, com as pausas sintáticas, de pontuação e/ou de fim de verso.

Tabela 1. “The uses of poetry”, primeiros versos.

Versos	Escansão (tonicidade)	Pés (quantidade)	Rimas
I’ve fond anticipation of a day	- /   - -   - /   - -   - /	5	a
O’erfilled with pure diversion presently,	- /   - /   - /   - /   - -	5	b

Fonte: Fernandes, 2021.

Exemplificamos, também, uma proposta de escansão para sua tradução em português:

Tabela 2. “As funções da poesia”, primeiros versos.

Versos	Escansão	Sílabas acentuadas	Rimas
Eu tenho um presságio amável de um dia	- / - - / - - - /	2-5-8-10	a
Transbordar pura distração presente,	- - \ / - - - / - / -	(3)-4-8-10	b

Fonte: Fernandes, 2021.

Note-se que o ritmo interno dos versos em português é frouxo, não correspondendo ao ritmo binário do pé jâmbico (- /) original. O contrato do segundo se baseia na quantidade de sílabas (dez por verso) como correspondente do pentâmetro jâmbico, não na regularidade rítmica interna.

Com essas fontes, acreditamos informar suficientemente um repertório crítico e criativo acerca de formas poéticas de línguas inglesa e portuguesa, com foco nos versos livres. Assim, esperamos ser capazes de atravessar para as questões de versificação que precisarão ser levantadas no que diz respeito ao verso livre de Williams tanto na parte teórica do capítulo 5 quanto nas partes das traduções comentadas dos capítulos 5 e 6.

## 4.2. A literatura e os objetos

Enquanto estabelecíamos um recorte de poemas da obra de William Carlos Williams, a fim de perseguir os nossos interesses tradutórios (que fundamentamos teoricamente na próxima seção deste capítulo), defrontamo-nos com questões de poética e teoria literária cuja importância se faz notar pela repercussão que têm no debate brasileiro. Assumindo o princípio teórico da seção anterior, de que a forma é um constructo que não se dissocia daquilo que costumamos chamar de significado

do poema, fomos levados imediatamente a identificar a recorrência de poemas em que, desenvolvendo um estilo de verso novo e radical, o poeta estadunidense busca suprimir a subjetividade lírica para abordar e comunicar objetos simples do cotidiano de forma austera, eficiente e objetiva, segundo o lema “no ideas but in things”. Assim, entendemos que um pesquisador da obra williamsiana (na função de tradutor-crítico-criador) precisa empenhar-se em reativar o debate sobre a circulação de objetos do cotidiano no texto poético e do texto poético como objeto no cotidiano — ou ainda, em outras palavras, sobre a relação de certa concepção da poesia como modo singular de apresentar alteridades, ao mesmo tempo em que se pensa o próprio poema como um objeto singular entre outros, uma alteridade entre singularidades.

Especificamente sobre o que veio a ser entendido como uma estética de objetos, referimo-nos às poéticas objetivas com foco no cotidiano, poesias que relacionam a linguagem e os elementos da realidade de modo preciso e precioso. Em Williams, “Não há grandes temas, nem tampouco um tema geral. São fragmentos da realidade. E não poderia ser de outra maneira, já que sempre percebemos a realidade por fragmentos. Nunca temos uma visão do todo”<sup>80</sup>. O mundo dos poemas de Williams é um mundo imediato e material e a sua linguagem é seca, econômica, fatores que o distanciam do elegíaco, das ideias/ideologias abstratas totalizantes e do intertexto com a herança clássica que abundam nos seus correspondentes modernos — características essas que, de certa forma, se apropriaram do senso comum do que seja a lírica. Não à toa, a postura williamsiana muitas vezes foi interpretada como antilírica — e ele encena essa acusação em seu *Spring and All*, de 1923:

O que eles querem dizer quando dizem: “Eu não gosto dos seus poemas; você não tem nenhuma fé. Você parece nem ter sofrido e nem, na verdade, ter sentido qualquer coisa profundamente. Não há nada atraente no que você diz, muito pelo contrário, seus poemas são decididamente repulsivos. São cruéis, sem coração, zombam da humanidade. O que em nome de Deus você quer? Você é pagão? Não tem tolerância com a fragilidade humana? A rima você pode talvez tirar, mas o ritmo! porque não há mesmo nenhum em sua obra. É isso que você chama poesia? Isso é a perfeita

---

<sup>80</sup> No original: “No hay grandes temas, ni tampoco hay un tema general. Son fragmentos de la realidad. Y no podía ser de otra manera, ya que la realidad la percibimos siempre fragmentada. Nunca tenemos la visión del todo.” (ARDANAZ, 2019, p. 16)



antítese da poesia. Isso é antipoesia. O que você está decidido a fazer é aniquilar a vida sobre a qual você se debruça (...)"<sup>81</sup>

O recurso retórico à criação de um diálogo serve, no livro, como dispositivo para iniciar uma defesa da sua poética focada em objetos nus (“bare”, literalmente “nu” ou “pelado”, é um dos adjetivos mais recorrentes da sua obra) coisas cruas e temáticas rebaixadas aos elementos triviais da vida mundana. De fato, o que se intenciona pesquisar nesse momento é o contundente direcionamento da poesia para a realidade concreta, é o despir da linguagem poética de seus enfeites retóricos, de seus verbos vagos e substantivos abstratos, uma busca que leva a realizações paradigmáticas do que se entende como poéticas objetivas.

Suas realizações, no entanto, estudadas no eixo tradutório, serão medidas com as suas próprias propostas teóricas configuradas de modo mais consequente na prosa ensaística de *Kora in Hell* e de *Spring and All*. As formulações do autor nessas obras são fortemente marcadas por esse interesse (vide o seu *leitmotiv*: “no ideas but in things”, “ideias apenas nas coisas”) pelo real não-literário, não-lírico, e pelas distintas soluções estéticas formais concebidas para concretizar em poema esse interesse comum.

No processo de abordagem à teoria e à prática williamsianas dessa linha dos seus trabalhos, produziremos compreensões sobre poéticas “objetivas”, avaliando as implicações das propostas de Williams em paralelo com célebres estudos sobre a relação texto-coisa. Cabe lembrar, nesse ponto, que a relação entre a literatura e os objetos goza de uma relevante fortuna crítica. Dentre os diversos autores que se têm dedicado, desde o século XX, a descrever e analisar o movimento de crescente interesse das literaturas do ocidente pelos objetos simples, pelos objetos extraliterários, podemos destacar alguns cujas obras certamente constam entre as mais influentes e respeitadas do campo da teoria e da crítica nas últimas décadas.

Sobre a relação literatura-objetos em geral, apresentaremos a oposição entre os argumentos de Roland Barthes em seu “O efeito de real” (2012) e de Jacques Rancière em seu “Os efeitos de realidade e a política da ficção” (2010), por entender

---

<sup>81</sup> “What do they mean when they say: “I do not like your poems; you have no faith whatever. You seem neither to have suffered nor, in fact, to have felt anything very deeply. There is nothing appealing in what you say but on the contrary the poems are positively repellent. They are heartless, cruel, they make fun of humanity. What in God's name do you mean? Are you a pagan? Have you no tolerance for human frailty? Rhyme you may perhaps take away but rhythm! why there is none in your work whatever. Is this what you call poetry? It is the very antithesis of poetry. It is antipoetry. It is the annihilation of life upon which you are bent (...)” (WILLIAMS, 1986a, p. 177).

que ambos se tornaram textos canônicos para o estudo, e por oferecerem, em dupla, argumentos e contra-argumentos relevantes para um conjunto de ideias e percepções sobre o tema, cada um segundo a sua perspectiva, relevantes para pensar Williams. O texto de Barthes é um estudo com visada estruturalista interessado em entender a participação dos objetos nos textos literários pela função que desempenham. A ideia de função, no texto de ficção em prosa, não corresponde à função dos elementos do poema, é claro, mas acreditamos ser aproveitável a ideia de que os objetos, tomados na sua trivialidade, sem intenção metafórica ou retórica dentro de um texto, seriam um modo de produzir “efeitos de realidade”. Com o conceito, ele implica que a presença de notações sobre os objetos, por não parecerem adequadas ao conjunto funcional do texto, deve advir da gratuidade da crueza deles no mundo, da absorção, por parte do texto, das coisas que estão ao nosso redor o tempo inteiro (mesas, roupas, carrinhos de mão vermelho, espinhas de peixe no prato, cacos de vidro no chão) do mesmo modo indiscriminado como passamos por elas durante nossas vidas.

Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura, e que o “ter-estado-presente” é um princípio suficiente de palavra. (Barthes, 2012, p. 188).

O texto de Rancière, por outro lado, é direcionado justamente a rever a proposta de Barthes e assume um ponto de vista diferente. Interessado nas políticas da ficção, não estuda a função dos objetos no texto do ponto de vista estrutural, mas a (re)organização do sensível que permite a entrada deles no escopo literário. Não lhe interessa o efeito de realidade de um objeto em um texto, mas a transformação de sensibilidade que aquele objeto — antes ignorado na história da literatura (ou, pelo menos, relegado aos gêneros considerados inferiores, como a sátira, junto com os indivíduos pobres e desprovidos de nobreza) — produz no âmbito das narrativas, bem como que tipo de transformação sensível prévia permitiu a sua entrada, o interesse do artista por ele.

Quando a divisão [entre as almas da elite e as das classes baixas] desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica da verossimilhança quer dizer. Quando Barthes relaciona essa lógica à velha oposição aristotélica entre poesia e história, ele se

esquece de que tal distinção poética formal também era uma distinção política. (Rancière, 2010, pp. 78-79)

Essas duas concepções, cujo escopo é a prosa de ficção, servem-nos para estabelecer um quadro sobre dois processos. Primeiro, o de entrada dos objetos na literatura, com desdobramentos históricos e estruturais relevantes. Segundo, o de transformação das sensibilidades estéticas que fez com que se tornasse possível tratar de objetos sem, para isso, responder às tradicionais exigências de estilo elevado consideradas capazes de contornar a banalidade deles.

Dentro do conjunto narrativo, no que diz respeito aos processos históricos aludidos, e do contexto crítico em que repousamos as propostas e realizações williamsianas, pretendemos demonstrar a sua contribuição para a aceleração desses processos e para a consolidação de uma poética de objetos. Acreditamos que, certamente, suas propostas são pioneiras tanto no sentido estrutural (na medida em que, incentivado por esse desejo de coisas mundanas e materiais, o seu verso provoca uma remodelação das formas poéticas) quanto no sentido político/sensível (sua defesa de uma nova sensibilidade poética orientada para as coisas antes tidas como inúteis e indignas de poesia também é pioneira em si).

Barthes, em entrevista de 1962, comenta sobre o *Nouveau Roman* — escola literária dos anos 50 que provocou uma espécie de radicalização da penetração dos objetos na literatura. Radicalização porque o *Nouveau Roman* não promoveu uma proliferação de notações sobre objetos, apenas, mas a redução do escopo do romance a objetos, a redução temática e discursiva da literatura a descrições materiais e impressões físicas de objetos. Eles já não atrapalham a malha narrativa, eles passam a ser a própria malha narrativa, na opinião do autor. Não se trata de um ruído, mas de uma reversão total da relação que se fazia notar na literatura pré-realista: se, antes, os objetos não participavam, agora só há espaço narrativo para eles. Na publicação, intitulada “As coisas significam alguma coisa?”, Barthes afirma que “O que me apaixonou minha vida inteira foi a maneira como os homens tornam o seu mundo inteligível” (BARTHES, 2004, p. 8) e que a escrita é “a arte de levantar questões”.

Qual é a questão levantada pelo NR? Ele levantou uma questão crucial, nova e espantosamente simples. Ele perguntou: ‘será que as coisas significam alguma coisa?’ Até então, a literatura nunca tinha posto em dúvida o sentido das coisas. Isso quer dizer, no caso, a totalidade do que nos cerca, um acontecimento tanto quanto

um objeto. (...) Mas por que o objeto? É necessário um esforço. O objeto, o homem sempre o investiu de sentido, mas, em contrapartida, ele nunca serviu de material literário. Os objetos não contavam nos romances. Pegue *As ligações perigosas*, o único objeto a que se faz menção é uma harpa, e mesmo assim porque ela serve para passar as mensagens. O NR tentou, pois, ver os objetos desprovidos de sua significação corrente. Robbe-Grillet lançou sobre o objeto uma nova luz. Mostrou-o sem lembranças, sem poesia. É uma descrição fosca, não realista. O objeto aparece sem o halo dos significados, e é disso que nasce a angústia, que é um sentimento profundo e metafísico. É um empreendimento grande que de um lado é técnico e de outro filosófico. (...)

Acreditamos que Barthes, tendo estudado por muitos anos o tema, voluntariamente ignorou outros momentos de gestação desse tipo de literatura orientada radicalmente para os objetos na poesia. É evidente que já se haviam feito a pergunta. Barthes o sabia, certamente; o que ele implica é que essa pergunta não havia sido feita de modo sistemático, consequente, sério, estrutural e produtivo. Mas também disso nós discordamos. Francis Ponge, por exemplo, poeta que é referência declarada para os autores do *Nouveau roman*, já desenvolvia um trabalho sistemático direcionado às coisas e à significância delas desde, pelo menos, a publicação de seu *Le parti pris des choses* (“O partido das coisas”, de 1942). Mesmo antes dele, já estava lançada a estética de objetos de Williams que iremos explorar, a qual certamente foi um gatilho para um desejo ultraobjetivo que, depois, encontrou par em Francis Ponge, no *Nouveau Roman*, em João Cabral de Melo Neto, nos poetas concretos, entre outros (e cada qual a seu modo).

As implicações da estética de objetos williamsiana, bem como da sua inventividade formal, para as teorias de tradução que consideram o texto traduzido em sua singularidade relacional (justamente aquelas às quais nos associamos) não são triviais. Algumas perguntas surgirão, para serem respondidas dentro das traduções e das nossas considerações finais, tais quais: como pensar a diferença entre o texto na língua de chegada e o texto na língua de partida, na medida em que este já encerra em si a diferença fundante entre o texto-objeto e o objeto? Seria a tradução de poemas gestados segundo o ideal relacional de Williams a produção de um segundo processo de (re)criação de/em linguagem de alteridades?

Buscaremos considerar a fecundidade dessas perspectivas (até mesmo como inevitabilidade) na poesia posterior — seja como impasse epistemológico, seja como reorientação ontológica do poema e do poeta na relação com o mundo sensível, seja, enfim, como angústia por desviar da assinatura dos autores paradigmáticos quando o fazer poético do presente tangencia o conjunto de

soluções poético-linguísticas legadas por eles. Nossa ideia é cogitar a possibilidade de que essa linha-mestra da sua poesia possa ter-se tornado fecunda em concomitância com a forma a que ela é intrinsecamente relacionada, o VLN. Faremos os nossos comentários acompanharem trechos retirados de prosas ensaísticas do Williams capazes de dar a ver o motivo de assumirmos essa crença. As traduções comentadas, esperamos, serão capazes de demonstrar como aquelas ideias se manifestam de forma produtiva e intrinsecamente significativa para a história das formas poéticas.

#### 4.3. Tradução como criação e como crítica

“tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma *porém* recíproca”  
(CAMPOS, H., 1992, p. 35, grifo do autor)

O campo dos estudos de tradução poética é sensivelmente dividido pelas atitudes que se tomam a partir daquele postulado nosso da primeira seção deste capítulo, o da indivisibilidade da informação estética e da sua dependência da configuração original. A constatação da integridade do poema gera, na fortuna crítica e teórica dos estudos da tradução, impasses intermináveis. Em consonância com posições que ora privilegiam a forma, ora o conteúdo, tais impasses motivaram experiências e escolas muitas vezes radicalmente conflitantes.

Parte da crítica se refere à tradução literária como pura traição. Buscar, na tradução, produzir recursos prosódicos semelhantes ao do original seria inútil, farsesco, já que, de partida, o que se realiza é uma enganação — se a informação estética do poema só existe na sua originalidade, então criar mecanismos para produzir efeitos parecidos com aqueles do original é enganar o leitor. A tradução esteticamente elaborada, então, que tenta disfarçar a sua condição secundária, seria uma farsa.

Em muito devido ao primado da racionalidade, grande parte dos autores/tradutores renunciam ao ideal da recriação dos estilos e das técnicas envolvidas na forma do texto original em prol da “ideia” dele. Caberia ao tradutor, nessa concepção, traduzir o significado semântico em detrimento da forma — podemos dizer que se trata, no fundo, do senso comum do que seja a tradução, ou

seja: a tradução literal, o tradutor como intérprete de uma mensagem que deve ser transmitida, a despeito do modo das suas codificações.

A tradução literal tem como parâmetro exemplar, em poesia, a versão em inglês de *Evgeni O'negin*, de Alexandr Púchkin, feita por Vladimir Nabokov. O tradutor abdica de buscar correspondências de estilo, forma e prosódia para o original. Assumindo que os fatores determinantes da sua compreensão na Rússia são únicos e intransportáveis, mais que duplica o tamanho da obra, que faz ser acompanhada por centenas de extensas notas explicativas (muitas vezes para explicar o significado afetivo de uma ou outra palavra do russo que nenhuma palavra do inglês poderia expressar, reforçando a todo momento a ideia de que a tradução é impossível). Em resumo, as traduções pautadas por esse tipo de pensamento — que, em Nabokov, têm um ponto de referência radical — abrem mão de construir uma reprodução criativa interessada por correspondências (formais, estruturais, funcionais) capazes de produzir, no novo texto, traduzido, osefeitos estéticos considerados relevantes do original. Ocorre, curiosamente, no caso Nabokov, que mesmo o aspecto semântico, que parece ser o único que sobra da sua ideia de intraduzibilidade do estético, é reiteradamente posto em questão, porque mesmo quando há palavras correspondentes para os termos do original, os significados são culturalmente outros. Em vez de uma tradução, essa experiência limítrofe milita por uma descrição explicada do original como sendo o único modo honesto de traduzir. O recado é: aprenda a língua do original e leia-o nela.

Um outro espectro do pensamento tradutório acata a ideia de singularidade da informação estética como ponto de partida e oportuniza o jogo da traição/tradução para a superação criativa da sempre e necessariamente falha noção de fidelidade a algo que não é reproduzível. Valorizando a tradução artística, diversos poetas basicamente tomam o original como gatilho para a criação de novos poemas inspirados em originais que, posto lado a lado com a “tradução”, mal podem ser lidos como um mesmo poema em duas línguas (ou seja, não parecem satisfazer a expectativa do leitor que, interessado em ler um autor, mas sem a possibilidade de acessá-lo na sua língua original, compraria o seu livro traduzido). Lembramos, nesse sentido, o caso das traduções que Pound fez para poemas chineses, criticadas pelos sinólogos por serem apresentadas como traduções, e não versões autorais, devido ao pouco contato que muitas mantêm com os textos de partida. Entusiasta do ideograma chinês, com poucas leituras a respeito do idioma e pouco estudo

sistemático, o poeta verteu tão à sua maneira os poemas que chegou a errar até mesmo os nomes dos autores. Um caso ilustrativo é o da tradução de Nelson Ascher para a “Ode 3/30” de Horácio. Horácio, um dos maiores poetas da Roma antiga, foi traduzido desta maneira:

Ergui, mais alto que o World Trade Center, menos  
biodegradável que o plutônio, um monumento  
que, imune a chuvas ácidas e inversão térmica,  
não tem turnover nem sairá jamais de moda.  
Não morrerei de todo: oitenta ou mais por cento  
de mim conseguirão burlar a obsolescência  
programada. Hei de estar no Quem é Quem enquanto  
Hollywood entregar seus Oscars e top-models  
quietas desfilarem pelas passarelas.  
Onde transborda, imundo, o Tietê, na terra  
do rush eterno, cuja classe média outrora  
votava em Jânio Quadros, lembrarão de mim,  
o humilde vanguardista que adaptou os clássicos  
aos berimbaus da Tropicália. Admite quanto,  
por ti, já fiz e deposita, Academia  
Sueca, no meu nome, o cheque do Nobel.

(ASCHER, Nelson. Poesia Alheia. Rio de Janeiro, Imago, 1998, p. 65)

World Trade Center (aquele do 11/09/2001) em Horácio (65 a.C. — 8 d.C.)? Biodegradável, plutônio, obsolescência programada, Hollywood, Oscars... Nenhuma dessas referências permitem que leiamos a tradução e, ao fim, digamos satisfeitos que lemos Horácio. Partem, os admiráveis exercícios de Pound e de Ascher tomados como exemplos, de uma crença na absoluta traduzibilidade dos efeitos estéticos e em certa irrelevância ou obsolescência da noção de fidelidade ao original. No afã de fazer os poemas parecerem novos (o lema do *Make it new* de Pound) e de fazê-los impactarem o novo leitor, parecem ignorar diversos aspectos do original, de que não extraem as regras/leis da tarefa tradutória, apenas os motes (a não ser no que diz respeito a certos aspectos estruturais, por exemplo, já que nenhum deles traduz verso por prosa). Notamos pouco interesse por um certo autocontrole da tarefa tradutória, por adotar convenções objetivas capazes de aferir uma certa razoabilidade das opções tomadas em relação aos elementos do original. Interessados mais nos efeitos estéticos pessoalmente interpretados dos originais, produziram poemas vigorosos que, todavia, podem ser considerados muito mais criações de Pound e de Ascher inspiradas em leituras de textos chineses e latinos do que, de fato, traduções de poemas chineses e latinos — a não ser em uma

concepção experimental da tradução que pouco tem em comum com a prática cotidiana hegemônica.

A prática da tradução literária e a teorização na área de Estudos da Tradução nem sempre caminham lado a lado. Eis um bom exemplo: nas últimas décadas, vários teóricos importantes têm destacado a relativa autonomia da tradução em relação ao original, alguns chegando mesmo a questionar a ideia de que a tradução é de algum modo secundária em relação ao original. A noção de fidelidade tem sido criticada, relativizada e desconstruída em artigos, teses e livros. E há hoje toda uma linha de pesquisa na área, a dos estudos descritivos, que analisa as traduções e o papel que elas desempenham no sistema literário em que elas circulam sem sequer levar em conta os originais a elas relacionados. (BRITTO, 2012a, p. 21)

Poderíamos pensar, nesse sentido, também uma parte da teoria tradutória dos irmãos Campos na fase mais heroica da vanguarda concreta: “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, H., 1992, p. 35). A teoria dos irmãos Campos é, de fato, o ponto de partida para a formulação de um campo de estudos de tradução de poesia bastante consolidado como é o brasileiro, mas parece por vezes colocar-se em um ponto extremo no espectro do pensamento tradutório, em prol da “forma” e contra qualquer fidelidade de “conteúdo”. De fato, em diversos momentos das suas teorias, a propagação de ideias contra a hegemonia da tradução-explicação, chamada tradução literal, aquela sem (re)inventividade formal, fez com que soassem radicalmente criativos e pouco mediados os seus posicionamentos. De todo modo, podemos observar nas suas práticas uma cumplicidade muito rigorosa com as “mensagens” do original, com o seu significado. O aspecto exclusivamente recreativo (ou recreativo?) que defenderam serviu à criação de poemas autônomos que, todavia, mantêm com o original uma forte relação de semelhança. Nas palavras do mesmo autor, de outro momento da carreira: “Insinuava-se (...) a noção de mimesis não como cópia ou re-produção do mesmo, mas como produção simultânea da diferença” (CAMPOS, H., 2011, p. 16).

O descompasso entre as posições defendidas por alguns teóricos importantes, que propõem uma tradução autônoma, descolada do original, e a tendência a produzir traduções fiéis – estrangeirizantes, sim, porém ilusionistas – pode ser explicado pela diferença entre os objetivos buscados pelos acadêmicos da área dos estudos da tradução e a meta almejada por aqueles que atuam no mercado de tradução literária. Os tradutólogos que defendem posições radicais, interessados em afirmar a importância do trabalho do tradutor, destacam o que nele há de autoral, por vezes a



ponto de negar que a tradução seja uma escrita secundária em relação à escrita do original. (Trata-se de uma posição teórica que, evidentemente, não é seguida na prática por nenhum deles. Pois nem mesmo o mais radical defensor da autonomia da tradução em relação ao original decide, por coerência ideológica, compartilhar a autoria de um livro, ou mesmo de um artigo acadêmico, com o seu tradutor). (BRITTO, 2012a, pp. 25-26)

A seleção do referencial teórico que será base da tradução e da análise do trabalho tradutório é amparada na compreensão de que tradução é crítica, criação e arte (como fundamenta o texto “Da tradução como criação e como crítica”, in. CAMPOS, H., 2011, pp. 31-46). Parte-se do princípio de que traduzir é pensar-produzir-criar objetos linguísticos autônomos, adotando-se práticas tradutórias já consagradas nos estudos de tradução literária de nosso país, cujos alicerces, segundo Álvaro Faleiros, em *Traduzir o Poema* (2012), foram as pesquisas desenvolvidas a partir da década de 1960 pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

Buscamos um caminho intermediário entre aqueles pontos extremos aludidos acima. Não nos agrada nem uma priorização radical de um ou outro espectros tradicionalmente tomados em separado — a forma ou o significado —, mas uma “re-produção do mesmo, mas como produção simultânea da diferença”. Em outras palavras: uma reprodução de um conglomerado de forma-sentido no seio de uma outra língua com a consciência absoluta do grau de manipulação e de autoria necessários para isso, porém com restrições autoimpostas (ou, na verdade, impostas pela leitura que fazemos do original) com vistas a apresentar um texto que, posto lado a lado com original, possa satisfazer um leitor das duas línguas.

Ora, é possível aceitarmos os argumentos em favor de uma tradução que seja estrangeirizante até certo ponto — isto é, que se mantenha próxima do original o bastante para que o leitor tenha consciência de que está lendo uma tradução — e que seja também uma apresentação da obra e não um comentário a ela (...). Uma tradução ideal é precisamente isto: um tanto estrangeirizante (...) porém ilusionista (...). Quando leio um romance de Dostoiévski em português, quero encontrar no texto uma série de marcas que a assinalem como uma obra russa — as distâncias expressas em verbas, as quantias expressas em rublos e copeques, os personagens tratando-se por primeiro nome e sobrenome ou por diminutivos de segundo ou terceiro grau — e como uma obra de Dostoiévski — com a pluralidade de vozes, a intensidade emocional, até mesmos os excessos de veemência que alguns críticos apontam na obra do autor. Mas quero, ao mesmo tempo, que o texto em português seja de algum modo uma apresentação, uma versão de Dostoiévski, e não um comentário, uma paródia, uma glosa do romance original. Em suma: uma tradução que respeite o que há de estrangeiro, e de estranho, no original, proporcionando-me a ilusão de que estou lendo uma obra de Dostoiévski, mas que seja também um romance em

português, e não uma peça metalinguística — e, portanto, um não romance — construída sobre o texto de Dostoiévski. (BRITTO, 2012a, pp. 23-24)

Para isso, retornam para o jogo aqueles recursos defendidos na primeira seção deste capítulo: cumpre utilizar todo o aparato de descrição formal (como já defendemos, fomal-semântico-relacional) e, então, programar uma nova criação mediada pelo conjunto de informações marcantes do original, tratadas como regras da tradução. Os projetos são avaliados em termos do sucesso ou não de seus empreendimentos, o qual será definido com base na determinação de graus de correspondências estabelecidos entre cada um e o poema-base, seguindo os critérios elencados por Paulo Henriques Britto. Assim, quanto mais elevado for esse grau, menores serão as perdas ocorridas na tradução do poema, e vice-versa.

Trabalhos como “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, “Correspondências estruturais em tradução poética”, “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”, “Correspondência formal e funcional em tradução poética” e “A reconstrução da forma na tradução de poesia”, de Paulo Henriques Britto; “Transluciferação mefistofáustica”, “Tradução, ideologia e história” e “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” de Haroldo de Campos; “Ritmo e tradução” de Henri Meschonnic; colaboram no sentido do caminho buscado. Deles, serão recuperados conceitos como “marcado” e “não marcado”, “correspondência formal”, “correspondência funcional” e “correspondência estrutural”, “paramorfismo”, “transcrição”, “perda”, “fidelidade”, entre outros, uma vez que colaboram para uma maior consciência do trânsito entre original e tradução e para que se formalizem critérios de leitura e análise limitantes da liberdade re-criativa excessiva — ainda que, todavia, também exijam um esforço criativo inalienável, no sentido da busca por soluções e correspondências inventivas para o máximo de elementos significantes identificados no original.

Explorar, via tradução, as possibilidades do verso de um artista inventor permite que se identifiquem os aspectos mais produtivos de sua estética e que se promova um diálogo enriquecedor com as potencialidades linguísticas do inglês, contribuindo para a expansão do repertório da língua portuguesa e preenchendo a lacuna de traduções e de fortuna crítica para a obra de Williams no Brasil.

## 5. A busca por uma nova forma, a formulação do Verso Livre Novo e primeiras traduções

“It must not be forgot that we smell, hear and see with words  
and words alone, and that with a new language  
we smell, hear and see afresh.”  
(WILLIAMS, 1954, p. 266)

### 5.1. Primeiro momento: tradição, ruptura e imposição do primeiro verso livre moderno

Na segunda metade do século XIX, quando as primeiras iniciativas modernas contundentes de verso livre surgiram, a tradição poética — herdada de forma mais ou menos linear dos *aedos* da Grécia Antiga e dos cantadores populares de diversas regiões — era definida por certas convenções que faziam a poesia ser reconhecível, na especificidade do seu gênero, dentro das culturas ocidentais. A especificidade de que falamos, no ocidente, tem muito a ver com a ideia do lirismo, do canto acompanhado de instrumentos (ou do canto melódico desacompanhado), da apresentação em praça pública, do verso regular. As convenções definidoras, por sua vez, têm a ver com a cristalização de certos modos de canto e declamação — cristalização que tem como horizonte as normas e as fórmulas de realização, como afirma Cavalcanti Proença: “Era natural que, uma vez fixadas as normas do verso, surgissem as fórmulas, tanto é certo que a fixação de métodos de trabalho degrada o artesanato em artifício” (PROENÇA, 1955, p. 11).

A herança poética que teria configurado essa especificidade da poesia no Ocidente, como é de se esperar, não se constituiu como um legado pacífico, atemporal, ubíquo e inalterado proveniente dos primeiros registros poéticos (pensemos em Homero) de que se dispunha no século XIX, muito pelo contrário. De fato, foram diversas as reconfigurações que os gêneros poéticos sofreram até que chegassem ao período aparentemente consolidados e bem definidos em suas convenções, muitas as interferências que influíram, ao longo do tempo e de acordo com as particularidades culturais regionais, a noção do que seria o poético. O impacto do surgimento da prensa de Gutemberg, certamente, pode ser considerado o responsável por boa parte delas.

O abalo que a imprensa provocou à noção de poesia foi relevante, na medida em que aquela arte pública dos cantadores e improvisadores raramente registrada em manuscritos foi sendo absorvida pelos sistemas literários baseados na palavra impressa. Estes, é verdade, não a superaram de todo: a prática e a noção da poesia como arte performática pública nunca deixaram de existir, embora tenham sido deslocadas do que seria o sistema poético central. Progressivamente, a própria ideia de poesia foi-se modificando em direção a um fato da escrita e da leitura, em processo simultâneo ao crescente protagonismo das culturas letradas no Ocidente.

A reprodução de textos em ampla escala padronizada certamente acarretou um distanciamento entre as partes produtora e receptora da poesia, bem como uma perda de valor da presença do comunicador. O movimento que se observou foi o de substituição da cultura da leitura pública, presencial e imediata por uma cultura da leitura individual, não-presencial e assíncrona pautada pelo signo da repetição/padronização — um mesmo texto impresso de forma idêntica sobre muitos exemplares, geralmente lido em quartos ou espaços cada vez mais privados e silenciosos, sem margem para muita variação performática por parte do autor e do leitor. O sistema poético, nesse sentido, foi-se tornando progressivamente unidirecional, com a consolidação da arte literária moderna como uma relação direta entre duas subjetividades — a saber, a do escritor/autor (gênio e autoridade) e a do leitor (no silêncio da sua leitura individual, decifrador das mensagens).

Há que se reconhecer, todavia, que, além de conviverem, a poesia escrita e a poesia falada, aquela cultura da poesia como coisa pública se mantinha em algumas das características da poesia escrita. O arrocho das convenções formais do poema mantinha reconhecível, enquanto poesia lírica, a sua origem musical e mnemônica. O constrangimento das convenções temáticas, estas menos explícitas, acerca dos assuntos e comportamentos aceitáveis dentro dos gêneros poéticos considerados elevados (o lírico e o épico, por exemplo), mantinha segura a pertinência desses gêneros para a educação sentimental dos sujeitos letrados — o que já representa algum grau de distanciamento do evento público descontraído. Não havia mais *aedo*, nem praça pública, nem público preparado para jogar tomates no mau orador, mas havia rima, regularidade métrica, recursos de repetição e ritmo memoráveis e declamatórios. E para a valorização do escritor-autor (gênio-autoridade) perante o público leitor, havia preciosismo lexical, havia inversões sintáticas, havia um esforço retórico requintado voltado para o leitor-decifrador.

O que pretendemos alertar, com esta abertura de capítulo, é para o fato de que o aprofundamento da cultura da poesia lírica como coisa escrita não rompeu com o culto dos recursos da poesia falada. A poesia escrita explorava os recursos próprios da escrita, sim, mas dentro das principais formas que se consolidaram com base ou na música ou na possibilidade declamatória (o soneto, por exemplo, ou a terça-rima, ou a sextina), ou dentro de formas *ad hoc*, não menos musicais ou declamatórias, criadas por um poeta para uma ou mais obras, sob o risco de rejeição ou, pelo contrário, de incorporação ao cânone.

Tomemos um exemplo de Williams, do seu primeiro livro (*Poems, 1909*). Nesse livro inaugural, posteriormente renegado, o poeta ainda manifestava uma voz poética fortemente ligada às convenções poéticas que vigoraram por séculos como definidoras da poesia, convenções mais ou menos identificadas com a herança da lira antiga — vale dizer que esse tipo de poema não se repete posteriormente em sua obra.

### **The uses of poetry**

I've fond anticipation of a day  
O'erfilled with pure diversion presently,  
For I must read a lady poesy  
The while we glide by many a leafy bay,

Hid deep in rushes, where at random play  
The glossy black winged May-flies, or whence flee  
Hush-throated nestlings in alarm,  
Whom we have idly frightened with our boat's long sway.

For, lest o'ersaddened by such woes as spring  
To rural peace from our meek onward trend,  
What else more fit? We'll draw the light latch-string

And close the door of sense; then satiate wend,  
On poesy's transforming giant wing,  
To worlds afar whose fruits all anguish mend.

O poema se dá, claramente, a uma escansão tradicional — ou seja, à descrição de sílabas, rimas, e à separação de pés métricos. Propomos a nossa leitura, tendo em vista descrever com economia o seu funcionamento, para dar a ver as suas regularidades e as suas variações em comparação com um soneto italiano convencional (aquele formado por duas estrofes de quatro versos seguidas por duas estrofes de três versos). Eis a nossa proposta:

Tabela 3. Primeira análise completa de “The uses of poetry”.

The uses of poetry	Escansão	Pés	Rimas
I've fond anticipation of a day	- /   - -   - /   - -   - /	5	a
O'erfilled with pure diversion presently,	- /   - /   - /   - /   - -	5	b'
For I must read a lady poesy	- /   - /   - /   - /   - -	5	b'
The while we glide by many a leafy bay,	- /   - /   - /   - -   - /	5	a
Hid deep in rushes, where at random play	- /   - /    - /   - /   - /	5	a
The glossy black winged May-flies, or whence flee	- /   - /      \ /    - /   /	5	b
Hush-throated nestlings in alarm,	/ /   - /   - -   - /	4	x
Whom we have idly frightened with our boat's long sway.	- -   / /   - /   - -   - /   / /	6	a
For, lest o'ersaddened by such woes as spring	- /   - /   - -   - /   - /	5	b
To rural peace from our meek onward trend,	- /   - /   - /   / /   - /	5	c
What else more fit? We'll draw the light latch-string	- /   / /    - /   - /	5	b
And close the door of sense; then satiate wend,	- /   - /   - /    - /   - /	5	c
On poesy's transforming giant wing,	- /   - -   - /   - /   - /	5	b
To worlds afar whose fruits all anguish mend.	- /   - /   - /   / /   - /	5	c

Fonte: Fernandes, 2021.

Embora seja um texto escrito, a sua própria configuração fornece todos os detalhes do “contrato” necessário para que seja declamado tranquilamente em voz alta. “The uses of poetry” é um soneto italiano clássico efetuado no metro que se tornara o mais nobre da poesia de língua inglesa: o pentâmetro jâmbico (verso de cinco pés jâmbicos, caracterizados pela sequência - /, ou seja, pela sequência de uma sílaba átona com uma sílaba tônica). Não há, nele, nenhum recurso disruptivo específico da linguagem escrita. Funciona perfeitamente como uma partitura para a leitura em voz alta — ou, no mínimo, para a fruição melódica do que os prosodistas chamam de “ouvido interno”. É indiscutível que se trata de um poema, de poesia: porta todas as características que fundamentam a especificidade do gênero poético, na sua divisão lírica, tal qual ele fora pensado por séculos.

Quanto às convenções que sustentam a especificidade e a cognoscibilidade do texto como texto poético, também não se pode dizer que ele efetue algum grande desvio. O que poderíamos considerar como usos mais desviantes em relação ao soneto italiano clássico (que não descreveremos detidamente, apenas resumiremos no esquema de rimas abba abba cdc cdc e na regularidade dos versos que se tornaram canônicos), seria: I. a rima secundária entre os versos 2 e 3 (entre as

silabas átonas, *tly* e *sy*), recurso que soa estranho ao ouvido de um leitor de poesia de língua portuguesa, já que não contamos com ele em nossa língua, mas que foi amplamente empregado por poetas como Shakespeare, em seus sonetos, inovado por poetas como Emily Dickinson e incorporado ao repertório poético da língua inglesa; II. a diferença de comprimento entre os versos 7 e 8 (o verso 7 é tetrâmetro, o verso 8 é hexâmetro, enquanto o restante do poema é pentâmetro; a soma, no entanto, não altera a quantidade de pés de um soneto em pentâmetro jâmbico tradicional); e III. a falta de rima entre versos 5 e 6. Exceto por esses detalhes, da cabeça aos pés ele carrega as marcas de uma escrita convencional: maiúsculas no início de todos os versos indicando início da nova linha declamatória; pontuação correta delimitando as frases e as pausas; seleção vocabular elevada; elisões marcadas (“o’erfilled”); sintaxe perfeita; tom pessoal contemplativo; ritmo binário impecável (há apenas dois pés ternários e um unitário entre os setenta pés somados).

A interferência da inovação técnica de Gutemberg certamente foi decisiva para a consolidação de uma tradição poética escrita que não rompera com o canto e com a declamação, já que nutria rígidas convenções para que um poema pudesse ser reconhecido como tal. O escândalo do verso livre de Walt Whitman (o introdutor do verso livre moderno, embora não se possa dizer que tenha sido o inventor<sup>82</sup> e nem o popularizador<sup>83</sup> da forma) foi, nesse sentido, um abalo poderoso de alguns dos fundamentos consolidados como mais básicos do gênero. Versos tão longos a ponto de ultrapassarem vinte sílabas, sem isometria em relação aos vizinhos de tamanhos variados, tão irregulares a ponto de fazerem com que as rimas fossem raramente cognoscíveis... O que há de música nisso? O que há de poesia nisso? Já que aqueles elementos que mantinham o poema reconhecível dentro de uma cadeia de relações com a poesia dos cantadores não constavam nas suas *Folhas de Relva*, por que se deve chamá-las de poesia? O pronto reconhecimento de Whitman como

<sup>82</sup> Pesquisadores da obra de Whitman costumam pontuar como semelhantes ao “verso longo” (o *long line*) do autor, que aqui chamaremos de Verso Livre Clássico (VLC, seguindo a nomenclatura proposta por Britto), traduções da Bíblia (Jó e Salmos), *Correspondences* (livro de Christopher Pearse Cranch que havia sido publicado doze anos antes de *Leaves of Grass*) e em *Proverbial Philosophy* (livro de Martin Tupper publicado cinco anos antes das folhas de relva).

<sup>83</sup> “Long-line verse, then, was by no means the invention of Whitman. (...) Whitman was merely long-line poetry’s greatest writer” (BEYERS, 2001, p. 39): Whitman foi o introdutor da cultura moderna do verso livre porque foi o melhor usuário da forma e porque a sua obra fez com que o VLC penetrasse a poesia de diversas línguas, principalmente quando foi traduzida para e introduzida na cultura poética francesa — a partir da qual, aí sim, a forma se espalhou por todas as literaturas ocidentais.

grande poeta, a começar por Ralph Waldo Emerson, e as traduções que começaram a surgir em vários idiomas certamente contribuíram para o tumulto em torno da inovação.

O verso livre, nos diversos contextos poéticos do seu surgimento, representou uma crise da própria noção de poesia lírica. O ato de rebeldia contra as convenções fundamentais do verso poético, na opinião de críticos das mais variadas culturas, não poderia ser justificado, era antipoético. Do ponto de vista dos leitores e dos artistas formados com base na tradição (e “em todas as épocas, em todas as culturas, poeta era aquele que praticava uma arte que consistia em submeter as palavras do idioma a uma série de convenções que as transformavam em poesia” Britto, 2014a, p. 27), a própria junção de “verso” e “liberdade” já configurava um paradoxo: como poderia haver algo simultaneamente regular e livre? Existe quilômetro variável? Se o que se rejeita são os elementos definidores da poesia e da noção de verso — a saber, a rima, o metro, a regularidade —, por que deveriam ser chamados de poesia e de versos os poemas assim?

O verso livre, como fora proposto e publicamente encarado, parecia danoso tanto para a poesia quanto para a sociedade, já que não se poderia ter como fonte de educação sentimental das classes letradas textos rebeldes que se opunham aos valores da tradição. Era como transformar a arte em “vale-tudo”: não havendo regras, não havendo forma, não há arte, no sentido mais fundamental da palavra (o do artifício, o do labor criativo). “Negar a necessidade de regras era negar a própria arte”, afirma Britto. Essa visão negativa se reflete até mesmo na avaliação de William Carlos Williams, que, como já dissemos, veio a se tornar, algumas décadas após Whitman, um cultor de primeira ordem de um outro tipo de verso livre:

*Vers libre* é prosa. Nas mãos de Whitman, foi uma grande ferramenta, um tipo de cinzel — a melhor de que ele dispunha. No meio da sua bagunça até que estão alguns fragmentos de ritmo a partir dos quais devemos trabalhar. Isso já é honra o bastante. Não temos mais nada a ganhar com o *Vers libre* e tudo a perder<sup>84</sup>.

É claro que os próprios poetas não assumiriam para si a culpa pela destruição de toda a arte. Os inovadores sabem que sempre haverá algum grau de resistência à

---

<sup>84</sup> "I do not believe in *vers libre*, this contradiction this contradiction in terms". "*vers Libre* is prose. In the hands of Whitman it was a good tool, a kind of synthetic chisel — the best he had. In his bag of Chunks even lie some of the pieces of rhythm life of which we must build. This is honor enough. *Vers libre* has nothing to gain here and all to lose" (WILLIAMS apud BEYERS, 2001, p. 14).



mudança. Como afirma Chris Beyers, trata-se de uma postura histórica a de defender a inovação que se faça em poema.

Por exemplo, John Milton explica aos leitores do prefácio de *Paraíso perdido* que a sua negligência com a rima "não deve ser considerada um defeito, embora possa assim parecer, talvez, aos leitores demasiado vulgares". Na verdade, o verso branco usado na epopéia "recuperou" uma "liberdade antiga" desfrutada por Homero, libertando o poema "da escravidão perturbadora e moderna da rima", que, em poemas mais longos, gera um ruído não musical.<sup>85</sup>

Whitman também fez a defesa da sua invenção não convencional, e o caráter dessa defesa diz muito da impressão pública que se tem sobre o verso livre desde aquele tempo. Indispondo de ferramenta conceitual convincente, e com pouca habilidade para explicar os fundamentos poéticos da sua forma, Whitman apela a uma certa coerência da forma do texto com a natureza, alude a uma certa exigência de organicidade entre a medida instável do poema e o espírito poético indomável do poeta. Em uma de suas defesas, com relação à flexibilização do sistema de rimas e das leis métricas, ele afirma:

O benefício da rima é que ela espalha as sementes de rimas ainda mais doces e exuberantes, e é com a uniformidade que ela espalha as suas raízes pelo solo, por onde não as vemos. A rima e a uniformidade dos poemas perfeitos demonstram o crescimento livre das leis métricas, que brotam tão infalíveis e inexatas quanto os lilases e as rosas de um arbusto, e assumem formas tão compactas quanto as formas das castanhas e das laranjas, dos melões e das peras, e derramam um perfume que é impalpável para as formas [fixas].<sup>86</sup> (WHITMAN, 1964, pp. 439-440)

Apesar da inconsistência da autodefesa de Whitman sobre o “crescimento livre das leis métricas”, passados mais de cento e cinquenta anos da sua publicação, é possível descrever os fundamentos da sua poética que a mantêm reconhecível dentro da tradição poética, apesar de romperem com convenções em vigor no seu

<sup>85</sup> No original: “For example, John Milton explains to the readers of the preface to *Paradise Lost* that his ‘neglect’ of rhyme is ‘not to be taken for a defect, though it may seem so perhaps to vulgar readers’. In fact, the blank verse line used in the Epic ‘recovered’ an ‘ancient liberty’ enjoyed by Homer, freeing the poem ‘from the troublesome and modern bondage of rhyming’, that, in longer poems, produces in unmusical ‘jingling’” (BEYERS, 2001, p. 13).

<sup>86</sup> “The profit of rhyme is that it drops seeds of a sweeter and more luxuriant rhyme, and of uniformity that it conveys itself into its own roots in the ground out of sight. The rhyme and uniformity of perfect poems show the free growth of metrical laws, and bud from them as unerringly and loosely as lilacs and roses on a bush, and take shapes as compact as the shapes of chestnuts and oranges, and melons and pears, and shed the perfume impalpable to form” (WHITMAN, 1892, pp. 439-440).

tempo, fundamentos que a retiram do espectro da “destruição da arte” e do “valeduto”. Afinal, para se tornar mais livre, ele escolheu as suas próprias convenções.

Mesmo que disruptivo, o verso livre de Whitman portava muitos traços da tradição poética estabelecida no ocidente neolatino. Não dispensava a noção pública das declamações: sua forma guarda fortes semelhanças com a poesia bíblica, sobretudo a de *Jó*, a dos *Salmos* e a dos *Cânticos*. Apesar dos versos metricamente irregulares, do rompimento com os contratos métricos fixos, ele resgatou outros modos declamatórios amplamente conhecidos e empregados — apenas não os subordinou à métrica que fora canonizada pelos manuais da poesia escrita e do verso acadêmico. De fato, há diversos elementos tradicionais nos seus poemas: o tom empostado do bardo (como Homero), a recorrência de efeitos rítmicos e melódicos (tais quais a anáfora, o paralelismo, as regularidades internas de trechos com células métricas repetidas), a poesia oracular dos poemas de louvação, o paralelismo (recurso mais comum da poesia do Velho Testamento). Mas ele enfatiza ainda outros: o movimento de expansão e retração do tamanho dos versos (que atribui e retira intensidade oratória a trechos mais ou menos dramáticos), a incorporação da linguagem prosaica e da oralidade em alternância com trechos líricos de linguagem altamente literária, e assim por diante. Ademais, não ser metrificado não significava não ser ritmado<sup>87</sup>, e a alternância entre trechos binários e ternários, por exemplo, foi um recurso muito produtivo nas mãos do autor. A maestria de Whitman ensinou a separar uma coisa da outra, pesando o aspecto do ritmo, não o da métrica, como elemento definidor do gênero poético que estava ajudando a delinear.

Embora a “filiação” mais tradicional do verso de Whitman seja à poesia bíblica — devido à percepção de que recorrem trechos rítmicos e recursos tradicionais dela —, ou a outros versos longos desde Homero e Roma antiga até o seu presente, para Britto o verso de Whitman também pode ser encarado como um “afastamento calculado do verso anglo-saxão”. O verso anglo-saxão tem, como características simplificadas, ser “um verso longo dividido em dois por uma cesura medial, havendo dois acentos fortes em cada hemistíquio. O final de cada

---

<sup>87</sup> No sentido de “metro” como a medida básica de contagem dos versos regulares e de “ritmo” como uma figura de periodicidade, sequência de eventos ou objetos perceptível como um padrão distinto, capaz tanto de repetição quanto de variação (“a figure of periodicity, any sequence of events or objects perceptible as a distinct pattern capable of repetition and variation” — Preminger e Brogan, 1993, pp. 1066-1067).

hemistíquio é assinalado por uma pausa forte” (BRITTO, 2011a, p. 1). Outro recurso da poesia tradicional anglo-saxã, presente em *Beowulf*, é a aliteração como elemento estruturante: “No segundo hemistíquio [do verso anglo-saxão], a aliteração ocorre apenas na primeira sílaba acentuada, enquanto no primeiro ela pode ocorrer em uma das sílabas ou em ambas” (Preminger e Brogan apud BRITTO, 2011a). Notemos que boa parte desses recursos está presente em *Folhas de Relva*: as pausas são obrigatórias ao final de cada verso e, frequentemente, no interior de sequências de versos; a aliteração, recurso sonoro mais utilizado, ocorre aos pares entre os hemistíquios. Aqui, tomamos como exemplar o mesmo trecho destacado por Britto, da oitava seção do “Song of myself”:

None obey'd the command to kneel,  
Some made a mad and helpless rush, some stood stark and straight,  
A few fell at once, shot in the temple or heart, the living and dead lay together,  
The maim'd and mangled dug in the dirt, the new-comers saw them there,  
Some half-kill'd attempted to crawl away,  
These were despatch'd with bayonets or batter'd with the blunts of muskets,

De acordo com Britto, “podemos encarar a prosódia do trecho acima como resultante do afrouxamento das regras do verso anglo-saxônico”. O autor não nega as análises de prosodistas do inglês tais quais Allen, (1978), Fussel (1979) e Hartman (1980), que afirmam serem os elementos estruturantes do Verso Livre Clássico, aquele de Whitman, a enumeração, o paralelismo, a anáfora, os movimentos de expansão e contração dos versos, o encaixotamento sintático etc. O que se defende é que, além do reconhecimento das bases poéticas neolatinas, o seu verso também poderia ser entendido como uma renovação de uma herança da poesia oral anglo-saxã — a qual, por ser disseminada no Ocidente afrancesado da época, pode ter chocado sobremaneira sem, no entanto, deixar de ter relação com a tradição poética.

Na sua proposta de escansão, Britto abre mão de contar as sílabas e de separar os pés métricos — a poesia anglo-saxã não se estruturava sobre essas bases típicas dos sistemas neolatinos e ingleses modernos, mas na quantidade de acentos e na aliteração. Anotamos as aliterações com negrito e com cor vermelha.

Tabela 4. Análise de “Song of myself” — excerto.

Song of myself - excerto	Acentos/segmento	Total	Rimas
--------------------------	------------------	-------	-------

/ / / /	4	4	
None obey'd the command to kneel,			a
/ / / / /    / / / /	5    4	9	
Some made a mad and helpless rush, some stood stark and straight,			b'
/ / /    / / /    / / / /	3    3    4	10	
A few fell at once, shot in the temple or heart, the living and dead lay together,			c'
/ / / / /    / \ / /	4    3(1)	7(+1)	
The maim'd and mangled dug in the dirt, the new-comers saw them there,			c'
/ / / / /	5	5	
Some half-kill'd attempted to crawl away,			b'
/ / / / / /	3    3	6	
These were despatch'd with bayonets or batter'd with the blunts of muskets,			b''

Fonte: Fernandes, 2021.

Vê-se, pela amostragem acima, algo que recorre em todo o livro. Há um “sentido de término do verso: cada linha se tornou uma unidade maior de expressão”<sup>88</sup>, de modo que a unidade métrica da passagem não é um conjunto de pés ou um total de sílabas, e sim as sequências (“verso ou trecho de verso separado do resto por pausa”) de três a quatro acentos primários, podendo alcançar cinco. Dentro das sequências, as aliterações desempenham função estruturante — e entre duas sequências inscritas num mesmo verso também é assim: há pelo menos um par de aliterações em cada um dos quatro versos iniciais, sendo que esses pares são baseados na sonoridade da primeira tônica de cada verso. As aliterações podem se complexificar, como por exemplo no segundo verso, em que a aliteração em /s/, sugerida pela primeira tônica, “Some”, se alitera com /s/ da primeira palavra da segunda sequência e, logo após, em /st/, três vezes: “stood”, “stark” e “straight”. As regras não são tão rígidas quanto as do verso anglo-saxão, mas passagens como essa são recorrentes ao longo dos poemas de Whitman.

O que se propõe, em outras palavras, é que, além de poder ser visto como um afrouxamento das normas da versificação das línguas neolatinas em direção à poesia bíblica, a inovação whitmaniana talvez possa ser encarada como um arejamento das convenções em vigor no seu período com elementos rítmicos e melódicos do inglês antigo — as quais, no entanto, são tão reconhecíveis e

<sup>88</sup> No original: “As Hollander points out, in such poems, ‘the sense of line terminus is crucial: each line has become a larger unit of utterance’ (Vision, 231), so that ‘the integrity of the line as a unit’ is always maintained” (BEYERS, 2001, p. 40).

descritíveis como artes poéticas declamatórias quanto aquelas convencionais no ano de 1855, quando foram publicadas as *Folhas de relva*.

## 5.2. Segundo momento — o Verso Polimétrico e o Verso Liberto

Como já dissemos, o verso livre, em seu surgimento, soou como uma agressão à arte da poesia. Seus defensores não empregaram explicações suficientes para que o público o entendesse como arte, não como “vale-tudo”. Um segundo momento de imposição do verso livre e da “crise” da poesia foi, certamente, o da chegada da obra de Whitman na França. Paris, capital cultural do Ocidente no século XIX, entre 1885 e 1886 foi palco de dois eventos históricos para o estudo do verso livre: a morte de Victor Hugo e a tradução de poemas das *Folhas de relva* de Whitman por Jules Laforgue.

O primeiro evento, de 1885, é o motivo disparador do texto de Stephane Mallarmé que estabeleceu a discussão da propalada “*Crise de vers*” nesses termos (há a tradução oportuna que os irmãos Campos fizeram para o texto, “Crise do verso”, mas também podemos ler a “crise” como “crise de versos” ou “crise em versos”<sup>89</sup>). No texto, Mallarmé dá a ver a situação de desorientação entre os poetas na França quando o grande mantenedor do verso alexandrino clássico, Victor Hugo, morreu, fato que teria liberado — na percepção do autor — uma crescente de experimentação com o verso em formas não-tradicionais, a critério de cada poeta, à margem das formas canônicas representadas por Hugo. Nisso, também a crítica e o público leitor teriam dirigido as atenções e o interesse para essas formas efervescentes — não necessariamente para consagrá-las, diga-se de passagem; muitas vezes para difamar os seus usuários.

Um ano após a morte de Victor Hugo, Jules Laforgue publica as suas traduções das *Folhas de Relva* — como já vimos, uma espécie de bíblia sagrada do melhor verso livre que havia sido produzido nos Estados Unidos. Vale lembrar que, além dos trechos de poemas de Whitman em que se podia observar regularidades rítmicas e prosódicas típicas das poesias neolatinas, havia trechos que só poderiam ser tecnicamente compreendidos por leitores versados em culturas anglo-saxãs.

<sup>89</sup> A esse respeito, conferir SISCAR, 2008.

Para um francês comum, nada justificaria que a passagem escandida anteriormente fosse entendida como poesia na acepção mais consensual do termo, por exemplo. Afinal, para o francês, cujo sistema métrico não conta quantidade de acentos, apenas quantidade de sílabas, e que se sustentava com base em um sistema de regras muito restritivo em diversos aspectos (no da contagem, no das pausas, no da alternância de rimas etc.), o Verso Livre Clássico (VLC), de Whitman, não deveria ser entendido como uma prosa separada em versos?

À crise do verso clássico, alexandrino, consequência da perda do seu grande referencial, se somava a publicação de uma poesia que parecia prosa picotada em versos “sem medida”, em “versos livres”. Poesia ou prosa picotada, o seu valor poético foi reconhecido, traduzido e obteve o aval dos grandes poetas franceses do período, dos tradutores, dos críticos e dos leitores. Paralelamente ao estabelecimento do termo *Vers Libre* — que precisou ser formulado assim, na França, para que os próprios americanos tivessem um modo de chamar a invenção de Whitman (observe-se que Williams usa *vers libre* e não *free verse* para se referir à forma que critica) —, desenvolvia-se uma forma que talvez soasse para um francês como soava o verso whitmaniano: o poema em prosa.

A segunda e a terceira categorias de verso livre que iremos abordar, por sua vez, posteriores à de Whitman, foram mais claramente “formais”: o Verso Polimétrico e o Verso Liberto. Elas surgiram em resposta às tradições e às convenções da versificação francesa, no sentido de flexibilizá-las, em prol de uma maior liberdade de realização dos versos — uma maior liberdade que, no entanto, não se afasta dos padrões métricos neolatinos consolidados tanto quanto o VLC se afastou. A aparente desmesura e irrestrrição de Whitman exige de nós uma boa noção dos recursos poéticos de pelo menos duas tradições diferentes (a anglo-saxã e a bíblica) para que o reconheçamos como poesia, na acepção mais básica do termo — ou seja, um texto poético em versos mensuráveis, e não uma prosa separada arbitrariamente em linhas. Essas novas formas do verso livre não se descolam tanto assim das noções cristalizadas de versificação a ponto de se tornarem quase irreconhecíveis como poemas, mas também põem em xeque diversas noções estabelecidas acerca do conceito de poesia.

A primeira delas, o Verso Polimétrico (VP), devido a esse menor grau de “liberdade” a que aludimos, não consta no texto de Britto (2011a). Como se depreende do nome, Verso Polimétrico seria a categoria daqueles poemas que

operam com alguns versos tradicionais diferentes dentro de si — por exemplo, com decassílabos entremeados de redondilhas maiores e menores. É importante observar que essa categoria opera conscientemente com as formas da tradição sem limitar-se a uma ou outra opção métrica. Não tem contrato único e fixo, mas também não se pode dizer que não seja metrificada. O contrato é plural, o que permite uma variação de dicções dentro do texto. Apresentamos, a seguir, um trecho já escandido de um longo poema polimétrico para que seja possível observar, na prática, o que descrevemos. Ele consta no livro *Les villes tentaculaires* (1895), de Èmile Verhaeren.

Tabela 5. Análise de “La plaine” — excerto.

La plaine — excerto	Segmentos	Total	Rimas
<u>La plaine</u> est morne, avec ses clos, avec ses granges	4+4+4	12	<i>a</i>
Et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,	4+4+4	12	<i>b</i>
<u>La plaine</u> est morne et lasse et ne se défend plus,	4+2+6	12	<i>b</i>
<u>La plaine</u> est morne et morte — et la ville la mange.	4+2+6	12	<i>a</i>
Formidables et criminels,	4+4	8	<i>c</i>
Les bras des machines hyperboliques,	6+4	10	<i>d</i>
Fauchant les blés évangéliques,	4+4	8	<i>d</i>
Ont effrayé le vieux semeur mélancolique	4+4+4	12	<i>d</i>
Dont le geste semblait d'accord avec le ciel.	6+6	12	<i>c</i>
L'orde fumée et ses haillons de suie	4+6	10	<i>e</i>
Ont traversé le vent et l'ont sali:	6+4	10	<i>e</i>
Un soleil pauvre et avili	4+4	8	<i>e</i>
S'est comme usé en de la pluie.	4+4	8	<i>e</i>

Fonte: Fernandes, 2021.

Como podemos observar de modo exemplar, o trecho em versos polimétricos de Verhaeren — poeta belga de expressão francófona com quem os nossos poetas modernistas dialogaram — intercala o verso mais importante do francês, o dodecassílabo, com o decassílabo e o octossílabo.

Consideramos o VP uma das categorias do verso livre, em primeiro lugar, por ter contornado a exigência de contratos métricos únicos e regulares na França. Em segundo lugar porque, a partir da França, esse modelo foi exportado para o mundo ocidental inteiro sob a alcunha de verso livre, inclusive com repercussões notáveis na poesia brasileira (como na de Mário de Andrade, por exemplo, que no poema

“Lovaina” intercala decassílabos, ocoassílabos e hexassílabos). Um dos motivos pelos quais Britto deve tê-lo omitido da sua sistematização, certamente, remete à confusão que considerá-lo verso livre poderia gerar: no passado, por volta do século XV, na França, esse experimento já fora efetuado (sob o título de *Vers Libre*, digase de passagem), embora não tenha se tornado uma escola ou uma tendência — na verdade, foi a partir do *vers libre* moderno que retornaram àquela referência pontual de séculos atrás.

Outro verso livre cujo período de formulação e imposição ronda o mesmo momento de “crise” é o Verso Liberto. Não empregaremos uma sigla para este, já que “VL” está inscrito no VLC de Whitman e no VLN de Williams, e já que pode gerar a impressão de se referir simplesmente a “Verso Livre”. Ele estaria baseado na noção de “metro fantasma” à qual Mallarmé se refere em seu *Crise de vers*: na ausência de Victor Hugo, os poetas estariam liberados para experimentarem outras formas, e mesmo formas com contratos irregulares (p. ex. o verso polimétrico), mas sempre “assombrados” pelos versos clássicos e pelas convenções poéticas com as quais foram habituados e as quais estavam em vigor no período. O fundamento desse “assombro”, desse assédio do “fantasma” do metro, seria a penetração das formas fixas no “subconsciente” (conceito, é claro, inexistente à época) do poeta, já que o seu ouvido e as suas habilidades de ritmar teriam sido formados pelas formas hegemônicas.

Um dos seus grandes cultores dessa forma, nos Estados Unidos, teria sido T. S. Eliot, por ter trabalhado exemplarmente com poemas que ora se aproximam e ora se afastam de um contrato métrico — ou seja, que não seguem à risca um contrato métrico específico, mas se balizam por um. É interessante notar como o verso de Walt Whitman chegou à França, encorpou o conjunto de investigações que os simbolistas vinham fazendo, provocou alterações definitivas em todo o sistema métrico francês e retornou para os Estados Unidos influenciando indiretamente os poetas das gerações subsequentes à do pioneiro. Eliot, que tinha horror à figura selvagem e desmesurada de Whitman, foi, no entanto, um cultor do verso livre; mas não derivou aprendizado e influência do conterrâneo, e sim do poeta francês Jules Laforgue, que traduzira Whitman em 1886. Eliot afirma em entrevista ao *The Paris Review*:



Meu primeiro *vers libre*, é claro, foi iniciado com o esforço de praticar a mesma forma que Laforgue. Isso significava fazer versos rimados, de comprimento irregular, com as rimas vindo em lugares irregulares. Não era tão verso livre, especialmente do tipo que Ezra chamou de "Amygism".<sup>90</sup>

Um exemplo muito interessante, porque define metalinguisticamente esse verso livre a que Eliot se refere — o Verso Liberto (em Laforgue, *vers libéré*) —, é o poema “A Augusto de Campos”, de João Cabral de Melo Neto. Observe-se que não se trata de um típico poema em versos libertos tal como o que Eliot realizava e tinha em mente, o qual costuma ser mais irregular e conter trechos mais assumidamente prosaicos/não-poéticos. Apesar disso, um pequeno excerto do texto do poeta brasileiro permite ilustrar satisfatoriamente a categoria em questão.

Você aqui reencontrará  
as mesmas coisas e loisas  
que me fazem escrever  
tanto e de tão poucas coisas:  
o não-verso de oito sílabas  
(em linha vizinha à prosa)  
que raro tem oito sílabas,  
pois metrifica à sua volta;

(MELO NETO, 1994, p. 517)

O não-verso de oito sílabas que metrifica à sua volta seria a própria ideia de verso liberto e de metro fantasma: há um padrão identificável, mesmo que alguns versos ou sequências de versos não se encaixem nele ou até levem a crer que não há um padrão. Tomando o próprio excerto do exemplo, propomos a seguinte escansão:

Tabela 6. Análise de “A Augusto de Campos” — excerto.

A Augusto de Campos - excerto	Escansão	Acentos/segmento	Rimas
Você aqui reencontrará	- / - / - \ - /	2-4-6-8	A
as mesmas coisas e loisas	- / - / - - / -	2-4-7	B
que me fazem escrever	- - / - - - /	3-7	C
tanto e de tão poucas coisas:	/ - - \ / - / -	1-(4)-5-7	B
o não-verso de oito sílabas	- \ / - / - / - -	(2)-3-5-7	D

<sup>90</sup> No original: “My early *vers libre* of course was started under the endeavor to practice the same form as Laforgue. This meant rhyming lines of irregular length, with the rhymes coming in irregular places. It wasn’t so *vers as libre*, especially the sort that Ezra called ‘Amygism’”. A entrevista está disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>>. Acesso em: 10/12/2020.

(em linha vizinha à prosa)	- / - - / - / -	2-5-7	F
que raro tem oito sílabas,	- / - - / - / - -	2-5-7	D
pois metrifica à sua volta;	- \ - / - / - / -	(2)-4-6-8	F

Fonte: Fernandes, 2021.

O trecho fala exatamente o que faz: tem um verso “fantasma” de oito sílabas (25% dos casos), mas metrifica majoritariamente à sua volta, em sete (75% dos versos). Ao longo do restante do poema, também há versos em seis e em cinco sílabas, mas o verso predominante (mais da metade) continua sendo o heptassílabo.

Esse estilo de verso livre sabe-se rondando formas tradicionais cuja historicidade é significativa, mas faz questão de sabotar o reconhecimento fácil delas e de evitar a monotonicidade. Pode ser do gênero eliotiano, contra o qual Williams se voltou ao longo da vida: uma operação muitas vezes *blasé* e sacana baseada no conhecimento das formas da tradição poética europeia. Ou pode ser do gênero cabralino, em que há uma tensão bastante clara entre o contrato métrico (geralmente heptassílabo, verso vulgar) e os versos variantes — mais frequentemente octassílabos, mas, aqui e ali, esparsamente, versos frouxos que apenas giram em torno desses dois versos majoritários e que costumam ter de cinco a nove sílabas.

Entre um e outro gêneros do Verso Liberto está boa parte das canções populares no Brasil: giram em torno da redondilha maior, do verso de sete sílabas, mas não precisam se encaixar perfeitamente em uma ou outra medida, já que não respondem a exigências de quantidade silábica, mas de cadência — ou seja, não respondem a exigências métricas, mas rítmicas. A redondilha é o metro básico da música popular brasileira, sim, mas pode ser que haja canções inteiras baseadas nela em que poucos versos sejam heptassílabos perfeitos e o resto “metrifique à sua volta”: variações de ritmo e até momentos de pura prosa de conversa de bar, como no samba de breque e no partido alto, são muito bem-vindos.

Podemos pensar que o Verso Liberto é uma operação consciente da tradição métrica e melódica, só que de modo instável, ou de uma operação “inconsciente” dessas mesmas normas, de tão entranhadas — algo que só poderia ser considerado natural em uma sociedade de poetas tão habituados às formas clássicas a ponto de inconscientemente chegarem ao decassílabo ou às suas voltas, por exemplo, mesmo tentando fazer versos livres, mesmo sem querer. Nas palavras de Beyers:

Esse tipo de poesia moderna não dá as costas à tradição. Ao contrário, amplia uma tendência que existe há duzentos e cinquenta anos. A Modernidade continuou a tendência de colocar as estruturas na categoria do inesperado, à medida que tornava ainda mais instáveis as estruturas que já se encontravam nessa categoria.<sup>91</sup>

Vale destacar, para fechar este breve resumo sobre os primeiros três versos livres que passaram a ser sistematicamente utilizados a partir da segunda metade do século XIX e do início do XX, que todos os três (o Clássico, ou Tradicional; o Polimétrico; o Liberto, ou “metro fantasma”) mantêm como base a oralidade. Todos os três tratam o poema na página como partituras para a leitura em voz alta, todos os três podem ser apenas lidos ou apenas ouvidos sem que se perca algum dado importante. Um ouvido bem-educado capta as sequências e regularidades rítmicas de Whitman e compreende os fatores estruturantes dos seus grupos/trechos de força. Do mesmo modo, um ouvido educado é capaz de discernir os versos clássicos dentro de um poema polimétrico e é capaz de perceber, sob a aparente irregularidade, a recorrência de um pé métrico ou de um “metro fantasma” em um poema liberto.

### 5.3. Terceiro momento — o “verso curto” e o Verso Livre Novo

Um terceiro momento de imposição do verso livre teria ocorrido no início do século XX, nos Estados Unidos. Beyers indica que a vanguarda do Imagismo — a qual, como vimos, foi capitaneada por Pound e integrada por Williams e H.D. — teria representado um momento de forte redimensionamento do verso poético em direção ao que o autor chama de “short-line” (verso curto). Faremos algumas considerações sobre o “verso curto” porque o seu surgimento certamente está na base do desenvolvimento do Verso Livre Novo, embora um não equivalha ao outro.

A vanguarda imagista, consolidada na antologia *Des imagistes* (1914), propunha uma reação à rigidez do ordenamento poético que vigorava naquele início de século em torno das formas e dos temas tardo-românticos, e tinha como horizonte afinar a poesia com os movimentos de modernização que eclodiam em outras artes.

---

<sup>91</sup> No original: “Modern poetry of this nature does not turn its back on tradition, but extrapolate upon a tendency already over two hundred and fifty years old. The Modern period continued the trend of putting structures into the unexpected category, while making those already in that category even more unstable” (BEYERS, 2001, p. 134).

Tratava-se, em termos programáticos, de uma negação das inversões, das redundâncias, dos idealismos e sentimentalismos; propunha-se, em lugar, uma poesia atenta ao caráter fanopaico/imagético dos poemas e uma expressão em linguagem prática, funcional, sem adereços. Propunha-se, enfim, o “tratamento direto da coisa, seja ela subjetiva ou objetiva”, lema ao qual já nos referimos anteriormente.

O movimento imagista, tal como boa parte das vanguardas do início do século, apresentou-se sobretudo como um movimento de negação, o que se reflete em uma nova postura diante da forma: “De modo geral, o verso longo incorpora, o verso curto exclui” (BEYERS, 2001, p. 42). Com o verso que exclui, o movimento atacava a tradição poética derramada, grandiloquente, oratória, a dos versos longos cujas estrofes compunham verdadeiras unidades de sentido e/ou argumentação — atacava, enfim, as formas convencionais e a própria condição da poesia como gênero privilegiado do discurso.

Algo daquela crise que víamos na França se instala sobremaneira nos Estados Unidos entre os anos 10 e 30 com a disseminação desse dito verso curto, como se vê na crítica de John Burroughs de 1921 aos poetas do período: “Os vermelhos da literatura (...) revertem e destroem todas as regras e todos os padrões sobre os quais a literatura se baseia”<sup>92</sup>. Vermelhos/comunistas, corruptores, judeus, selvagens, degradados, enfim: demônios de boa parte dos leitores e teóricos de poesia da segunda metade do século XIX em diante, os próprios versilibristas buscaram se afastar das acusações de serem... versilibristas.

Diversos grandes poetas do verso livre, como Eliot (“O verso livre não existe”, “nenhum verso é livre se o poeta quer fazer um bom trabalho”<sup>93</sup>), Pound e Williams, buscaram afirmar enfaticamente o rigor e o trabalho envolvidos na produção dos seus versos livres diante da virulenta crítica que receberam desde o momento de surgimento do “verso curto”. É natural que seja assim — os novos poetas não se pensavam como destruidores da arte, mas como proponentes de uma nova arte poética. Apenas raramente, no entanto, apresentaram explicações

<sup>92</sup> No original: “the Reds of literature (...) reverse or destroy all the recognized rules and standards upon which literature is founded” (BURROUGHS, 1921, p. 551).

<sup>93</sup> No original: “Vers libre does not exist” e “no verse is free for the man who wants to do a good job” (ELIOT apud BEYERS, 2001, p. 14).

satisfatórias para aquilo que produziam<sup>94</sup>. O verso, para eles, era uma forma resultante de um intenso trabalho de polimento linguístico, mas raramente as suas definições se basearam em termos objetivos. “Cadência”, “fluidez do discurso”, “curvas do verso”, os termos empregados eram excessivamente vagos.

Quando os poetas do verso livre evitaram a rima e a métrica tradicionais, descartaram um contrato tradicionalmente compartilhado entre leitores e escritores. Visto que a “cadência” não oferecia termos claros e consensuais, é lógico que muitos escritores dos primeiros versos livres devem ter sentido alguma insegurança sobre como garantir uma leitura correta de seus poemas.<sup>95</sup>

É no sentido da citação acima que aqueles poemas em verso curto imagistas recorreram aos elementos tipográficos: no sentido de guiar a leitura, de criar um novo modo de configuração de contratos seguros entre o poeta e o leitor, tudo para que aqueles versos não convencionais fossem compreendidos e para que os efeitos calculados para o poema se realizassem. Há, nesse tipo de verso, ritmo e musicalidade, embora menos abundantes que na poesia dos bardos; há, neles, figuras de linguagem e de pensamento, mas comedidas, enquanto nos sonetos elas são facilmente perceptíveis — se não na preciosidade de cada uma delas, no acúmulo de inversões, rimas, jogos linguísticos etc. que constroem a informação estética geral. A preocupação daqueles autores com a precisão e com a funcionalidade de cada um dos recursos empregados em poemas textualmente tão escassos deveria ser maior, na percepção deles, para que pudessem produzir o impacto almejado. Fazendo uma associação cruzada com a famosa metáfora do boxe oferecida por Julio Cortázar sobre o romance e o conto — “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (CORTÁZAR, 1974, p. 152) —, o verso longo e as formas fixas mais tradicionais ganham por pontos, o verso curto ganha por nocaute, e por isso precisa ser preciso, e por isso precisa ser direto, e por isso precisa ser compreendido.

<sup>94</sup> Williams chega a afirmar que a sua forma tardia — a qual não estudaremos nesta dissertação —, o “pé variável”, seria a realização poética da teoria da relatividade de Einstein. Seu argumento, que deveria embasar a sua invenção com conceitos científicos, nada mais fez que a tornar ainda mais confusa e obscura.

<sup>95</sup> No original: “When free-verse poets eschewed traditional rhyme and meter, they discarded a contract that readers and writers had traditionally shared. Since “cadence” offered no clear terms of agreement, it stands to reason that many early free verse writers should have felt some anxiety over how to ensure a correct reading of their poems” (BEYERS, 2001, p. 31).

O problema da negação dos contratos métricos tradicionais, da exclusão de diversos recursos poéticos convencionais e da redução do poema ao mínimo é, no final das contas, se fazer entender e, só assim, dar o golpe certo. Tendo em vista contornar a acusação de “não-poeticidade”, os poetas buscaram ser claramente poéticos. Desse modo, os versos curtos do início do século mantinham jogos bastante óbvios e intuitivos com os recursos gráficos e com o corte dos versos. Tomemos como exemplo um poema-chave do imagismo, “in a station of a metro” (1913), de Ezra Pound:

The apparition of these faces in the crowd :  
 Petals on a wet, black bough

Os espaços em branco colaboram para estabelecer o contrato de leitura e vociferação do poema. Eles marcam as pausas necessárias à leitura — ou, talvez, não as necessárias, mas as que o poeta deseja que sejam feitas; as necessárias eram marcadas pelos sinais de pontuação, que inclusive passaram a ser usados de modo excessivo naquele momento. O uso gráfico dos versos ajuda a compreensão das sequências rítmicas que, de outro modo, talvez fossem atropeladas.

A rigor, o que está em jogo no exemplo citado é uma reorganização dos trechos do poema em termos visuais. Os versos são dispostos gráfica/tipograficamente de modo que é possível ler os dois versos de modo tradicional (“The apparition of these faces in the crowd: / petals on a wet, black bough”), mas com pausas de entonação fortemente marcadas pelos espaços em branco entre as sequências que, em uma disposição mais tradicional, ficariam:

The apparition	- - - / -
Of these faces	- - / -
In the crowd:	- - /
Petals	/ -
on a wet, black	- - /    /
bough	/

Na linha melódica dessa leitura mecânica — ou seja, com pausas fortes e recomeços a cada branco na página, como se cada sequência entre os brancos fosse um verso —, já seria possível perceber a “cadência” dos pés métricos longos repetidos: - - - / - || - - / - || - - / || / - || - - / || / || / . Se, por outro lado, considerarmos o uso tradicional da falsa pausa — se alargamos, no tempo, a sílaba tônica final de

cada trecho sucedido pelo branco da página (v1: **appari-**, v2: **fa-**, v4: **pe-**), antecipando a pausa para antes da átona final e empurrando-a para a próxima sequência sonora —, ficamos com: - - - / || [-] - - / || [-] - - / || / || [-] - - / || / / . Com essa interpretação, com vistas a explicitar o contrato sugerido pela própria tipografia do poema original, podemos observar claramente a regularidade rítmica dele. Ele se organiza em sequências quaternárias ( - - - / ), pés muito longos que provocam um ritmo lento desejável para a abordagem poética contemplativa inspirada na das poesias chinesa e japonesa (referências de Pound e do movimento imagista).

Outros dois exemplos de verso curto tiramos das “*Chansons innocentes*”, do livro *Tulips and Chimneys* (1923) de E. E. Cummings. Aqui também o espaçamento sugere como o poema deve ser lido em voz alta.

hist	whist	/    /
little	ghostthings	/ -    / -
tip-toe		/    /
twinkle-toe		/ -    /

Neste primeiro, observamos claramente que o trecho se estrutura de modo acentual, não silábico. O primeiro espaço em branco marca a pausa de uma cesura ( / || / ), estabelecendo assim uma espécie de um contrato: leia devagar e isole as palavras dos versos. A partir daí, é possível observar o funcionamento acentual semelhante ao das cantigas infantis, as *nursery rhymes*: o que importa é que haja um acento em cada metade de verso, independentemente de quantas sílabas hajam no meio, como nas cantigas infantis populares (pensemos em “um, dois, feijão com arroz // três, quatro, feijão no prato”).

O segundo é um pouco mais longo, mas igualmente curto, também fazendo uso proveitoso do espaçamento gráfico:

For she knows the devil	ooch
The devil	ouch
The devil	
Ach	the great
Green	
Dancing	
Devil	
Devil	
Devil	
Devil	

wheEEE

O branco, em ambos os casos, marca as pausas da leitura e destaca as sequências desejadas pelo poeta. Neste segundo, por exemplo, todas as interjeições (“ooch”, “ouch”, “ach”) estão deslocadas; do mesmo modo, destaca-se a repetição do troqueu ( / - de “Dancing” e “Devil”) por cinco vezes seguidas, do meio para o final do poema, fato que faz com que o pé, chamativo por ser o inverso do pé mais comum do inglês e do português, o jâmbico ( - / ), ofereça uma ênfase rítmica forte logo antes do apito final: “wheEEE”. Novamente, essa marcação rítmica forte pode lembrar a brincadeira popular: pensemos em uma criança simulando o barulho de um trem sobre os trilhos antes do apito ( / - / - / - / - , então o apito).

O uso do espaço gráfico dá destaque e força a sequências menores que, em uma hipotética disposição regular do poema — como a que apresentamos abaixo —, também poderiam ser notadas, mas certamente com menos destaque.

For she knows the devil, ooch	/ - / - / -    /
The devil, ouch, The devil, Ach	- / -    /    - / -    /
the great, Green, Dancing Devil	- /    /    / -    / -
Devil, Devil, Devil, wheEEE	/ - / - / -    /

Aqui, temos uma quadra, cada verso com quatro acentos. O primeiro e o último são marcadamente trocaicos. Os do meio, muito irregulares e picotados por pausas. Perde-se o aspecto de joguete dos destaques, marca-se o da unidade estrófica e do conteúdo de uma mensagem semântica.

Tomando o exemplo desses dois poemas de modo indutivo, já que não dispomos de espaço para analisar os diversos usos que informaram o verso curto a partir do imagismo, podemos concluir que alguns princípios se fizeram valer entre os poetas que o delinearam:

Em primeiro lugar, uma vez que os contratos tradicionais não eram mais válidos, os primeiros poetas do verso curto muitas vezes forneciam aos seus leitores contratos bastante inconfundíveis, a fim de tornar seus ritmos claros, muitas vezes usando a pontuação e a tipografia para tornar o ritmo tão óbvio que o leitor precisaria ser um tolo para não compreendê-lo. (...) De fato, se os primeiros críticos do verso livre tivessem prestado mais atenção à poesia que criticavam, provavelmente teriam se queixado da excessiva obviedade do ritmo, e não do contrário.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> No original: “A few principles emerge from these examples. First, since traditional contracts no longer held, early free-verse poets often provided their readers with fairly unmistakable contracts in





Aqui, quando se vai falar de barrigas dilatadas, o verso se aparta da margem da página e deixa uma “barriga” no texto. A motivação do espaçamento é icônica. Ele realça um aspecto semântico da passagem pela materialização, na mancha gráfica, daquilo que se está dizendo. Embora a motivação espacial do elemento gráfico fosse um fator estruturante menos comum que a temporal/sonora das pausas, em termos de ocorrência, esse também era um manejo típico da “infantilidade intrínseca” aos jogos visuais dos primeiros versos curtos dos imagistas.

Historicamente, afirma Beyers, o que aconteceu foi que a poesia em verso livre curto foi abrindo mão de guiar a leitura, foi abrindo mão desses usos mais “óbvios” da mancha gráfica, dos brancos da página e dos cortes do verso. Pode-se supor que, com o avanço do modernismo, alguns aspectos do verso livre teriam sido progressivamente naturalizados, o que pode ter liberado os poetas de usos muito explícitos e redundantes, já que o público leitor estaria habilitado a ler e assimilar aqueles usos inicialmente considerados caóticos. É possível supor, por outro lado, que o surgimento de usos mais arrojados e menos tutelares do verso curto teria a ver com o esforço de um dos usuários daquela forma:

Apesar da abundância de poemas em verso curto, nenhum outro poeta escreveu com tanta consistência nessa forma, nenhum outro experimentou tanto com ela ou tentou converter tantas pessoas ao uso dela. Williams perseguiu uma revolução do verso que, como Terrell aponta, ele estava convencido de que poderia “mudar a civilização”<sup>98</sup>.

Williams afirmou diversas vezes ao longo da vida que o verso era uma preocupação central na sua obra. Atualizar o verso e criar as bases para a poesia das gerações futuras eram a sua ambição tanto quanto promover uma poética localista atenta ao mundo das coisas e das gentes simples. Rapidamente ele passou a explorar as possibilidades do verso curto e do espaço gráfico da página de uma maneira menos explicitamente motivada.

O poema “Young woman at a window”, escrito por volta de 1920, mas abandonado até 1934 (quando duas versões dele foram publicadas conjuntamente), pode ser lido como exemplar de um refinamento técnico no que diz respeito ao uso

---

<sup>98</sup> No original: “Though there were short-line poems aplenty, no poet so consistently wrote in the line, experimented with it, and proselytized for. Williams pursued a revolution in the line that, as Terrell points out, he was convinced would ‘change civilization’” (BEYERS, 2001, p. 29).

do branco da página como elemento estruturante do poema em versos livres. Sobre ele, que traduzimos e comentamos mais detidamente algumas páginas à frente, ainda é possível afirmar que o uso de *enjambements* violentos é motivado; que a verticalidade e o movimento descendente da visão se reflete no modo como os versos estão interrelacionados e “caem” vertiginosamente; mas há algo dissonante no corte dos versos que não parece representar nem uma pausa na leitura e nem uma motivação icônica. Vejamos:

Tabela 7. As duas versões de “Young woman at a window”.

Young woman at a window (versão 1)	Young woman at a window” (versão 2)
While she sits	She sits with
there	tears on
with tears on	her cheek
her cheek	her cheek on
her cheek on	her hand
her hand	the child
this little child	in her lap
who robs her	his nose
knows nothing of	pressed
his theft	to the glass
but rubs his	
nose	

Fonte: Fernandes, 2021.

Nas duas versões do poema, é possível observar um tipo mais arrojado de uso gráfico dos versos: alguns são interrompidos logo após preposições (3 dos 12 versos da versão 1; 3 dos 10 versos da versão 2), de modo que a simples leitura em separado deles é impossibilitada. Como não há sinais de pontuação, não há indicação de onde pausar e onde não pausar a leitura; o autor abre mão de guiar a leitura. Somos obrigados a não pausar a leitura no fim de certos versos para, assim, completar unidades sintáticas básicas. Não se trata de pular de um verso para o outro para compreender a mensagem, mas para discernir os sintagmas e, só assim, discernir as sentenças — e, então, compreender a mensagem.

São *enjambements* completamente diferentes os de “his nose / pressed” (“seu nariz / espremido”), no qual há um sintagma nominal completo em um verso e um verbo em outro; e o de “she sits with / tears on / her cheek” (“ela está sentada com / lágrimas sobre o / seu rosto”). No segundo caso, somente “ela está sentada” é um sintagma completo e inseparado. O problema vem logo após: “ela está sentada com” — “com” não pode funcionar de modo independente, pede complemento. Com o que? “Lágrimas”. As lágrimas estão “sobre o” — sobre o que? Sobre o “seu rosto”. Os três versos, divididos em duas estrofes diferentes, funcionam na verdade como um único grupo de força na leitura, como uma única sentença: “she sits with tears on her cheek”, “ela está sentada com lágrimas sobre o rosto”.

Em lugar do acúmulo de recursos que tinha por finalidade facilitar e tornar inequívoca a leitura dos poemas — abundância de sinais de pontuação, maiúsculas indicando início de frase, cortes de verso coincidentes com fins de sentença ou com pontos ideais para a realização de pausas na leitura, uso motivado do espaço gráfico etc. —, tendência do verso curto imagista, Williams passa a retirar cada vez mais as indicações de leitura. Mais do que isso: como vimos, ele passa a separar elementos linguisticamente inseparáveis, passa a dificultar o discernimento. A integridade das estruturas mais básicas da língua, ao ser rompida, provoca uma relação com o leitor muito diferente daquela auxiliada pela partitura do poema: o leitor precisa avançar aos poucos, Tateando, muitas vezes voltando atrás para desfazer enganos e encontrar a sintaxe correta, tornada opaca por um novo sistema poético lacônico que abre espaço para ambiguidades.

Seu escopo, rapidamente, dentro do seu interesse por exercer uma “abordagem direta das coisas”, passou a ser a exploração do branco da página e do corte do verso de modo não auxiliar, não incentivado, pelo contrário: Williams utiliza o recurso do *enjambement* de modo a atrapalhar, arbitrariamente, a compreensão do verso.

Mais radical, Williams é o principal experimentador do *enjambement* na poesia moderna, dispositivo que ele usou variada e extensivamente (...) O verso curto de Williams pode ser classificado em dois graus [de uso do *enjambement*], de acordo com o poema. O primeiro é verso analítico (...) O segundo é o verso fraturado. Embora, no encurtamento do verso, o *enjambment* tenha se tornado inevitável, Williams logo começou a fazer experiências com um *enjambment* cada vez mais

radical, de modo que, como [Marjorie] Perloff aponta, a sintaxe "propositalmente vai contra o verso, bloqueando a sua integridade"<sup>99</sup>

Essa inflexão que as investigações de Williams representam naquilo que Beyers chama de verso curto é o que configura o Verso Livre Novo.

#### 5.4. O Verso Livre Novo

No sentido das questões colocadas anteriormente, o Verso Livre Novo foi aquele que rompeu de modo mais desconcertante com a especificidade do gênero poético no período moderno — ligada, repetimos, às rígidas convenções da escrita que mantinham reconhecíveis as origens musicais da poesia. Na verdade, o VLN é o primeiro a problematizar, de modo sistemático, o aspecto gráfico do verso impresso: a linha de palavras na página já não espelha a frase semântica ou, até mesmo, as suas unidades sintáticas, e já não funciona como uma partitura para a leitura em voz alta. Perde-se o aspecto “automático”, “natural” e motivado da disposição das frases em versos e dos versos em estrofes.

Com base, principalmente, no programa williamsiano, a visualidade das linhas textuais e o espaço vazio da página dão um salto de função nos poemas para além da indicação de pausas, como nos “versos curtos”, e para além dos usos pleonásticos (ou seja, dos usos explicitamente motivados, como são os de boa parte dos caligramas, por exemplo). O branco passa a ser integrado ao poema como um elemento significante e, geralmente, desestabilizante: não é seguro encará-lo como silêncio/pausa, embora muitas vezes ele cumpra essa função tradicional; é preciso descobrir, pela leitura, quando o branco é silêncio e quando não o é; é preciso estar atento à significância da distribuição de palavras no verso e de versos na página,

<sup>99</sup> No original: “More radically, Williams is Modern poetry's foremost experimenter with enjambment, a device he used diversely and extensively, and one that has been so influential that one of the most important aspects of a new methodology for approaching free verse, Wesling's ‘grammetrics’, is that it attempts to register degrees of enjambment. I have already quoted in chapter 1 Leithauser's contention that the prosody of free verse is limited to enjambment. Williams's short-line poetry can be classified into two types according to their enjambment. The first is the parsing meter already described in the previous chapter. The second proceeds along lines of fracture. Though in short-line poetry enjambment is unavoidable, Williams soon started experimenting with ever-more-radical enjambment, so that, as Perloff points out, syntax ‘purposely goes against the line, blocking its integrity’” (BEYERS, 2001, p. 195).

afinal, se essa distribuição não é mais automática e nem motivada por um uso convencional, cada corte e cada escolha passam a portar uma carga maior de informação. Não se trata de reiterar, com grafismos, desenhos ou deslocamentos, algum aspecto da mensagem — nem sempre, pelo menos —, mas de criar novos efeitos de som e sentido, os quais são obtidos pela atenção à discrepância entre o verso gráfico e o verso sonoro (dito/ouvido).

Deslocadas essas duas dimensões do verso, a musicalidade do texto acaba ofuscada pela leitura do verso impresso. Do mesmo modo, os jogos do verso impresso acabam ofuscados pela simples audiência do poema lido em voz alta. Por um lado, a musicalidade ser ofuscada não implica que não haja ritmo e regularidade, apenas que os versos na página podem escamotear, pela arbitrariedade dos cortes e das interrupções das linhas frasais, os efeitos sonoros de mais longo prazo (a musicalidade de um período repartido em vários versos, por exemplo). Por outro lado, se a leitura em voz alta pode ressaltar a musicalidade insuspeita na leitura dos versos picotados na página, ela não permite que o simples ouvinte do poema suponha onde estão os cortes de verso ou quais são as palavras enfatizadas por eles, de modo que essas informações restam escamoteadas.

O Verso Livre Novo é feito para ser lido e falado/ouvido ao mesmo tempo. A cultura do poema como texto ritmado e arranjado para a leitura em voz alta encontra-se com a cultura da leitura individual silenciosa. Os ruídos entre uma e outra leituras são a base de boa parte dos efeitos dos poemas realizados nessa forma. Apenas ouvir ou apenas ler um poema em Verso Livre Novo não é o suficiente para compreender um poema em VLN, pois ele é

tipicamente caracterizado por versos cursos com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força). (BRITTO, 2011a, p. 4)

A organização dos poemas em VLC, VP e Verso Liberto, como expusemos nas seções anteriores, mantinha alguma relação com o aspecto declamatório deles. Não havia uma defasagem importante entre as frases melódicas e os versos impressos na página: no VLC de Whitman, há correspondência absoluta entre uma e outra coisas (o verso gráfico é exatamente o verso declamado, com pausa antes e

após cada um deles — “There can be no *enjambement* in oracular poetry”, afirma Hollander<sup>100</sup>); nos versos Polimétrico e Liberto, há correspondência total ou parcial (os versos como unidades melódicas, tal como na tradição, são reconhecíveis, mas pode haver “trapaças” desestabilizantes, principalmente com *enjambements* marcando trechos prosaicos do Verso Liberto); na base da terceira onda de imposição do verso livre, em que se propagou o *short-line*, o verso gráfico constrangia o verso sonoro para que não houvesse dúvida de como ler o texto em voz alta e reconhecer os seus efeitos.

A versificação dos poemas em Verso Livre Novo, por sua vez, é regida por regras muito diferentes daquelas que regiam a estrutura dos outros versos livres. Se, por um lado, assim como os anteriores, ele também não segue um contrato métrico fixo (justificando, assim, a sua categorização como verso livre), por outro a novidade do VLN está em que é a primeira forma baseada na não correspondência entre versos sonoro e gráfico. A correspondência entre o verso na página e a declamação fora característica historicamente definidora da versificação, mas em Williams ela se torna secundária. Os versos impressos não são regra para a leitura em voz alta; a possibilidade de leitura em voz alta, reciprocamente, não motiva a disposição dos versos. Não há uma relação “natural” entre uma coisa e outra.

Uma das regras de versificação dos poemas em Verso Livre Novo é, exatamente, que a correspondência entre versos gráfico e sonoro deve ser, quando muito, e se existir, um elemento surpresa, jamais um elemento estruturante (nesse caso, teríamos um poema em VLC, só que curto). Como consequência desse descolamento entre verso gráfico e verso sonoro, as palavras nos fins das linhas não necessariamente se encontram em posição de rima (definida como a repetição de uma sonoridade em momentos culminantes de duas linhas diferentes), embora possam ter com outros versos rimas visuais. Há, assim, duas possibilidades de rima: uma visual (a qual, no plano sonoro, representaria um assonância, ou apenas um eco dentro de uma sequência frasal visualmente fracionada que não culmina nos pontos arbitrariamente cortados) e outra sonora (a qual pode ser escamoteada pelos versos gráficos, mas manter-se plenamente audível na terminação de duas diferentes sequências sonoras).

---

<sup>100</sup> apud BEYERS, 2001, p. 40.

Tomemos dois exemplos da obra de Williams para ilustrar o que queremos dizer quando afirmamos o caráter eminentemente arbitrário da disposição dos versos na página e o caráter contrastivo entre o aspecto sonoro e o aspecto gráfico dos versos:

**To a poor old woman**

munching a plum on  
the street a paper bag  
of them in her hand

They taste good to her  
They taste good  
to her. They taste  
good to her

You can see it by  
the way she gives herself  
to the one half  
sucked out in her hand

Comforted  
a solace of ripe plums  
seeming to fill the air  
They taste good to her

Os versos do poema de Williams, diferentemente dos poemas tradicionais e também de boa parte dos versos livres Clássico, Polimétrico e Liberto, não começam com letra maiúscula. Desse modo, não podemos inferir seguramente que cada verso é um início de sequência declamatória, nem que o fim do verso anterior é o fim de outra, o que nos problematiza a abordagem analítica natural, que seria a de escandir os versos individualmente como sendo as unidades do texto.

Podemos, então, organizar o poema pelas sequências iniciadas em maiúsculas — nesse caso, o primeiro problema se apresenta já no primeiro verso, que começa com minúscula.

munching a plum on the street a paper bag of them in her hand  
They taste good to her  
They taste good to her.  
They taste good to her  
You can see it by the way she gives herself to the one half sucked out in her hand  
Comforted a solace of ripe plums seeming to fill the air they taste good to her



Essa primeira entrada parece promissora, mas deixa alguns problemas para o leitor. Pensemos na última sequência: quem está “Comforted a solace of ripe plums” (“confortada um consolo de ameixas maduras”) na última estrofe? No inglês, a necessidade de indicar o sujeito do verbo é impositiva, e não depreendemos o sujeito da sequência, bem como o sentido de “confortada um consolo”, estrutura agramatical. Por conta disso, podemos buscar outra possibilidade sintticamente completa: quem “confortou um consolo de ameixas maduras” (“[who] Comforted a solace of ripe plums”)?

Retornemos à primeira sequência: “munching a plum on the street a paper bag of them in her hand” (“mascando uma ameixa na rua um saco de papel na sua mão”) não é uma frase da língua. Assim como ocorre com a análise da última sequência, esbarramos na agramaticalidade.

Do ponto de vista daquilo que o poema orienta, além das maiúsculas nós teríamos a presença de apenas um ponto final. A rigor, se nos deixarmos seguir apenas por ele, devemos dividir o poema em dois períodos longos. Essa hipótese, como podemos ver a seguir, é inútil, pois a sintaxe dos dois períodos resulta ainda mais caótica e a mensagem ainda mais incompreensível que na divisão anterior.

Munching a plum on the street a paper bag of them in her hand they taste good to her they taste good to her.

They taste good to her you can see it by the way she gives herself to the one half sucked out in her hand Comforted a solace of ripe plums seeming to fill the air they taste good to her

Na ausência de maiúsculas em início de verso, de maiúsculas organizadoras e de pontuação suficientes para organizar leituras satisfatórias, e descartadas as primeiras hipóteses de leitura, podemos tentar pactuar que o fim dos versos gráficos serviria como indicação das pausas necessárias para que se depreenda a integridade das frases e, com isso, o sentido do poema. prontamente somos levados a assumir que não é bem assim: ou entendemos que o primeiro verso é uma oração incompleta, mas independente e com pausa no fim (“munching a plum on” / “mascando uma ameixa em”), ou bem entendemos que o primeiro verso é fortemente enjambado, de modo que a sua sintaxe só se completa no verso seguinte. Se, na poesia tradicional, os primeiros versos são aqueles que estabelecem o contrato métrico — um poema em decassílabo heroico deve ter os seus primeiros versos perfeitamente realizados, para que o leitor compreenda facilmente como

deverá ler o restante —, o contrato estabelecido na abertura do poema de Williams estabelece que o leitor não pode ler os versos isoladamente. Isso porque uma ação, no presente, está ocorrendo “em”, e somente no verso seguinte é declarado o lugar da ação.

Empurrados para o segundo verso em busca de complementar a sintaxe do primeiro e depreender algum sentido completo, encontramos um sintagma nominal (“the street” / “a rua”) que, por sua vez, completa o sintagma preposicional iniciado no primeiro verso (“on the” / “em + a” = “na”). Com isso, parece que completamos a oração do primeiro verso (“munching a plum on the street” / “mascando uma ameixa na rua”): algum sujeito não expresso está mascando uma ameixa na rua.

No segundo verso, embora não haja nenhuma notação que indique pausa, somos obrigados a uma pausa bem no meio. Caso contrário, leríamos “a rua um saco de papel” — ou ainda, juntando os dois versos por sugestão do primeiro *enjambement* violento, teríamos “mascando uma ameixa na rua um saco de papel”. A ambiguidade desta última leitura é relevante: como somos levados a efetuar uma pausa não orientada pelo texto, e como não há pontuação do autor, precisamos encontrar nós mesmos as pausas e as falsas pausas: o que se está dizendo é “munching a plum[,] on the street a paper bag...” (“mascando uma ameixa[,] na rua um saco de papel...”) ou “munching a plum on the street[,] a paper bag...” (“mascando uma ameixa na rua[,] um saco de papel...”)?

Na primeira opção, temos: “Mascando uma ameixa, na rua um saco de papel”. Como aprendemos com o primeiro verso, não faremos a pausa entre o segundo e o terceiro. O resultado é, integrando a nova locução adjetiva do início do terceiro verso (“of them” / “delas”), o seguinte: “mascando uma ameixa, na rua um saco de papel com ameixas”. Na segunda opção, procedendo da mesma forma, temos: “mascando uma ameixa na rua, um saco de papel de ameixas”.

Tentamos fazer uma pausa no meio do terceiro verso, como no verso anterior, mas não é possível: a segunda metade do verso 3 ficaria sintaticamente solta, já que “in her hand” (“na sua mão”) não estaria definindo o lugar de nada — o que é que está na mão “dela”? O verso 3, então, não pode ter pausa interna, diferentemente do segundo, embora ambos estejam dispostos igualmente, sem nenhuma modulação. Assim, o sentido se completa retroativamente: 1. “Na sua mão (2ª parte v3), um saco (2ª parte v2) com ameixas (2ª parte do v1) que ela está mascando na rua” (v1 e 1ª parte v2).

Chegamos, então, ao questionamento: quem é ela? Não há referência à mulher de quem o poema fala, a não ser no título. Nesse momento, observamos que todas as estrofes têm quatro versos, menos a primeira, que tem três. Todas as estrofes começam com maiúsculas, menos a primeira. Se o sentido da primeira estrofe se completa com o seu título, integrado como verso, é possível entender que a estrutura do poema é de quatro quartetos curtos. O início não seria “munching a plum”, mas “To a poor old woman / munching a plum”. Com isso, parece que conseguimos enfim montar o quebra-cabeças da primeira estrofe: o poema é iniciado como uma dedicatória “A uma velha pobre mascando uma ameixa na rua com um saco de papel de ameixas na mão”.

Há, então, a passagem mais curiosa do poema. Uma mesma oração é repetida três vezes: “They taste good to her”. Na primeira, como um verso íntegro — algo que não víamos nos três primeiros versos, todos sintaticamente interdependentes. Na segunda, como uma oração cortada em dois versos. O terceiro verso reúne o fim da segunda repetição da frase (“to her”) e o início da terceira repetição (“They taste”). Curiosamente, entre essas metades de oração do terceiro verso fica o único sinal gráfico do poema: Williams, que poderia ter usado vírgulas para deixar bem clara a divisão entre “mascando uma ameixa na rua” e “um saco de papel com algumas na mão”, mas não o fizera, fez questão de separar a segunda e a terceira repetições da frase com um ponto final. Também é um dos poucos momentos em que ele emprega a letra maiúscula para indicar o início de uma sequência (“They” é grafado com T maiúsculo nas três vezes). Com esse acúmulo de indicações de leitura, dentro de um poema que não conta com quase nenhuma, Williams deixa bem evidente que quer que a frase seja lida do início ao fim: não devemos ler “to her they taste” (“o sabor ela curte”). Em vez de versos como aqueles que vemos no plano gráfico, o que as indicações dele pedem é que o leiamos da seguinte forma:

They taste good to her  
 They taste good  
 to her. They taste  
 good to her

They taste good to her  
 They taste good to her  
 They taste good to her

Essa afirmação se baseia na leitura do próprio poeta, registrada e disponibilizada no site da Universidade da Pensilvânia<sup>101</sup>. Ao contrário do que uma leitura baseada no verso gráfico poderia indicar — que no primeiro verso o foco é na mensagem geral; que no segundo a ênfase é em “good”, por assumir a posição de fim de verso; que no terceiro a ênfase é em “taste” —, Williams repete a frase igualmente por três vezes. A tonicidade da sua declamação (- \ / - -) não altera entre uma repetição e outra. Ele não muda a leitura por conta da posição das palavras no papel. Não há pausa ou ênfase em fim de verso gráfico, apenas pausa de fim de frase (verso sonoro) e entonação natural da língua falada cotidiana — ele não lê de modo altissonante, mas como quem descreve uma cena que está vendo diante de si no momento.

Ensaíamos esse processo interpretativo não tanto para explicar semanticamente um poema tão acessível para leitores como nós, habituados à leitura de poemas como esse, dada a naturalização desse tipo de verso na atualidade, mas sim para demonstrar como a leitura do poema é calculadamente dificultada pelo autor. Na ausência de um contrato métrico — já que, com base na primeira estrofe, não podemos criar expectativas sólidas que sejam atendidas ao longo do restante do poema —, e sem contar com uma organização das frases nos versos e entre os versos que faça a leitura fluir sem equívocos, o leitor precisa abordar o texto lentamente. Hesitantes, para que não sejamos traídos pelo verso gráfico e suas interrupções sintaticamente errôneas e nem pelo verso sonoro que desfaz a organização gráfica dos poemas, seguimos reunindo as sintaxes pulverizadas entre versos e criando separações nos versos que reúnem estruturas sintaticamente desligadas. Apesar da lentidão e da hesitação, ainda assim precisamos retornar algumas vezes para reunir/dirimir corretamente as sequências, até encontrar a leitura em voz alta adequada.

Como resultado desse progresso lento de montagem, com vistas a depreender a melhor leitura no plano sonoro e a estrutura de sentido mais completa, pensamos na seguinte montagem:

To a poor old woman [that is] munching a plum on the street [with] a paper bag of  
[them in her hand]

<sup>101</sup> Disponível em: <[https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/01\\_Columbia-Univ\\_01-09-42/Williams-WC\\_04\\_To-a-Poor-Old-Woman\\_Columbia-Univ\\_01-09-42.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/01_Columbia-Univ_01-09-42/Williams-WC_04_To-a-Poor-Old-Woman_Columbia-Univ_01-09-42.mp3)>. Acesso em 10/01/2021.

They taste good to her  
 They taste good to her.  
 They taste good to her

You can see it by the way she gives herself to the one half sucked out in her hand

Comforted,  
 a solace of ripe plums seeming to fill the air,  
 They taste good to her

Somos forçados a reconhecer que, além da disposição gráfica não colaborar com a disposição sonora, as elipses sintáticas do poema complicam ainda mais a sua leitura. Vê-se que não há uma preocupação com guiar o leitor quase em momento algum. Essa técnica, com certeza, diz respeito ao ideal williamsiano de trazer para o poema a língua falada do americano médio: a cena, que se passa no tempo verbal presente, é tratada de modo “desleixado” justamente porque se passa diante dos olhos. Não é preciso dizer “a uma velha pobre que está mascando”, essa ligação sintática, “que”, para um falante, é excessiva. A língua falada é muito mais econômica e lacônica que o registro escrito, sobretudo o registro literário. O que se pretende é passar a ideia de que a velha pobre está diante de si e, portanto, a imposição da cena desonera o poeta de ser explicativo: “essa mulher mascando ameixas” soa mais natural e corriqueiro que “essa mulher que está mascando ameixas”, opção mais completa e tipicamente escrita. Com essa percepção, temos um nó: a disposição gráfica atrapalha a apreensão das sequências sonoras; a sintaxe não facilita a apreensão das próprias sequências sonoras.

Com esta última leitura podemos, finalmente, podemos observar as congruências e as incongruências entre o plano gráfico e o plano sonoro do poema: apenas dois versos sonoros, apenas duas sequências que podemos ler em voz alta antecedidas e sucedidas por pausas fortes, coincidem com versos sonoros: o primeiro “They taste good to her” e “Comforted”.

Concluimos que o título integra a estrutura sintática do poema, não apenas a sua estrutura de significado — característica estrutural que, rara em todos os demais tipos de verso, é razoavelmente comum em poemas em VLN. Concluimos, também, que o poema pede do leitor uma co-participação na criação dos sentidos, já que a sua decodificação não é orientada e seguimos atravancados construindo a compreensão como quem desvenda, silenciosamente, um quebra-cabeças — não um quebra-cabeça de ideias, como nos sonetos barrocos, mas um quebra-cabeça de

linguagem que, por fim, expõe uma mensagem muito simples, uma cena propensamente cotidiana em registro oral.

Por conta dos empecilhos surgidos ao longo das nossas tentativas de abordagem ao poema, é plenamente razoável pensar que o que está em jogo nele é uma operação recursiva/combinatória com estruturas sintáticas que apenas não estão separadas por vírgulas e nem ligadas por conectivos, de modo que nós, leitores, precisamos criar os nexos — não os nexos semânticos, os quais precisamos criar na leitura de qualquer texto, mas os nexos sintáticos. É preciso efetuar pausas na leitura que não são indicadas pelo poeta, e é preciso inferir os lugares dessas pausas (que tipicamente seriam indicadas por vírgulas e pontos). Na medida em que a inferência é externa ao texto, a conclusão é que a responsabilidade de criação de sentido é terceirizada pelo poeta: ele abre um leque de possibilidades sintáticas, o leitor escolhe um caminho. O caminho que o leitor escolhe pode ser decisivo para uma compreensão do poema que pode ser, em certos casos, totalmente diferente de outro caminho sintático mantido propositalmente aberto pelo poeta.

\*

A esta altura, julgamos necessário interromper nossa análise de poemas e nossos comentários sobre a forma que se delineava para fazer algumas ponderações sobre o retorno da velha acusação da crítica tradicionalista, a de que verso livre não é poema e que, se assim for considerado, é a destruição da poesia. Isso porque o VLN é tornado o novo bode expiatório provavelmente porque, além de a passagem do tempo ter permitido alguma assimilação dos versos livres anteriores, ele surge como o mais radicalmente avesso às convenções do canto poético e da arte pública por tanto tempo definidoras do gênero.

A postura de desautomatização da leitura, por um lado, e de defesa do aspecto gráfico do verso como elemento significante, por outro, fez com que alguns críticos entendessem esses poemas como peças visuais, não poemas na acepção tradicional de linguagem poética ritmada. Hugh Kenner afirma em tom negativo, mesmo em 1975 — quando a crítica acadêmica já havia absorvido a inovação —, que Williams havia escrito "estrofes que não dá para ouvir direito", que fizera "estrofes para ver", "marteladas à máquina de escrever, resultando em coisas forjadas"<sup>102</sup>. Entendemos

---

<sup>102</sup> O julgamento de Hug Kenner foi retirado de uma passage em que ele comenta o poema "The red wheelbarrow". No texto original, ele firma que o poema é compost por "stanzas that you can't quite

que Kenner foi muito preciso na sua avaliação, independentemente do teor da sua crítica: é necessário olhar as estrofes e ver o grau de manipulação dos versos para compreender a forma que Williams estava ajudando a sistematizar.

A metáfora da máquina referida por Kenner foi, aliás, para Williams — bem como para boa parte dos artistas modernos — uma metáfora fundamental. Ele declara abertamente que, para ele, o poema é, de fato, uma máquina:

Deixe o metafísico tomar conta de si mesmo, as artes nada têm a ver com isso. Nada há de sentimental na máquina e: **um poema é uma pequena (ou grande) máquina feita de palavras**. Quando digo que não existe nada de sentimental num poema, quero dizer que não pode haver, nele, nenhuma parte, como em qualquer outra máquina, que seja redundante.<sup>103</sup>

Trata-se, essa associação do poema com o artificial, de um curioso entroncamento de diferentes posicionamentos de Williams. Simultaneamente às suas defesas de uma poesia antenada com o mundo e de uma estética ligada aos temas da realidade concreta, e enquanto participava de movimentos que defendiam a economia e a comunicabilidade da linguagem poética com base na impessoalidade (tais quais o imagismo, o localismo, o contato e o objetivismo), Williams impunha ao poema uma assinatura eminentemente pessoal, dificultava a comunicabilidade (no aspecto prático da leitura, não no aspecto do registro linguístico, mantido sempre acessível) e, aparentemente, cometia “excessos” no modo de talhar os versos. Afinal, havendo ou não uma relação “orgânica” da sua poesia com os seus temas, ou da sua forma com a mentalidade do leitor das novas e futuras sociedades — relação propalada por ele mesmo —; colaborando ou não para a compreensão dos seus textos; o poeta exercia o seu poder de arbítrio modificando a estrutura dos poemas e contrariando as expectativas do leitor e da crítica de poesia daquelas primeiras décadas do século XX.

No poema “The desert music” (WILLIAMS, 1986b, p. 284), o poeta atesta repetidamente a sua estatura de criador, de personalidade poética demiúrgica, repercutindo a metáfora de Coleridge do poeta como um pequeno deus criando o

---

hear (...) stanzas to see” (KENNER, 1975, p. 58), e complementa, duas páginas após: “hammered on the typewriter into a thing made” (ibid., p. 60, grifo do autor).

<sup>103</sup> No original: “Let the metaphysical take care of itself, the arts have nothing to do with it. They will concern themselves with it if they please, among other things. To make two bald statements: there’s nothing sentimental about a machine, and: a poem is a small (or large) machine made of words. When I say there’s nothing sentimental about a poem I mean that there can be no part, as in any other machine, that is redundant” (WILLIAMS, 1986b, p. 54, grifo nosso).

seu mundo-poema — ou talvez seja mais adequado dizer, neste caso: sua máquina-poema.

I am a poet! I  
am. I am. I am a poet, I reaffirmed, ashamed

A forma do mundo-poema de Williams, certamente, tem a ver com aquela afirmação de Kenner: coisa forjada, estrofes para serem vistas, marteladas à máquina de escrever, máquinas nas quais cada peça-palavra é calculada para participar de um todo produtivo. Todas as peças, como as de um motor de carro ou de uma máquina de raio X, devem estar interligadas e ser interdependentes para o funcionamento do todo. Quando Williams diz que o poema é “uma máquina feita de palavras”, ele defende a sua posição aludindo à mobilidade intrínseca do poema, mesmo quando as palavras no papel parecem estáticas: “a poesia é o motor dessa máquina tolhida para a uma perfeita economia. Como em todas as máquinas, seu movimento é intrínseco, ondulante, com caráter físico mais que literário”<sup>104</sup>.

A percepção de Kenner também é particularmente adequada quando considera a máquina de escrever como uma parte do processo que leva aos versos gráficos arbitrários do autor. Há um texto de Charles Olson intitulado “Projective Verse” que Williams reproduz na íntegra em sua autobiografia — o que, por si só, dá a dimensão do grau de concordância que o poeta estabelece com o conteúdo. Nele, que trata do “verso projetivo de Williams”, Olson afirma:

Houve um avanço que ainda é pouco observado e comentado, mas que remete diretamente ao verso projetivo e às suas implicações. Foi a invenção da máquina de escrever que, devido à sua rigidez e à sua precisão espacial, permitiu, ao poeta, a indicação exata do corte, das pausas, das eventuais suspensões silábicas, das justaposições, até mesmo das partes de frases, o que quer que ele pretendesse fazer.<sup>105</sup>

A imagem do poeta batendo à máquina de escrever e reorganizando os seus versos austera e calculadamente na página não parece combinar com aquela sua

<sup>104</sup> “(...) poetry is the machine which drives it, pruned to a perfect economy. As in all machines, its movement is intrinsic, undulant, a physical more than a literary character” (WILLIAMS, 1986b, p. 54).

<sup>105</sup> “It has come one gain not yet sufficiently observed or unused, but which leads directly on toward projective verse and its consequences. It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the beath, the pauses, the suspensions events of syllables, the juxtapositions even of parts of phrases, which he intends” (OLSON apud WILLIAMS, 1967, p. 329-334).



imagem pública do poeta ligado ao real, do poeta que mantém contato com a vida e busca atualizar a poesia na sua relação com o mundo, mas essas duas esferas não chegam a ser contraditórias. Organicismo e mecanicismo, linguagem “natural” e “arbitrária” não se anulam, em Williams, porque o que estava em jogo eram duas tendências poéticas que confluíam para um objetivo comum manifestado no texto “The Poem as a Field of Action”: “Eu proponho efetuar mudanças na estrutura poética da cabeça aos pés”<sup>106</sup>.

A metáfora mecanicista serviu a Williams para desautomatizar os usos gráficos dos versos tradicionais e para criar um novo verso. Com a metáfora do poema como máquina montada e delineada para uma função poética precisa, para um nocaute, ele incorporava o “desenho” e o “movimento intrínseco” que admirava nas outras artes. Do mesmo modo, incorporava à oficina-consultório, ao método/procedimento da escrita, a exploração das vantagens oferecidas pela máquina de escrever, tecnologia que passara a mediar a relação do autor com a própria arte e que tendia a mediar cada vez mais essa relação na arte futura. Hoje, do ponto de vista de uma sociedade cujos escritores raramente produzem as suas obras sem computadores, teclados e editores de texto, parece muito óbvio o prognóstico de Williams, mas aquela pode ter sido a sua grande sacada no sentido de pavimentar os caminhos para que a sua inventividade estética permanecesse fecundante nas gerações posteriores — esta que, enfim, sempre foi a sua obsessão.

A metáfora do organicismo, por sua vez, serviu para que Williams estabelecesse ideologicamente a sua estética proto-americanista, algo que vinha no bojo de um redimensionamento epistemológico do poema como campo de objetos triviais, indivíduos simples e alteridades, e do poeta como um desses indivíduos simples, como uma alteridade entre alteridades, como quem perambula anonimamente com o seu dispositivo de linguagem disposto a captar, com os seus sentidos expandidos, a localidade, as manifestações locais do que ele chamava de universal.

A postura de Williams quanto ao verso livre se altera conforme o americano vai encontrando soluções para os vetores estético-ideológicos constituintes da sua obra. É possível supor ser devido à artesanaria da nova forma que Williams propunha, que se consolidava como um verso livre novo, e à percepção do rigor crítico e

---

<sup>106</sup> No original: “I propose sweeping changes from top to bottom of the poetic structure” (WILLIAMS, 1954, p. 281)

criativo acerca das questões da forma poética que esse trabalho de inventividade pressupunha, que Williams repensou a sua crítica de 1913 ao verso livre de Whitman — a de que o verso livre era prosa e de que não havia nada a ganhar com ele. Algumas décadas depois de dispensar o verso livre de Whitman e menosprezar a sua inventividade formal, Williams diz em entrevista a Walter Sutton:

Não existe isso de verso livre. Isso é uma contradição de termos. Verso é medido. Nenhuma medida pode ser livre. Poderíamos dizer que o verso de Whitman é um exemplo típico do que é chamado de verso livre. Na verdade, o próprio Whitman nunca o chamou de verso livre.<sup>107</sup>

WCW passou a entender que o verso livre não representava a ausência de técnica, e sim uma nova técnica. A própria luta por sistematizar uma forma, sob a crítica e sob o ostracismo (à sombra de Eliot, de seus temas europeus e de seu verso sarcasticamente tradicional-e-não-tradicional, o verso liberto, progressivamente substituído pelo pentâmetro jâmbico da obra tardia do contemporâneo), faz com que ele perceba o “campo de ação” do poema em todas as suas possibilidades e do poeta como um ator empenhado com a materialidade da linguagem. Para além da sua ampla defesa de uma nova postura ética dos poetas, ligada ao mundo e à localidade da qual os poemas deveriam emergir, ele entende que “Não há poesia nova sem invenção formal, pois é na intimidade da forma que as obras de arte alcançam seu significado preciso, em que mais se assemelham à máquina”<sup>108</sup>. Whitman já não lhe parecia mais um desmesurado, e sim um inventor de uma forma.

\*

Retornemos, após o intervalo dessas ponderações, à apresentação de poemas ilustrativos e à caracterização da forma ora em questão. Ainda que o poema “To a poor old woman”, apresentado anteriormente, esteja organizado em quadras, o padrão delas é irregular. A irregularidade acentual deve lembrar uma insistência de Williams na sua definição de verso livre à *Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*:

<sup>107</sup> No original: “There is no such thing as free verse. It is a contradiction in terms. The verse is measured. No measure can be free. We may say Whitman's verse is a typical example of what is the spoken as free verse. Now Whitman never called it free verse” (WILLIAMS apud BEYERS, 2001, p. 14).

<sup>108</sup> “There is no poetry of distinction without formal invention, for it is in the intimate form that works of art achieve their exact meaning, in which they most resemble the machine” (WILLIAMS, 1986b, p. 55).

Sempre e em todo caso que, pela ação do olho ou pela do ouvido, for estabelecida uma irregularidade persistente do padrão métrico em um poema, ele pode ser chamado com justiça de verso livre. A irregularidade envolve olhos e ouvidos. Tanto faz se a medida da escrita tem a ver com a aparência do poema na página impressa ou com o som das palavras ditas ou cantadas, isso não tem qualquer importância, desde que seja mantida a irregularidade estabelecida.<sup>109</sup>

Williams clama atenção à organização das linhas na página e se esforça por criar uma teoria que relacione aspectos gráficos, sonoros e prosódicos do inglês americano falado — o que, é claro, por si só já é problemático, na medida em que não há apenas um inglês americano falado. Sua ideia é que a valorização de um aspecto não signifique a minoração do outro.

Separe (a página e as palavras sobre ela) do jeito que você bem entender, segundo a organização que você escolher.

MAS aprenda a medir o verso. Assim, o verso medido não vai precisar de modo algum conformar-se com seu aspecto visual na página. O verdadeiro decifrador entenderá as divisões — os outros irão ler os versos sem nunca entender a diferença entre uma coisa e outra.<sup>110</sup>

O problema da sua teoria do verso é que, como as dos versilibristas anteriores, ela não contou com um aparato conceitual convincente. Assim, a ideia de que seus poemas eram poemas para ver, não para ouvir, ganhou adeptos e se consolidou, o que fez com que fossem ofuscados alguns dos melhores aspectos e algumas das melhores contribuições do VLN para a história do verso.

A crítica americana Marjorie Perloff, retomando o julgamento de Hugh Kenner citado anteriormente sobre “estrofes para ver, não para ouvir”, tenta demonstrar a sua factualidade utilizando como exemplo o poema “This is just to say”. Ela zomba do fato de que Williams defendera o seu poema em termos métricos — em entrevista, questionado sobre o que fazia de “This is just to say” um poema, ele dissera: “Primeiramente, [This is just to say] é absolutamente regular do

<sup>109</sup> “Whenever and however, either by the agency of the eye or ear, a persistent irregularity of the metrical pattern is established in a poem, it can justly be called free verse. The irregularity involves both the eye and the ear. Whether the measure be written down with a view to the appearance of the poem on the printed page or to the sound of the words as spoken or sung is of no consequence so long as the established irregularity is maintained” (PREMINGER e BROGAN, 1993, p. 288-289).

<sup>110</sup> No original: “Divide it (the page and the words on it) in any way you please, in any neat form you choose. BUT learn to measure the line. Then the measured line need not in any way conform to the visual convenience on the page. The true decipherer will know the divisions—but the others will read their verse and never know the difference” (Williams apud CUSHMAN, 1985, p. 66).

ponto de vista métrico. (...) Então, dogmaticamente falando, tem que ser um poema" (WILLIAMS apud GERBER, 1976, p. 17).

Eis o poema de Williams:

**This is just to say**

I have eaten  
the plums  
that were in  
the icebox

and which  
you were probably  
saving  
for breakfast

Forgive me  
they were delicious  
so sweet  
and so cold

Perloff afirma que Williams só demonstra, com a defesa das bases métricas do poema, a sua total falta de controle e de consciência sobre os próprios métodos. Para ela, as “estrofes não apresentam regularidade de acento ou de contagem de sílabas” (PERLOFF, 1985, p. 12) de qualquer espécie. Na primeira coluna abaixo, repetimos o poema; na segunda, colamos a escansão de Perloff tal e qual publicada em seu texto; na terceira, adaptamos a escansão de Perloff ao nosso aparato descritivo para facilitar a visualização dos nossos comentários.

Observe-se: em Perloff, o negrito é marca as sílabas acentuadas, em Perloff; negrito e crase juntos marcam as sílabas com acentos primários.

Tabela 8. “This is just to say” na descrição de Marjorie Perloff.

<b>This is just to say</b>	<b>Apresentação de Perloff</b>	<b>Adaptação de Perloff</b>
I have eaten	<b>ì</b> have <b>è</b> aten	/ -   / -
the plums	the pl <b>ù</b> ms	- /
that were in	that were <b>ìn</b>	- - /
the icebox	the <b>ì</b> ce <b>b</b> ox	- / \
and which	and <b>whì</b> ch	- /
you were probably	<b>y</b> ou were <b>prò</b> bably	/ -   / - -
saving	<b>sà</b> ving	/ -
for breakfast	for <b>brè</b> akfast	- / -

Forgive me	Forg <b>ì</b> ve me	- / -
they were delicious	they were del <b>ì</b> cious	- -   - / -
so sweet	<b>so swèet</b>	\ /
and so cold	and <b>so cold</b>	- / /

Fonte: Perloff, 1985, p. 162; Fernandes, 2021.

Perloff afirma que "a não ser os versos 2 e 5 (cada um deles é um jambo) e os versos 8 e 9 (cada um deles um anfíbraco), não há duas linhas com a mesma forma métrica", e conclui: "é mais a tipografia do que qualquer tipo de recorrência fonêmica o que [...] provoca os efeitos do poema"<sup>111</sup>. Ignorando as problemáticas descrições de alguns versos — como a do verso 3, em que ela considera que o acento primário cai na preposição "in" ("em"), como se "were in" ("estava em") fosse um *phrasal verb* —, vamos fazer uma releitura da escansão da autora para investigar se os efeitos do poema são mesmo provocados pela tipografia e, apenas marginalmente, por recorrências métricas e fonêmicas.

Com base na leitura de Perloff, o poema tem apenas 15 pés métricos no total. Perloff afirma que só há dois pares semelhantes, um par de jambos e um par de anfíbracos. O que vemos, no entanto, é a presença de cinco troqueus — dois no verso 1, um no verso 6, um no verso 7 e um no verso 8 —, fato que configura uma recorrência maior do que aquelas duas para as quais ela havia apontado. Além disso, não há apenas dois anfíbracos no poema, mas quatro, já que o segundo pé do verso 10 é um anfíbraco e já que o verso 4 consta de - / \ (por convenção, o acento secundário final, devido ao contraste com o acento primário central, deve ser anotado como sílaba fraca na configuração do pé métrico, de que resulta - / - ). Com base nas suas marcações (negrito e crase) no poema, portanto, mas corrigindo-lhe as conclusões, é possível identificar que 11 dos 15 pés são anfíbracos (4), troqueus (4) ou jambos (3), a partir de que já seria possível depreender alguma noção de ritmo mais apurada — em especial, no que diz respeito à passagem mais regular do poema, aquela que vai do verso 9 ao 11.

Mais do que corrigir os comentários por extenso que Perloff fez às próprias marcações sobre o poema, consideramos que a abordagem da crítica é, por

<sup>111</sup> No original: "The stanzas exhibit no regularity of stress or syllable count; indeed, except for lines 2 and 5 (each an iamb) and lines 8 and 9 (each an amphibrach), no two lines have the same metrical form" (PERLOFF, 1985, p. 91).

princípio, equivocada. Como já vimos, fazer uma leitura dos poemas de Williams de modo apressado, encaixando-os nos recursos de escansão tradicionais verso-a-verso, é um erro. Na medida em que ele escamoteia a ritmicidade do próprio poema com os cortes de verso que efetua, precisamos fazer mais de uma leitura — uma para o verso gráfico, uma para o verso sonoro — e buscar as relações que podem ser estabelecidas entre uma e outra. Se a própria Perloff afirma que as estrofes são visuais e que os versos não funcionam independentemente, como pôde escandir os versos gráficos individual e independentemente e não efetuar as devidas ponderações?

Abaixo, propomos a nossa leitura para “This is just to say”. Diferentemente daquela leitura para “To a poor old woman”, na qual buscamos estabelecer sequências sonoras mais longas — a fim de criar os nexos sintáticos e interpretar a mensagem mais do que descrever as bases de uma leitura em voz alta e as suas sequências rítmicas —, aqui apresentamos duas escansões paralelas: uma, dos versos gráficos; outra, dos versos sonoros.

A primeira é parecida com a de Perloff, já que também se baseia no verso como consta na página — as diferenças são, principalmente, de posicionamento das tônicas. A novidade está na segunda: para efetuar a descrição das sequências sonoras, baseamo-nos em uma recitação tranquila, de modo que os fins de algumas delas não são marcados necessariamente por pausas fortes, mas possivelmente por pausas declamatórias breves. Quando acreditamos que não é possível fazer uma pausa meramente declamatória, que é necessário fazer uma pausa forte de interrupção do discurso, marcamos || .

Façamos, ainda, três notas prévias necessárias. Nota 1: o poema de Williams foi gravado pelo autor e está disponível no site da Universidade da Pensilvânia<sup>112</sup>, de modo que é possível conferir a correspondência (ou não) da recitação dele com a descrição que fizemos. Nota 2: marcamos o acento primário em “so” nos dois versos finais por sugestão da gravação do poeta, que enfatiza o advérbio “so” e ameniza o acento que dos adjetivos “sweet” e “cold” como secundários. Nota 3: acento secundário após ou antes de acento primário é contado como sílaba átona; acento secundário antes ou após sílaba átona é contado como acento primário.

<sup>112</sup> Disponível em: <[https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/05\\_Emerson-Recording\\_08-50/Williams-WC\\_08\\_Just-to-Say\\_prod-Emerson\\_08-50.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/05_Emerson-Recording_08-50/Williams-WC_08_Just-to-Say_prod-Emerson_08-50.mp3)>. Acesso em: 10/01/2021.

Tabela 9. Análise de “This is just to say”.

Verso gráfico	Escansão	Verso sonoro	Descrição
<b>This is just to say</b>		<b>This is just to say</b>	/ -   / -   /
		I have eaten the plums	- - /   - - /
I have eaten	/ -   / -	That were in the icebox	- / -   - / \
the plums	- /	And which you were probably	- / -   - / -   [-]
that were in	- / -	Saving for breakfast	/ -   - / -
the icebox	- / \	Forgive me, They were delicious	- / -    - \   - / -
		So sweet and so cold	/ \   - / \
and which	- /		
you were probably	- - /   - -		
saving	/ -		
for breakfast	- / -		
Forgive me	- / -		
they were delicious	- \   - / -		
so sweet	/ \		
and so cold	- / \		

Fonte: Fernandes, 2021.

Como aprendemos com a descrição de “To a poor old woman”, incorporamos o título como verso na leitura, entendendo que a sua participação no poema é estrutural — algo que Perloff não leva em consideração. Com isso, a primeira sequência sonora, a do título, seria de dois troqueus. A transição entre o verso do título e o primeiro verso gráfico se daria, também aqui, com uma elisão típica da oralidade marcada por pausa: “This is just to say || [that] || I have eaten the plums” (“Isto é só pra dizer || [que] || eu comi das ameixas”).

Com a ligação dos versos para a leitura, na descrição dos versos sonoros, a segunda sequência, iniciada com o primeiro verso do corpo do poema, fica configurada por dois anapestos ( - - / ). Como toda célula métrica ternária, o anapesto é tipicamente musical. As próximas três sequências sonoras engatam nada mais nada menos que sete pés anfibráquicos ( - / - ) seguidos, em uma regularidade rítmica que faz desse poema, à primeira vista gago e sem vocação sonora, de “estrofes que mal dá para ouvir”, quase uma valsa. Por fim, a segunda metade da penúltima sequência tem um jambo e um anfíbraco, e o verso final tem um troqueu e mais um anfíbraco. Em resumo:

/ - | / - | / ||  
 - - / | - - / |

- / - | - / \ ||  
 - / - | - / - | [-]  
 / - | - / - ||  
 - / - || - \ | - / - ||  
 / \ | - / \ ||

Nossa leitura contabiliza dezesseis pés métricos, já integrando o título. Nada menos que onze deles são pés ternários (69%). Desses onze, sete são anfibráquicos (44%) e quatro são anapésticos (25%). Sendo o pé ternário, de modo geral, o pé dançante/musical por excelência, e sendo a dança e a música a própria realização da ideia de ritmo, será que é possível dizer, como Perloff, que o efeito principal do poema é tipográfico? Não haveria, na mistura de um ritmo dançante com um procedimento de quebra de versos escamoteador, uma nova bossa?

Note-se que há uma diferença de quantidade de pés importante entre uma leitura e outra. Isso se dá porque, ao não pausar arbitrariamente ao fim de todos os versos gráficos — como na escansão mecânica de Perloff —, a recitação reúne sílabas de diferentes versos que, em uma leitura direta, revelam-se componentes de uma só célula métrica. A segunda estrofe nos serve perfeitamente para iluminar a questão. Abaixo, na coluna da esquerda, dispomos a escansão do verso gráfico; à direita, a escansão do verso sonoro.

- /                      - / - - / - - / - - / -  
 - - / | - -  
 / -  
 - / -

Na descrição mecânica, verso a verso, temos cinco pés sem nenhuma regularidade: há um jambo, um anapesto, um pírrico, um troqueu e um anfíbraco. Na descrição sonora, temos claramente uma regularidade: quatro anfíbracos seguidos.

-        /                      -        /        - | -        / - | -        / - | -        /        -  
 and which                      and which you were probably saving for breakfast  
 -        -        /        - -  
 you were probably  
 / -  
 saving  
 -        /        -  
 for breakfast



A recitação deixa clara a rítmica que o verso impresso esconde e revela a arbitrariedade da separação das sequências.

Além dessa nossa primeira leitura, minimamente menos apressada que a de Perloff, decidimos fazer uma segunda. Nosso objetivo, com ela, é explorar outra possibilidade da língua inglesa, tal como fizemos com o poema de Whitman.

/        /        /  
 This is just to say  
       /        /  
 I have eaten the plums  
       /        /  
 That were in the icebox  
       /        /  
 And which you were probably  
       /        /  
 Saving for breakfast  
       /        /  
 Forgive me, They were delicious  
       /        /  
 So sweet and so cold

Nessa descrição, puramente acentual (que dispensa, portanto, a contagem de átonas e a separação de pés), notamos que há exatamente dois acentos primários por sequência sonora do início ao fim do poema, excetuando-se o título. Assim, o poema também pode ser lido de modo tão “canonicamente metrificado” quanto Williams afirma. Há, basicamente, um metrônomo marcando duas batidas por sequência, independentemente de quantas sílabas se interpõem entre elas ( ... / ... / ... || ... / ... / ... ), e há pouca coisa mais metricamente regular, se é que há alguma coisa mais metricamente regular, que um metrônomo.

Para Williams, nem a escrita é subordinada à declamação e nem a declamação é guiada pela escrita. Nem um nem outro aspecto do poema são menosprezados, apenas não são relacionados de modo dependente/motivado. Uma escansão verso a verso de um Verso Livre Novo só se sustenta como forma parcial de provar que o VLN não é regrado ao modo da versificação tradicional e que exige outros critérios de leitura e análise. Insistir em uma escansão verso a verso sem ponderar, posteriormente, as linhas melódicas que atravessam os versos ou constitui equívoco, ou má vontade, ou falta de ferramentas necessárias à descrição. Se um crítico admite que os *enjambements* são parte integrante do poema, e se os *enjambements* — **parte integrante do poema** — impedem a leitura verso-a-verso

isoladamente, pela própria natureza deles de costurar dois versos na leitura em voz alta e de atropelar a terminação da linha gráfica, o que é que se pretende ao fazer, logo após, uma escansão verso a verso de um poema como “To a poor old Woman” e “This is just to say”?

Williams nunca pensou que explorar a dimensão visual na poesia só poderia ser feito em detrimento da dimensão auditiva, uma ideia que às vezes o deixava furioso com a crítica: “Malditos bastardos”, escreveu ele em uma carta, “por dizerem que não se pode misturar padrões auditivos e visuais na poesia” (WILLIAMS, 1957, p. 176-177). Hugh Kenner pode estar certo quando diz que Williams escreveu “estrofes que você não consegue ouvir direito”, mas isso não é o mesmo que dizer que ele fez poemas que não dá para ouvir direito. É possível que haja versos inaudíveis ou incompreensíveis quando tomados separadamente, mas o conjunto deles sugere os nexos e os ritmos que o leitor deve construir. Muitas vezes, os ritmos apresentam regularidades muito mais notáveis do que poderíamos supor olhando o poema na página.

Para apresentar algumas traduções comentadas de poemas que ajudem a iluminar o Verso Livre Novo williamsiano via prática — ou seja, via desmontagem de uma estrutura textual e montagem de outra a partir das regras da primeira —, propomos um método. Primeiro, fazemos uma leitura do poema. Segundo, uma escansão verso a verso tradicional, para que não percamos de vista a disposição gráfica das palavras, o destaque visual dos versos, as aparentes rimas, e para que assim possamos confrontar essas informações com as da leitura dos versos sonoros, que sugerimos com base em nossas próprias leituras (ponderadas com as leituras de Williams, quando existirem). Com essa dupla leitura, dos versos gráficos e dos versos sonoros, acreditamos que se torna possível observar mais objetivamente os recursos escamoteados ou explicitados por um ou por outro aspecto dos poemas em VLN, a partir de que se torna possível buscar soluções e correspondências adequadas à proposição dos textos em português.

Quando o texto não apresenta usos inovadores do corte do verso e não tensiona o decalque entre verso sonoro e verso impresso, nós o comentaremos, analisaremos e traduziremos com base em técnicas e métodos tradicionais — é o caso do soneto “The uses of poetry”, que inaugura a sequência de traduções.

## 5.5. Primeiras traduções

### 5.5.1. “The uses of poetry”<sup>113</sup> — da primeira poesia (*Poems 1909*)

Retomamos, aqui, os comentários sobre o soneto “The uses of poetry”, da primeira poesia de Williams. Trata-se de um exemplar de um tipo de exercício que ele não voltará a fazer, pelo menos não do modo como este foi feito: como um soneto italiano clássico com todos os detalhes de uma escrita convencional e com uma temática clássica (ler poesia para uma dama durante um passeio de barco por uma baía fronteira — ou seja, um banho de calma, natureza, amor e poesia com uma paisagem exuberante ao fundo). Passemos, sem mais, ao poema.

#### The uses of poetry

I’ve fond anticipation of a day  
O’erfilled with pure diversion presently,  
For I must read a lady poesy  
The while we glide by many a leafy bay,

Hid deep in rushes, where at random play  
The glossy black winged May-flies, or whence flee  
Hush-throated nestlings in alarm,  
Whom we have idly frightened with our boat’s long sway.

For, lest o’ersaddened by such woes as spring  
To rural peace from our meek onward trend,  
What else more fit? We’ll draw the light latch-string

And close the door of sense; then satiate wend,  
On poesy’s transforming giant wing,  
To worlds afar whose fruits all anguish mend.

“The Uses of Poetry” soa como o título de um ensaio sobre poesia, mas é, na verdade, um soneto petrarquino relativamente castiço. O mundo a que o eu lírico quer chegar é um mundo em que as coisas da natureza, memoráveis e agradáveis, motivam o verso. O eu lírico leva o leitor a um lugar onde a consciência dos sentidos/significados não é empecilho: “pura diversão”, nada de sério ou preocupante deve acontecer nesse lugar e nesse dia ansiado. Será um dia pleno de amor, natureza e poesia (grafada como “poesy”, uso arcaico de “poetry”). Enquanto

<sup>113</sup> De *Poems* (1909). Recolhido em WILLIAMS, 1986a, p. 21.

ele lê para a companheira, ambos navegam por uma baía cujas árvores abundantes inspiram.

O poema dramatiza o poder transformador da poesia. É um estado mental isolado, idílico, que nada tem a ver com os motivos poéticos posteriores da sua obra, aqueles de contato com o mundo real desidealizado. Há uma compleição transcendental, um estado poético que resolve a complexidade da experiência.

Sob a limpidez do pensamento e da paisagem, podemos detectar uma tensão: “at random play / the glossy black winged may-flies”. Embora as efêmeras sejam insetos intrinsecamente poéticos (desde o nome), parece que o eu-lírico vislumbra algo que destoa do resto do poema: uma pequena imagem de caos. A própria imagem parece ser algo randômica, quase que perdida no poema. O barco segue fluando calma e controladamente, enquanto o casal desfruta a poesia.

O eu lírico passa da descrição do cenário físico do passeio de barco para a do lugar mental aonde toda poesia deveria conduzir. Afirma que não será incomodado pelos “infortúnios”, pelas “desgraças que / assaltam a tranquilidade do campo”. A fim de se protegerem das calamidades, eles (o eu lírico e a jovem) simplesmente se retirarão do mundo sensorial e partirão para um mundo superior, mental, poético. Ele e sua companheira “fecharão a porta do sentido” e subirão na “asa gigante da poesia em transformação, / em direção a mundos distantes cujos”. Ele sugere que, ao contrário dos agravos do mundo natural, no mundo da poesia “os frutos aplacam todas as angústias”.

Como o poema se oferece a uma escansão tradicional, repetimos uma tabela já apresentada anteriormente no trabalho (cf. tabela 3).

Tabela 10. Segunda análise completa de “The uses of poetry”.

The uses of poetry	Escansão	Pés	Rimas
I've fond anticipation of a day	- /   - -   - /   - -   - /	5	a
O'erfilled with pure diversion presently,	- /   - /   - /   - /   - -	5	b'
For I must read a lady poesy	- /   - /   - /   - /   - -	5	b'
The while we glide by many a leafy bay,	- /   - /   - /   - /   - /	5	a
Hid deep in rushes, where at random play	- /   - /    - -   - /   - /	5	a
The glossy black winged May-flies, or whence flee	- /   - /    / /   - /   /	5	b
Hush-throated nestlings in alarm,	- /   - /   - -   - /	4	x
Whom we gave idly frightened with our boat's long sway.	- -   / /   - /   - -   - /   / /	6	a
For, lest o'ersaddened by such woes as spring	- /   - /   - -   - /   - /	5	b

To rural peace from our meek onward trend,	- /   - /   - / /   - /	5	c
What else more fit? We'll draw the light latch-string	- /   - /    - /   - /   /	5	b
And close the door of sense; then satiate wend,	- /   - /   - /    - /   - /	5	c
On poesy's transforming giant wing,	- /   - -   - /   - /   - /	5	b
To worlds afar whose fruits all anguish mend.	- /   - /   - /   - /   - /	5	c

Fonte: Fernandes, 2021.

Maiúsculas no início de todos os versos, pontuação correta, seleção vocabular elevada, elisões marcadas (“o’erfilled”), tom apreciativo, sintaxe perfeita e cheia de inversões parnasianas (“all anguish”, por exemplo, no verso final, é objeto de “mend”). Conscientes de que se trata de um soneto regular com temática e dicção clássica, e feito esse breve inventário de características relevantes, restaria realizar a tradução, linha a linha, dos seus significados, e buscar alguma forma correspondente para o verso predominante do original: o pentâmetro jâmbico.

Sabemos que, em português, há uma discussão frutífera sobre os recursos válidos para traduzir esse metro do inglês. O inglês possui muitos verbos e substantivos monossilábicos e tende a ser mais conciso que o português, de modo que seria natural utilizar mais sílabas para expressar as mesmas ideias nesta tradução em específico, mas também em boa parte das traduções e poesia. Conhecemos, inclusive, a larga aceitação do alexandrino como forma de traduzir o pentâmetro jâmbico, que é a forma mais nobre do inglês (algo como o nosso decassílabo heroico camoniano). Como, no entanto, não julgamos necessário tomar mais sílabas que o próprio original (5 jambos = 10 sílabas) para tentar transmitir as informações centrais, ainda que tenhamos que omitir uma ou outra informação, optamos pela correspondência com o decassílabo em português. Idealmente, deveríamos optar pelo decassílabo heróico, por ser o mais nobre dos versos do português e carregar a marca da herança camoniana (uma correspondência cultural, mais do que formal, para o pentâmetro jâmbico). Permitimo-nos, todavia, um exercício mais frouxo do decassílabo, de modo que eles variam bastante dentro do poema.

Com isso, podemos dizer que, em uma escala de prioridade de correspondência tradutória, a manutenção do decassílabo foi a nossa autoexigência principal. Como, no original, Williams efetua um pequeno descompasso entre os

versos 7 e 8, que em vez de pentâmetros jâmbicos são respectivamente tetrâmetro e hexâmetro, permitimo-nos uma pequena variação na mesma altura.

Um segundo elemento que elencamos como prioritário foi o estabelecimento de um esquema de rima regular. No original, foi possível criar uma rima que é simultaneamente diferente e igual — em /i/ —, marcadas como b' e b, devido ao recurso do inglês de rimar com a sílaba átona final, recurso tornado natural para palavras proparoxítonas (**presently**, **poesy** x **flee**). Por isso, flexibilizamos também as nossas rimas, que só são completas na primeira estrofe para firmar o contrato métrico.

### As funções da poesia

Eu tenho um presságio amável de um dia  
Transbordar pura distração presente,  
Pois devo ler a uma jovem poesia  
Ao flutuar na baía frondente,

Escondidos nos juncos onde brincam  
brilhosas as asas negras de efêmeras,  
nos ninhos donde fogem passarinhos  
tementes ao balanço do barco silente.

Para que não nos abatam os reveses,  
Como os que assaltam a calma campestre,  
Há coisa melhor? Com ferrolho vamos

fechar a porta do sentido; vamos,  
sobre a asa mutante da poesia,  
a mundos de frutos que tudo sanam.

O original faz a rima intercalada (ab'b'a abxa), nós optamos por fazer a rima cruzada/alternada (abab a'b'a'b') nos quartetos. Fomos mais regulares que o original, por termos mantido todos os versos rimando no segundo quarteto, mas utilizamos rimas incompletas em todos os versos da segunda estrofe, algo que Williams utiliza apenas em um par de versos da primeira. Nos tercetos, o original faz a rima cruzada (bcbcbc), enquanto nós nos permitimos fazer um esquema um pouco mais arrojado: estabelecemos uma pausa forte no fim do antepenúltimo verso, recurso que gera uma rima interna inexistente no original (tratando os versos em pares, temos cc, da...d, ad).

Eis a escansão do nosso texto:

Tabela 11. Análise de “As funções da poesia”.

As funções da poesia	Escansão	Sílabas	Rimas
Eu tenho um presságio amável de um dia	- / - - / - / - / -	2-5-7-10	a
Transbordar pura distração presente,	- - \ / - - - / - / -	(3)-4-8-10	b
Pois devo ler a uma jovem poesia	- / - / - - / - - / [-]	2-4-7-10	a
Ao flutuar na baía frondente,	- - - / - - / - - / -	4-7-10	b
Escondidos nos juncos onde brincam	- - / - - / - / - / -	3-6-8-10	a'
brilhosas as asas negras de efêmeras,	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10	b'
nos ninhos donde fogem passarinhos	- / - / - / - \ - / -	2-4-6-(8)-10	a'
tementes ao balanço do barco silente.	- / - - - / - - / - - / -	2-6-9-12	b'
Para que não nos abatam os reveses,	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10	c'
Como os que assaltam a calma campestre,	\ - - / - - / - - / -	(1)-4-7-10	c'
Há coisa melhor? Com ferrolho vamos	\ / - - /    - - / - / -	(1)-2-5-8-10	d
fechar a porta do sentido; vamos,	- / - / - - - / -    / -	2-4-8-10	a...d
sobre a asa mutante da poesia,	- - / - - / - - - / -	3-6-10	a
a mundos de frutos que tudo sanam.	- - / - - - / - - / -	3-7-10	d'

Fonte: Fernandes, 2021.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

Tabela 12. Comparação entre “The uses of poetry” e “As funções da poesia”.

The uses of poetry ( <i>Poems</i> , 1909)	As funções da poesia
I've fond anticipation of a day	Eu tenho um presságio <b>amável</b> de um dia
O'erfilled with pure diversion presently,	Transbordar pura distração presente,
For I must read a lady poesy	Pois devo ler a uma jovem poesia
The while <b>we</b> glide by many a leafy bay,	Ao flutuar na baía frondente,
Hid deep in rushes, where <b>at random</b> play	Escondidos nos juncos onde brincam
The glossy black winged May-flies, or whence flee	brilhosas as asas negras de efêmeras,
<b>Hush-throated</b> nestlings in alarm,	nos ninhos donde fogem passarinhos
Whom we have idly frighted with our boat's long sway.	tementes ao balanço do barco silente.
For, lest o'ersaddened by such woes as spring	Para que não nos abatam os reveses,
To rural peace <b>from our meek onward trend</b> ,	Como os que assaltam a calma campestre,
What else more fit? We'll draw the <b>light</b> latch-string	Há coisa melhor? Com <b>ferrolho</b> vamos
And close the door of sense; then <b>satiate wend</b> ,	fechar a porta do sentido; vamos,
On poesy's transforming <b>giant</b> wing,	sobre a asa mutante da poesia,
To worlds afar whose fruits all <b>anguish</b> mend.	a mundos cujos frutos tudo sanam.

Fonte: Fernandes, 2021.

Como podemos observar, para manter a extensão do decassílabo nós precisamos abrir mão de alguns detalhes do original: são oito omissões em apenas quatorze versos. Acreditamos que duas delas são omissões importantes: “at random”, porque a partícula destoa do clima pacífico e calculado do poema, porque contém a ideia de que há um movimento caótico na natureza; e “from our meek onward trend”, que afirma o movimento leve do barco adiante, calmamente, em direção aos mundos de que ele fala no final.

Fizemos apenas uma adição (um adjetivo, no primeiro verso, para preencher o decassílabo) e mudamos o sentido de duas passagens (trocamos o longo deslizar por silente, que passa a ideia de uma navegação calma; trocamos um leve laço por um ferrolho).



### 5.5.2. “Metric figure”<sup>114</sup> — 1916 (*Poems, 1915-1916*)

O poema “Metric figure (Veils of clarity)” foi publicado em 1916 na revista *Others: A Magazine of the New Verse*, de Alfred Kreymborg. A revista, como dissemos no nosso sobrevoô biográfico, reuniu textos de alguns dos principais artistas de vanguarda do período: William Carlos Williams, Marcel Duchamp, Marianne Moore, Mina Loy, Wallace Stevens, Ezra Pound, Carl Sandburg, T. S. Eliot, Amy Lowell, H.D., Djuna Barnes, Man Ray e Fenton Johnson passaram pelas páginas da publicação naqueles anos, além de alguns outros cujos nomes são, hoje, menos conhecidos, como Skipwith Cannell, Conrad Aiken e Lola Ridge.

Não é de se espantar que o poema tenha aparecido pela primeira vez nas páginas da revista em questão, já que o seu subtítulo apontava a vocação editorial para a exploração de um tema que foi imperativo na obra de Williams: *the New Verse*. Segundo o próprio autor, em sua autobiografia, o poema nasce do desejo de encontrar uma nova “figura métrica”, um novo modo de expressão, um que pudesse trazer a medida e a plasticidade dos quadros que ele admirava e que pudesse atualizar a sua própria escrita com o contexto das vanguardas de Nova Iorque. Uma figura métrica, enfim, que pudesse ser a medida de uma nova forma poética.

Reforçamos, nesse sentido, o pioneirismo do poema como representante de um impulso de renovação do verso dentro do conjunto da obra de Williams. Trata-se do primeiro poema em que o autor abre mão de começar cada verso com uma letra maiúscula, por exemplo. Esse é um dado técnico determinante, na medida em que a progressiva diminuição das indicações de leitura — de que fazem parte os sinais de pontuação, o uso de maiúsculas nos inícios de versos e frases etc. — é um procedimento típico do Verso Livre Novo que estava sendo gestado.

#### **Metric figure**

Veils of clarity  
have succeeded  
veils of color  
that wove  
as the sea  
sliding above  
submerged whiteness.

---

<sup>114</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 51.

Veils of clarity  
 reveal sand  
 glistening —  
 falling away  
 to an edge —  
 sliding  
 beneath the advancing ripples.

O poema, no nosso entendimento, pode ser pensado segundo o conceito de “verso analítico” de Beyers (2001): sua leitura é lenta devido à falta de indicação de pausa, de modo que o leitor avança parcimoniosamente. Em uma primeira abordagem, verso a verso, formulamos a seguinte apresentação.

Tabela 13. Primeira análise de “Metric figure (Veils of clarity)”.

Versos gráficos	Escansão	Pés	R.	
Veils of clarity	/ -   / - -	2	A	
have succeeded	/ -   / -	2	b'	/si/
veils of color	/ -   / -	2	c'	/kʌl.ər/
that wove	- /	1	c''	/wov/
as the sea	- - /	1	b'	/si/
sliding above	/ -   - /	2	c'	/ˈbʌv/
submerged whiteness.	- / -   / -	2	x	
Veils of clarity	/ -   / - -	2	A	
reveal sand	- / /	1	x	
glistening —	/ - -	1	d	/ˈɡlɪs(ə)nɪŋ/
falling away	/ -   - /	2	x	
to an edge —	- - /	1	x	
sliding	/ -	1	d'	/ˈslaɪdɪŋ/
beneath the advancing ripples.	- /   - - /   - / -	3	d''	/ˈrɪplz/

Fonte: Fernandes, 2021.

Segundo a nossa primeira leitura, não contamos com um sistema de rimas regular no primeiro plano: “clarity” se repete em posição final nos versos 1 e 8; “succeeded” e “sea”, na primeira estrofe, fariam uma rima em /si/, enquanto “glistening” e “ripples”, na segunda estrofe, uma rima apenas em /i/, mais fraca. Há, no entanto, uma série de possibilidades de rima entre diferentes partes das mesmas palavras que confundem a descrição (como se vê na coluna de transcrições fonéticas): “glistening”/“sliding” fariam uma rima átona final em /ɪŋ/; “wove”, uma visual com “above” ou, mesmo, uma final em /v/; “above”, por sua vez, rima com a tônica /ʌ/ com “color”.

Notamos, também, que todos os versos têm de um a três pés métricos apenas, e que a primeira estrofe começa com um ritmo binário trocaico (a segunda, apenas com um troqueu). Nenhuma outra característica métrica parece marcante.

São poucas as pausas fortes: apenas três, se nos deixamos levar apenas pelas indicações de leitura do autor — após “whiteness” (v7), no ponto final; após “glistening” (v10), um dos versos monovocabulares do poema, no travessão; e após “edge” (v12), também após o travessão. De fato, as linhas de sentido podem ser entendidas mais ou menos assim:

1. Veils of clarity have succeeded veils of color that wove as the sea sliding above submerged whiteness.  
Véus de claridade sucederam véus de cores que se teceram como o mar deslizando sobre a brancura submersa.
2. Veils of clarity reveal sand glistening —  
Véus de claridade revelam a areia cintilante —
3. falling away to an edge —  
desaparecendo na borda —
4. sliding beneath the advancing ripples.  
deslizando sob as ondas que avançam.

É necessário pontuar algumas observações sobre essa divisão. A primeira, é claro, é que as sequências são longas demais para serem lidas de uma vez e que a número 1 em especial precisa ser dividida. Todo verso de abertura estabelece um contrato com o leitor, e, aqui, isso significa começar o poema estabelecendo um ritmo trocaico — “veils of clarity have succeeded veils of color” ( / - | / - - | / - | / - | / - | / - ) — que, como podemos ver na continuação, não se mantém até o fim. Como há uma recorrência de trechos com “veils of” (o fragmento aparece três vezes), acreditamos que essa marcação trocaica não deve ser ignorada, motivo pelo qual marcamos “veils” como o início de sequências sonoras na nossa próxima leitura. Há, por fim, uma necessária pausa entre a terceira e quarta sequências, já que descrevem dois movimentos diferentes sem ligação sintática (“falling away” || “sliding beneath”).

Fizemos uma primeira escansão do poema com uma proposta de separação das linhas de sentido em versos/frases sonoras da seguinte forma:

Tabela 14. Segunda análise de “Metric figure (Veils of clarity)”

Versos gráficos	R.	Escansão	P.	Versos sonoros	Descrição	R.	P.
-----------------	----	----------	----	----------------	-----------	----	----

Veils of clarity	A	/ -   / -	2	Veils of clarity have succeeded	/ -   / -   / -	a'	4
have succeeded	b	/ -   / -	2	veils of color that wove as the sea	/ -   / -   / -   - /	a'	4
veils of color	c'	/ -   / -	2	sliding above submerged whiteness.	/ -   - /   - / -   - /	x	4
that wove	c''	- /	1				
as the sea	b	- - /	1	Veils of clarity reveal sand glistening —	/ -   / -   - /   / / - -	a'	5
sliding above	c'	/ -   - /	2	falling away to an edge —	/ -   - /   - - /	x	3
submerged whiteness.	x	- / -   / -	2	sliding beneath the advancing ripples.	/ -   - /   - - /   - / -	a'	4
Veils of clarity	A	/ -   / -	2				
reveal sand	x	- / /	1				
glistening —	d	/ - -	1				
falling away	x	/ -   - /	2				
to an edge —	x	- - /	1				
sliding	d'	/ -	1				
beneath the advancing ripples.	d''	- /   - - /   - / -	3				

Fonte: Fernandes, 2021.

Com a nova tabela, principalmente com a descrição dos versos sonoros, fica mais clara a presença de células rítmicas não necessariamente marcadas por um mesmo pé métrico, mas por sequências de pés que, juntos, formulam conjuntos rítmicos repetidos em diferentes momentos do poema. Esse fato é negaceado pela leitura verso a verso, na medida em que os versos gráficos chegam a dividir as sequências sonoras em trechos tão curtos quanto os de apenas um pé (versos 4, 5, 9, 10, 12 e 13). Esses trechos isolados pelos versos gráficos, por não coincidirem com os adjacentes, desfazem a justa sensação de regularidade que temos ao ouvir e declamar o poema, restando apenas uma impressão de irregularidade.

Assim como “Veils of” se repete três vezes, marcando o início de células rítmicas trocaicas permeadas de dáctilos ( / - - ), a célula constituída por um troqueu seguido de jambo ( / - | - / ) ocorre em três situações de início de verso sonoro: “Sliding above” (vs3), “falling away” (vs5) e “sliding beneath” (vs6). Das seis sequências do poema, portanto, somente uma não começa com uma estrutura anafórica: três começam com “Veils of”, duas começam com “sliding”. A única que não começa com uma anáfora (“falling away”), no entanto, começa com um paralelismo rítmico, como demonstramos.

A nossa descrição também permite que se identifiquem os ecos em posição de fim de verso sonoro, que, embora não sejam rimas fortes, identificamos na coluna destinada às rimas, assim como fizemos na descrição verso a verso: 4 das 6

sequências terminam /i/, uma regularidade insuspeita a princípio, quando só contamos com a leitura dos versos gráficos.

Fizemos a nossa tradução tentando manter ou compensar a maior parte das características rítmicas que pudemos pontuar.

### Figura métrica

Véus de luz  
sucederam  
véus de cores  
tecidos  
como o mar  
deslizando sobre  
a alvura submersa.

Véus de luz  
revelam areia  
cintilante —  
dispersando-se  
na borda —  
deslizando  
sob as ondas que avançam.

Não pusemos artigo em uma passagem na qual o original também não apresenta artigo. É uma passagem em que, no entanto, seria natural colocar um artigo no texto em português: antes de “areia”. Tomamos essa decisão porque, em boa parte da obra de Williams, a máxima do “menos é mais” se faz valer: a não ser que haja prejuízo de compreensão, suprimir elementos improdutivos é aconselhável para traduzir a obra do poeta. Neste caso, “revelam areia” não traz prejuízo de compreensão, apenas não soa como linguagem corriqueira. Ocorre que, mesmo que seja mais natural contar com um artigo antes de “areia”, a linguagem de “Metric figure” não é aquela espontânea e informal que passa a ser a marca das obras seguintes do poeta, de modo que o preciosismo da tradução não destoia do tom original.

Vejamos a escansão dos versos e a descrição das sequências para que seja possível identificar os principais efeitos sonoros em tensão com os gráficos:

Tabela 15. Análise de “Figura métrica (Véus de luz)”

Versos gráficos	Escansão	Ac.	R	Versos sonoros	descrição	R.	
Véus de luz	/ - /	1-3	a	Véus de luz sucederam	/ - / - - / -	a'	1-3-6
sucederam	- - / -	3	b'	véus de cores tecidos como o mar	/ - / - - / - \ - /	x	1-3-6-(8)-10

véus de cores	/ - / -	1-3	c'	deslizando sobre a alvura submersa.	- - / - \ - / - - / -	a'	3-(5)-7-10
tecidos	- / -	2	x				
como o mar	\ - /	1-3	x	Véus de luz revelam areia cintilante —	/ - / - / - - / - -	b'	1-3-5-8-12
deslizando sobre	- - / - / [-]	3-5	c'	dispersando-se na borda —	- - / - - - / -	x	3-7
a alvura submersa.	- / - - / -	3-6	b'	deslizando sob as ondas que avançam.	- - / - \ - / - - / -	b'	3-(5)-7-10
Véus de luz	/ - /	1-3	a				
revelam areia	- / - - / -	2-5	b'				
cintilante —	- - / -	3	d'				
dispersando-se	- - / - -	3	d'				
na borda —	- / -	2	x				
deslizando	- - / -	3	d'				
sob as ondas que avançam.	\ - / - - / -	(1)-3-6	d'				

Fonte: Fernandes, 2021.

Na escansão dos versos gráficos, é possível identificar que quase todos os versos têm três sílabas (8 de 14) ou um icto na terceira (3 de 14). Dois deles podem ser considerados, nesse sentido, versos duplos: são versos de seis sílabas com icto na terceira (o último de cada estrofe).

Na descrição dos versos sonoros, é possível identificar que as sequências 1, 2 e 4 começam com uma mesma célula rítmica, idem as sequências 3, 5 e 6.

Com a nossa tradução, conseguimos efetuar um sistema irregular de rimas, tanto no poema descrito graficamente quanto no poema descrito em sequências declamatórias, que consideramos satisfatório. Com essas observações, podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

### Metric figure

Veils of clarity  
have succeeded  
veils of color  
that wove  
as the sea  
sliding above  
submerged whiteness.

Veils of clarity  
reveal sand  
glistening —  
falling away  
to an edge —  
sliding  
beneath the advancing ripples.

### Figura métrica

Véus de luz  
sucederam  
véus de cores  
tecidos  
como o mar  
deslizando sobre  
a alvura submersa.

Véus de luz  
revelam areia  
cintilante —  
dispersando-se  
na borda —  
deslizando  
sob as ondas que avançam.

Não consideramos haver adições, omissões ou mudanças relevantes no texto traduzido em relação ao original.

### 5.3. “The great figure”<sup>115</sup> — 1921 (*Sour Grapes*)

O ideal de Williams, na época da escrita de “The great figure”, era produzir o “movimento intrínseco” dos foto-documentários de Daniel Evans e a percepção de movimento do “Nu descendo a escada” de Duchamp, bem como captar fenomenologicamente as cenas da localidade em transformação. Uma cena que, em sua autobiografia, ele afirma ter presenciado enquanto caminhava, serve-lhe à perfeição para captar a vida das coisas externas locais e dar vida/movimento ao poema: a visão de relance de um caminhão que surge rugindo como um animal e passa pelo poeta, que apenas consegue discernir o número 5 em ouro na lataria vermelha, como um flash.

Certa vez, num dia quente de julho, voltando exausto da residência clínica, desviei para o estúdio do Mardsen [Hartley], na 15<sup>a</sup> st., como de vez em quando eu fazia, para bater um papo e talvez tomar um drinque, e para ver o que ele estava fazendo. Quando já estava chegando lá, ouvi um grande estardalhaço de sinos e o rugido de um caminhão de bombeiros passando pelo final da rua em direção à 9<sup>a</sup> Ave. Virei bem a tempo de ver o número 5 dourado sobre o fundo vermelho desaparecer. A impressão foi tão repentina e poderosa que peguei um pedaço de papel do meu bolso e anotei um pequeno poema sobre ela<sup>116</sup>.

O poema que Williams afirma ter escrito assim, de imediato, “The great figure” foi publicado em 1921 no livro *Sour Grapes* e é uma das suas obras-primas. É curioso confrontar a versão pública de Williams sobre a concepção do poema com a das cartas que trocou com Charles Demuth — pintor e amigo que, alguns anos depois, fez um quadro dedicado ao poema. Nelas, o poeta fala em trabalho, tensão e lágrimas no processo da escrita, embora afirme ser recompensador ver, no final, o produto do esforço. Essa dupla face de Williams está sempre em tensão: por um lado, a do poeta inspirado pelos fenômenos transitórios e pelas coisas do mundo superficial que meramente os anota; por outro, a do poeta como um arquiteto do verso batendo à máquina calculadamente aquilo que pensava ser um novo verso

<sup>115</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 174.

<sup>116</sup> “Once on a hot July day coming back exhausted from the Post Graduate Clinic, I dropped in as I sometimes did at Mardsen’s Studio on Fifteenth Street for a talk, a little drink maybe, and to see what he was doing. As I approached his number I heard a great clatter of bells and the roar of a fire engine passing the end of the street down Ninth Avenue. I turned just in time to see a golden figure 5 on a red background flash by. The impression was so sudden and forceful that I took a piece of paper out of my pocket and wrote a short poem about it” (WILLIAMS, 1967, p. 172).

para os novos tempos. Um, o poeta que anota poemas instantaneamente; outro, o poeta que calcula os efeitos da sua “máquina de palavras”. Com este poema, as duas versões parecem entrar em choque em alguma medida.

Eis o poema:

### **The great figure**

Among the rain  
and lights  
I saw the figure 5  
in gold  
on a red  
firetruck  
moving  
tense  
unheeded  
to gong clangs  
siren howls  
and wheels rumbling  
through the dark city.

Toda a cena cabe em um longo período picotado em 31 palavras, 13 versos. O título do poema, “The great figure”, assim como o de “The uses of poetry”, não dá o tom do seu conteúdo: esperamos algo metalinguístico sobre figuras de linguagem ou símbolos poéticos ou, enfim, sobre o contorno físico de um corpo, usos mais comuns de “figure” em inglês quando o termo é empregado em artes. “Figure”, no sentido de “número”/“algarismo”, é usado na matemática. Apenas no terceiro verso entendemos que a “figura” do título é o número 5. Apesar disso, conforme avançamos na leitura, “o grande número” parece uma leitura literal estranha, já que aparentemente o número passa despercebido (“unheeded”) através da cidade.

O âmagô desse pequeno texto é a impressão de movimento. A centralidade de “moving”<sup>117</sup> (v7) é decisiva para isso: são exatos seis versos acima e seis abaixo desse eixo monovocabular que, por sua vez, está no meio de uma sequência de versos monovocabulares — fato que chama a atenção para cada palavra individualmente, por um lado, enquanto a leitura do miolo é acelerada, por outro.

<sup>117</sup> Vale a nota: “moving”, em inglês, tem dois significados fortes que a palavra “mover” também tem em português, mas com menos força: mover (movimento) e mover (comover). Tanto o movimento de uma cena quanto a comoção do poeta diante dessa mesma cena cotidiana que o atravessa podem ser consideradas relevantes — afinal, o poeta que reverencia as coisas cotidianas e o poeta entusiasmado pela máquina e pela modernidade são o mesmo.



Como há fortes *enjambements* no poema e como a ordenação dos versos não parece ser motivada nem pela sintaxe linear e nem pela ordenação de uma leitura em voz alta, a opção pela centralidade do verbo “moving” parece ser explicitamente significante. A sensação do “movimento intrínseco” ainda é potencializada pelo gerúndio (“-ing”) e seu efeito de ação em processo no presente ou de ação prolongada no passado. Outro aspecto que favorece essa noção de movimento é a abertura do “foco” da visão: primeiro, um número 5 (v3) em ouro (“in gold”, v4) é percebido, depois descobrimos que ele está pintado sobre o vermelho (“on a red”, v5) caminhão de bombeiros (“firetruck”, v6) que corre (“moving”, v7) tenso (“tense”, v8) e altissonante através da cidade escura, atravessando velozmente um turbilhão sensorial meramente aludido — há luzes, há chuva e a cidade está escura enquanto ele passa fazendo estardalhaço.

A leitura, iniciada mais lenta por força dos versos iniciais mais longos, fica mais rápida no trecho central, com menos sílabas por verso, e volta a se tornar mais lenta com o aumento dos versos finais. O fenômeno, típico do Verso Livre Clássico de Whitman — o que nos lembra a afirmação de Britto de que o VLN utiliza diversos recursos do VLC —, recria micrologicamente a impressão que se tem quando uma ambulância com a sirene ligada se aproxima e se distancia de nós, por exemplo, fato que configura o chamado “Efeito Doppler”<sup>118</sup>.

Na falta de indicação de leitura, “moving” flutua sem associação com o seu sujeito. Deveríamos supor, por ser semanticamente mais lógico, o caminhão de bombeiros como o sujeito de “movendo” pelo simples fato de que o número 5 é uma pintura estática sobre algo, o caminhão — este, sim, um ente movente. No entanto, o foco da visão ter sido o número 5 (“eu vi o número 5”, não “eu vi um caminhão vermelho com um número 5”) e a rima incompleta de “cinco” (lemos o número “five” por extenso, é claro) com “brilho” (“lights”) implicam o

<sup>118</sup> Segundo a Wikipedia: “No Efeito Doppler ocorre a percepção de uma frequência relativa, que é diferente da frequência de emissão da onda. (...) A mudança relativa na frequência das ondas pode ser explicada desta maneira: quando a fonte das ondas está se movendo na direção do observador, cada crista de onda sucessiva será emitida de uma posição mais próxima do observador do que a última. Portanto, cada onda leva um pouco menos de tempo para alcançar o observador do que a última, e assim, há um aumento na frequência com que estas ondas atingem o observador. Do mesmo modo, se a fonte se afasta do observador, cada onda é emitida de uma posição um pouco mais distante, fazendo com que o tempo entre as chegadas de duas ondas consecutivas aumente, diminuindo sua frequência”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Efeito\\_Doppler](https://pt.wikipedia.org/wiki/Efeito_Doppler). Acesso em: 10/01/2021.

protagonismo do algarismo, reforçado pelo título (“the great figure”, não “the great firetruck”) e corroborado pela sintaxe, que poderíamos organizar desse modo:

[I saw [the figure 5 [[[in gold] [on a red firetruck]]] moving]]

Assumindo o protagonismo do número 5, somos levados a crer que as partes seguintes do poema também se referem a ele, não ao caminhão. Naturalmente, então, precisamos questionar: é o número 5 que se “move tenso, ignorado, a gongar/gongando os sinos” (“moving tense, unheeded, to gong clangs”)?

O verbo, isolado por vírgulas, particípio passado com função adjetiva (“unheeded”), leva a uma interpretação: o número passa ignorado. Com isso, “to gong” (“a gongar/gongando”) funciona como locução verbal, naturalmente tendo “caminhão de bombeiros” como sujeito. Essa opção nos leva à comparação entre o número, ignorado, e os barulhos do caminhão, que certamente são ouvidos por onde passa enquanto atravessa a cidade. Há, por outro lado, uma segunda interpretação possível: “to” no sentido de “ao som de”. O número se “move tenso, alheio ao som dos sinos”.

Na falta de uma orientação de leitura, buscamos artigos acadêmicos para investigar a possibilidade de a nossa dúvida ser meramente um problema de compreensão da nossa parte, e não uma relevante questão do poema. Descobrimos, com nossas buscas que havia um verso a mais na publicação original, logo após “moving”: “with weight and urgency”. A versão original, portanto, dizia algo como:

### **The great figure**

Among the rain  
and lights  
I saw the figure 5  
in gold  
on a red  
firetruck  
moving  
with weight and urgency  
tense  
unheeded  
to gong clangs  
siren howls  
and wheels rumbling  
through the dark city.

Essa versão mantém o caminhão como o sujeito de toda a segunda metade do poema. É ele que se move com peso e urgência, tenso, despercebido, gongando e

rugindo. Maior verso do poema, o retirado assumia o protagonismo visual, como verso central, ofuscando “moving”. Ele marcaria o início de uma série de adjetivos com função adverbial: é o caminhão que se move tenso, despercebido, rugindo etc. Nessa versão, não seria possível dizer que é o número 5 que se move tenso e despercebido com peso e urgência porque “with” cria uma relação desses adjetivos modalizadores com “moving”.

A nossa dúvida certamente reside na retirada de “with”. É ela que abre sentidos possíveis, porque deixa indefinidas as relações sintáticas e o sistema de vírgulas que o leitor precisa intuir para se guiar. Nossa leitura supõe, enfim, que a melhor forma de pensar o poema é aquela que permite a maior quantidade de sentidos possíveis, já que essa é uma característica do VLN e, principalmente, de Williams, que com o passar dos anos foi utilizando os *enjambements* de modo cada vez mais lacônico e polissêmico.

Nossa escansão segundo o método que propomos, com vistas a reconhecer tanto os versos gráficos quanto os versos sonoros, enfim, é a seguinte:

Tabela 16. Análise de “The great figure”.

The Great Figure	Escansão	Rim	Pés	Versos sonoros	Descrição	Rim	Pés
Among the rain	- /   - /	a	2	Among the rain and lights	- /   - /   - /	a	3
and lights	- /	b	1	I saw the figure five	- /   - /   - /	a	3
I saw the figure 5	- /   - /   - /	b	3	in gold	- /	x	1
in gold	- /	x	1	on a red firetruck	- -   / \   /	x	3
on a red	- - /	x	1	moving tense	/ -   /	d	2
firetruck	/ - /	x	1	unheeded to gong clangs	- /   - -   / /	d	3
moving	/ -	x	1	siren howls	/ - /	x	1
tense	/	a	1	and wheels rumbling	- /   / -	x	2
unheeded	- / -	e	1	thought the dark city	- -   / /   -	x	3
to gong clangs	- / /	a	1				
siren howls	/ - /	b	1				
and wheels rumbling	- /   / -	x	2				
through the dark city.	- - /   / -	e	2				

Fonte: Fernandes, 2021.

No que diz respeito a uma busca por um possível esquema de rimas, nossa escansão tradicional não parece muito reveladora no caso de “Great Figure”. A nossa análise sonora, por outro lado, sim: o poema começa com uma sequência de sete pés jâmbicos.

Os *enjambements* não devem se desdobrar em leitura contínua em todos os fins de verso, talvez nem na maioria, embora semanticamente haja relação entre todas as partes. O grande período que atravessa o poema inteiro é todo compartimentado — Williams abusa, nele, da recursividade da linguagem. Várias partes poderiam deixar de existir sem comprometer o significado geral: “in gold”, “on a red firetruck”, “and wheels rumbling”, por exemplo. “Unheeded”, por outro lado, caso fosse retirado, alteraria o sentido e a sintaxe, devolvendo ao verbo o sujeito “red firetruck” da versão que foi descartada pelo poeta. Buscamos fazer os recortes entre os versos sonoros respeitando esses compartimentos linguísticos, entendendo que alguma pausa, mesmo que seja falsa pausa ou pausa declamatória, deve ser feita ao redor deles. Apenas em volta de “on a red firetruck” consideramos necessárias pausas de fato.

A escansão dos versos demonstra um sistema de rimas mais completo, embora bastante irregular: o final acaba, por exemplo, com aeabxe, enquanto nos versos sonoros acaba com xxx. Na leitura gráfica, são 7 terminações rimadas; na sonora, apenas 4. Considerando que a gráfica é englobada pela sonora, devemos reconhecer que há assonâncias importantes dentro das sequências sonoras que organizamos, além de algumas aliterações relevantes, como a de “figure five”.

Em termos de ritmo, temos que o início do poema é muito marcadamente jâmbico, o que parece se amenizar logo depois no verso gráfico. No verso sonoro, no entanto, vemos que o ritmo jâmbico se mantém, já que ( - - | / / ) é um recurso jâmbico muito usado pela tradição. Quando os versos passam a abordar o movimento tenso, passam a ser majoritariamente trocaicos (de pés cuja tônica está no início, / - , o inverso do jambo).

Tabela 17. Análise de “O grande número”.

O grande número	Escansão	Cont.	R.	Versos sonoros	Descrição	Cont.	R.
por entre a chuva	- / - / [-]	2-4	x	Por entre a chuva e os brilhos	- / - / - / -	2-4-6	a'
e os brilhos	- / -	2	a'	eu vi o número cinco	- / - / - - / -	2-4-7	a'
eu vi o número 5	- / - / - - / -	2-4-7	a'	em ouro	- / -	2	x
em ouro	- / -	2	x	num rubro furgão de bombeiros	- / - - / - - / -	2-5-8	x
num rubro	- / -	2	x	movendo-se tenso	- / - - / -	2-5	b'
furgão de bombeiros	- / - - / -	2-5	x	despercebido	- \ - / -	2-4	c'
movendo-se	- / - -	2	b'	ao gongo dos sinos	- / - - / -	2-5	c'
tenso	/ -	1	b'	ao grito das sirenes	- / - - - / -	2-6	b'
despercebido	- \ - / -	2-4	c	e ao rugido das rodas	- - / - - / -	3-6	x

ao gongo dos sinos	- / - - / -	2-5	c	através da cidade escura	- - / - - / - / -	3-6-8	x
ao grito das sirenes	- / - - - / -	2-6	b				
e ao rugido das rodas	- - / - - / -	3-6	x				
através da cidade escura	- - / - - / - / -	3-6-8	e				

Fonte: Fernandes, 2021.

Com ela, buscamos reproduzir alguns efeitos do original destacados, por exemplo a aliteração “*figure five*” (transformada em assonância “*brilhos*”/“*cinco*”), a redução do comprimento dos versos na faixa central (no começo os versos têm 4 a 7 sílabas, no meio passar a ter de 1 a 3, no final 6 a 8), um certo esquema muito secundário de ecos nos fins dos versos gráficos. Mantivemos também, é claro, os *enjambements*, quase todos de caráter simples, sem separação de células de linguagem, apenas em “*alheio ao*”, para espelhar a nossa leitura de “*unheeded to*”.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

Tabela 18. Comparação entre “*The great figure*” e “*O grande número*”.

	<b>The Great Figure</b>	<b>O grande número</b>
1	Among the rain	Por entre a chuva
2	and lights	e os brilhos
3	I saw the figure 5	eu vi o número 5
4	in gold	em ouro
5	on a red	num rubro
6	firetruck	furgão dos bombeiros
7	moving	movendo-se
8	tense	tenso
9	unheeded	despercebido
10	to gong clangs	ao gongo dos sinos
11	siren howls	ao grito das sirenes
12	and wheels rumbling	e ao rugido das rodas
12	through the dark city.	através da cidade escura

Fonte: Fernandes, 2021.

Acreditamos, que mantivemos o tom onomatopaico dos versos 10 e 11, tendo em vista que “*gong clangs / siren howls*” são palavras com sons estridentes como “*gongo*” e “*grito*”, “*sino*” e *sirene*”.

\*

Na contramão do movimento que leva muitos escritores à éfrase de grandes quadros, como o que levou Williams a escrever inúmeros poemas sobre pinturas e

pintores ao longo da vida — aquele mesmo que o leva, pouco antes de morrer, a escrever *Pictures from Brueghel* —, este poema inspirou um dos quadros mais famosos de Charles Demuth, grande amigo de faculdade e de vanguarda de Williams.

“I saw the figure 5 in gold” (1928), que está no acervo do Metropolitan Museum, foi feito no sentido de reproduzir o “movimento intrínseco” do poemeto: a confecção da sequência crescente de números 5 na tela, para gerar a impressão de que ele salta na direção do espectador. Do maior dos números 5, por exemplo, só é possível ver uma parte da curva da sua “barriga”, no canto superior direito.

Observando o quadro, podemos discernir três homenagens explícitas ao amigo (além, é claro, do título da obra): a primeira, do ponto de vista da Gestalt, está na parte superior esquerda, “Bill”; a segunda está gravada entre a “barriga” do terceiro número 5 e a sua linha superior, pouco acima da faixa vermelha central (o caminhão), “Carlos”; a terceira, na parte inferior central da obra, “W.C.W.”.

Figura 1. *I saw the figure 5 in gold*, 1928.



Fonte: Charles Demuth (EUA, 1883–1935). Óleo, grafite, tinta, folha de ouro sobre cartolina (placa Upson). Coleção Alfred Stieglitz. Metropolitan Museum of Art, Nova York, Nova York, Estados Unidos da América. Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/488315>. Acesso em 10/01/2021.

Interessava muito a Williams a redução do eu-lírico a um ponto de vista limitado, para destoar do eu-lírico abrangente de Whitman e do sentimentalismo romântico. A sua descrição, no poema, se limita a uma cena precariamente apreendida pela visão parcial associada à audição do estardalhaço. No quadro, essa limitação do ponto de vista é favorecida pela escrita de nomes cortados (“Carlo”, “Bill”, “mart co.”, o 5 maior, que parece pular para fora da moldura, cortado), o que remete ao enfoque da percepção em um momento específico.

O movimento na tela é construído pela diferença gradual das imagens dos números 5, vindo de um horizonte longínquo na nossa direção. Além disso, as faixas coloridas em tons de grafite e branco também parecem retroceder em direção a um suposto ponto exterior à tela. As linhas, perto das bordas do quadro, são largas, e se aproximam conforme chegam perto do centro da tela, onde está o caminhão e onde estão os números 5. Essas linhas de fuga também são reforçadas pelas lâmpadas (“lights”): as quatro estão dispostas em linhas de fuga, e, supondo-se que são lâmpadas de poste de rua, a nossa posição ao apreciar o quadro é a posição de alguém que está no meio da rua enquanto o número pula em nossa direção, não como quem está em um canto e vê o caminhão passar num relance.

Entendemos que trazer o quadro para a dissertação poderia ser um recurso positivo, na medida em que ele exacerba alguns dos efeitos que Williams buscou produzir. Ambos, cada um em sua arte, parecem utilizar técnicas advindas da vanguarda cubista. Ambos tentam subverter a estaticidade do número 5. Em ocasião da morte do amigo, Williams devolve a homenagem escrevendo sobre esse quadro: “A cor foi construída / do vazio / para despertar lá”<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Williams escreve, no poema “The crimson cyclamen” (1986a, pp. 419-422): “Color has been construed/ from emptiness / to waken there —”.

#### 5.5.4. “Young woman at a window”<sup>120</sup> — 1934 (*Poems 1929-1935*)

O poema “Young woman at a window” é uma das pequenas pérolas de Williams. A primeira versão do poema teria sido escrita na primeira metade da década de 1920, mas só veio a ser publicada juntamente com a sua segunda versão em 1934, na *Westminster Magazine*, Atlanta, Georgia (EUA). Julgamos interessante tecer comentários sobre as duas versões, pois as escolhas tomadas entre uma e outra são reveladoras do aprimoramento das técnicas e da poética de Williams.

##### 5.5.4.1. Versão 1 (“While she sits”)

Na primeira versão, o poema conta uma pequena história. São 29 palavras divididas quase regularmente pelas 6 estrofes de dois versos.

##### **Young woman at a window (v.1)**

While she sits  
there

with tears on  
her cheek

her cheek on  
her hand

this little child  
who robs her

knows nothing of  
his theft

but rubs his  
nose

O primeiro e o último dísticos têm quatro palavras; o segundo, o terceiro e o quinto têm cinco palavras; o quarto tem seis. As estrofes 1, 2 e 3 falam só da jovem;

<sup>120</sup> Ambas versões em WILLIAMS, 1986a, p. 373.



a estrofe 4, a maior, é uma estrofe de interseção e fala da relação entre as duas pessoas; as estrofes 5 e 6 falam só do menino.

Trata-se de uma pequena cena de uma jovem sentada com lágrimas sobre as bochechas, as bochechas sobre as mãos, uma pequena criança, que lhe rouba (o quê?), mas que nada sabe sobre o roubo, esfrega o nariz. Há uma separação clara entre uma e outra pessoa nessa primeira versão: uma jovem é roubada/privada de algo, uma criancinha rouba; uma está ali (“there”), outra está aqui (“this child”).

O eu lírico observador, que descreve a cena, demonstra saber algum dado dramático sobre a vida das personagens descritas que ultrapassa simples observação da cena. O roubo não é físico. Ele não diz qual objeto é roubado — se um pirulito, se uma bola. Nada. O que a criança rouba? A juventude, a disposição da jovem? Aliás, a jovem é a sua mãe? A criança nada entende sobre o próprio furto — o eu lírico, de certo modo, embute a sua opinião na cena descrita. Em vez de um quadro, temos uma cena com considerável carga dramática e sentimental.

Na inocência infantil, ignorando a carga dramática da cena, a criança esfrega o nariz. Ou, poderíamos pensar, ela esfrega o nariz como quem caça da jovem roubada. Ou talvez só esteja com o nariz escorrendo. Há, aliás, uma imprecisão imagética: ela esfrega o nariz contra as mãos ou contra a janela do título, que não é citada no corpo do poema?

Os *enjambements* funcionam entre os versos, não entre as estrofes, que são bem demarcadas. Todo fim de estrofe também coincide com uma pausa de enunciação, notadamente com o fim dos sintagmas. A estrofe 4, inclusive, pede uma pausa para cada fim de verso. Como vimos, essa é uma característica estranha no conjunto das obras em VLN de Williams.

Tabela 19. Análise da versão 1 de “Young woman at a window”.

Verso gráfico	Escansão	Pés	Rim.	Verso sonoro	Descrição	Pés	Rim.
Young woman at a window (v.1)				Young woman at a window (v.1)			
While she sits	/   - /	2	a	While she sits there	/ -   / /	2	a
there	/	1	b	with tears on her cheek	- /   - - /	2	x
				her cheek on her hand	- /   - - /	2	x
with tears on	- / -	1	a	this little child	- /   - /	2	x
her cheek	- /	1	a	who robs her	- / -	1	x
				knows nothing of his theft	- /   - -   - /	3	a
her cheek on	- / -	1	a	but rubs his nose	- /   - /	2	x

her hand	- /	1	x			
thi's little child	- /   - /	2	X			
who robs her	- / -	1	X			
knows nothing of	/ /   - -	2	X			
his theft	- /	1	b			
but rubs his	- / -	1	x			
nose	/	1	x			

Fonte: Fernandes, 2021.

Notamos que não há nenhuma regularidade métrica importante, a não ser o espelhamento rítmico das estrofes 2 e 3, idênticas. Os versos, muito curtos, não passam de dois pés, mas os pés variam bastante. Há sempre de 1 a 3 por estrofe, nunca mais que isso, já que não há verso longo (com mais de dois pés) e já que não ocorrem dois versos seguidos com dois pés.

Há, entre os versos gráficos, um conjunto de ecos que não há nos versos sonoros. Isso porque há uma recorrência de /i/ e /I/ nos finais das linhas gráficas (“sits”; “tears”; “cheek”; “cheek”), o que deve ser entendido como uma exigência de tonicidade diferenciada nessas passagens, quando a leitura for feita em voz alta, tendo em vista marcar os finais de verso gráfico, que funcionarão dentro do verso sonoro como rimas internas, ou apenas ecos/assonâncias. Além disso, há um conjunto de aliterações fortes em /r/ ao longo de todo o poema, com mais força entre as sequências/estrofes 2 e 3.

Todas as estrofes têm pausa ao final, sendo que a estrofe 4 tem duas pausas — uma ao fim de cada verso. Há uma repetição de palavras, em uma clara opção pela anáfora em lugar termos substitutivos. Encontramos “her/her/her” em posição de início em três versos consecutivos; cheek/cheek; his/his.

Nossa tradução buscou reproduzir esses aspectos.

### **Jovem à janela (v.1)**

Enquanto está sentada  
ali

com lágrimas sobre  
o rosto

o rosto sobre  
as mãos

esta criancinha  
que lhe furta

nada sabe sobre  
o furto

mas esfrega seu  
nariz

Como no original, não há *enjambement* entre as estrofes da tradução, apenas entre os versos de cada estrofe individualmente. Todas as estrofes, exceto a quarta, têm exatamente a mesma quantidade de palavras das estrofes correspondentes do original: 4 / 5 / 5 / [5] / 6 / 5 / 4.

Se, por um lado, não pudemos reproduzir o “her” três vezes em posição inicial de verso, como no original, devido ao fato de que, para manter a concisão, usamos o artigo “o” em vez do pronome possessivo, por outro, conseguimos três versos terminados com “sobre”, adicionando um efeito inexistente no original, que é o de criar duas espécies de rima com a mesma palavra — uma pobre (“sobre” como preposição) e uma rica (“sobre” com função adverbial). Em ambos os casos, do ponto de vista das sequências sonoras, a rima é interna, já que elas não terminam em “sobre” — seguem sendo, contudo, rima interna forte, já que o acento declamatório deve ser mais forte para marcar as tônicas de fim de verso gráfico.

Vejamos a escansão para que fique mais claro.

Tabela 20. Análise da versão 1 de “Jovem à janela”.

Verso gráfico	Escansão	Cont	R.	Verso sonoro	Descrição	Cont.	R.
<b>Jovem à janela (v.1)</b>				<b>Jovem à janela (v.1)</b>			
Enquanto <b>est</b> a <b>sent</b> ada	- / - / - / [-]	2-4-6	x	enqua <b>nto</b> <b>est</b> a <b>sent</b> ada ali	- / - / - / - /	2-4-6-8	a
ali	- /	2	x	com <b>lá</b> grimas sobre o rosto	- / - / - / - /	2-5-7	x
				o rosto sobre as m <b>ão</b> s	- / - / - /	2-4-6	c'
com <b>lá</b> grimas sobre	- / - / [-]	2-4	B	esta criancinha	/ - - - / -	1-5	c'
o rosto	- / -	2	b'	que lhe <b>fur</b> ta	- - / -	3	d
				nada sabe sobre o <b>fur</b> to	/ - / - / - / -	1-3-5-7	d
o rosto sobre	- / - / [-]	2-4	B	mas esfrega seu nariz	\ - / - / - / -	1-3-5-7	a
as m <b>ão</b> s	- /	2	c'				
esta criancinha	/ - - - / -	1-5	c'				
que lhe <b>fur</b> ta	- - / -	3	d				

nada sabe sobre	/ - / - / [-]	1-3-5	B				
o furto	- / -	2	d				
mas esfrega seu	\ - / - /	1-3-5	x				
nariz	- /	2	x				

Fonte: Fernandes, 2021.

Com a escansão dos versos sonoros, é possível notar mais claramente um efeito da tradução inexistente no original: as primeiras sequências rítmicas são invertidas na última. O início é marcadamente jâmbico; o fim é marcadamente trocaico.

Há rimas gráficas próximas em todas as estrofes — que se desdobram, nos versos sonoros, em ecos ou rimas internas, e as rimas externas dos versos sonoros também são satisfatórias. Utilizamos B maiúsculo, e não minúsculo, para diferenciar as rimas idênticas entre “sobre/sobre” das outras, marcadas apenas na declamação, já que não têm estatuto de fim de frase.

Para efetuar as comparações, utilizaremos novamente as notações: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

#### Young woman at a window (v.1)

While she sits  
there

with tears on  
her cheek

her cheek on  
her hand

this little child  
who robs her

knows nothing of  
his theft

but rubs his  
nose

#### Jovem à janela (v.1)

Enquanto está sentada  
ali

com lágrimas sobre  
o rosto

o rosto sobre  
as mãos

esta criancinha  
que lhe furta

nada sabe sobre  
o furto

mas esfrega seu  
nariz

Concluimos que conseguimos efetuar uma tradução muito fiel a todos os fatores elencados como relevantes do original, na medida em que não identificamos mudanças, adições ou omissões relevantes, tendo mantido efeitos de ritmo, som e mensagem.

#### 5.5.4.2. Versão 2 (“She sits with”)

A segunda versão do poema consegue ser bem mais concisa que a primeira, ainda que isso seja difícil partindo de um poema já tão curto quanto aquele primeiro. Nesta, são apenas cinco estrofes (uma a menos que na primeira) de também dois versos cada, sendo que todas as palavras são monossilábicas.

##### Young Woman at a Window (v.2)

She sits with  
tears on

her cheek  
her cheek on

her hand  
the child

in her lap  
his nose

pressed  
to the glass

É possível contabilizar a concisão de que havíamos falado antes da apresentação do poema: das 23 palavras/sílabas do poema, 6 são pronomes (“her”, “his”, “she”) e 5 são preposições (“on”, “in”, “with”, “to”). Só com pronomes e preposições, já temos quase metade do poema. São apenas dois verbos (“sits” e “rubs”). A cena, que na primeira versão parecia mais dramática, que envolvia um roubo, uma alienação quanto ao roubo e uma relação tensa, agora soa como uma imagem austera. O eu-lírico não se coloca como alguém que sabe mais do que vê, bem como não dispõe as coisas no espaço como quem tem parte nele: ninguém está lá, ninguém está aqui. Em vez de “there” (“ali”/“lá”) e “this” (“este”), agora temos o artigo definido “the”, que aparece duas vezes. Além de pronomes, preposições e verbos, há poucas coisas e nomes: “tears”, “cheek”, “hand”, “child”, “lap”, “nose”, “glass”.

Em diversos aspectos, devido a essa redução ainda mais austera de um poema já inicialmente austero, esta versão quase se torna outro poema. A mudança de ênfase torna o poema quase uma imagem, estática, porém com “movimento intrínseco”, não mais uma cena dramática de dois personagens.

Eis a nossa leitura:

Tabela 21. Análise da versão 2 de “Young woman at a window”.

Young woman at a window (v.2)	Escansão	Pés	Rim.	Young woman at a window (v.2)	Descrição	Pés	Rim.
she sits with	- / -	1	a	She sits with tears on her cheek	- /   - /   - - /	3	x
tears on	/ -	1	a	Her cheek on her hand	- /   - - /	2	x
				The child in her lap	- /   - - /	2	b
her cheek	- /	1	a	His nose pressed to the glass	- /   / -   - /	3	b
her cheek on	- / -	1	a				
her hand	- /	1	x				
the child	- /	1	x				
in her lap	- - /	1	x				
his nose	- /	1	x				
pressed	/	1	b				
to the glass	- - /	1	b				

Fonte: Fernandes, 2021.

Notamos, na segunda versão, que nenhum verso tem mais ou menos que um pé métrico — todas as estrofes têm, portanto, dois pés. Apesar de serem apenas 10 pés, há uma boa variação deles: são 5 tipos de pés diferentes, na leitura do verso gráfico. Há, claramente, um conjunto de regras: a do monossílabo, a do pé como unidade máxima do verso, a do *enjambement* forte, a de não empregar síndetos para ligar as orações.

A ambiguidade dos cortes se faz presente novamente: na leitura dos versos sonoros, entendemos prontamente que o nariz do menino está espremido contra o vidro; lendo o verso gráfico, talvez pensássemos que o nariz do menino estaria no colo da mãe, ele inocentemente estivesse dormindo ali (“in her lap / his nose”).

Não há duração, como na versão anterior: nada acontece enquanto alguém está sentado. Há alguém sentado, no tempo presente, e o menino está com o rosto no vidro.

A nossa tradução buscou manter o aspecto sucinto do original.

### Jovem à janela (v.2)

Sentada com  
lágrimas no

rosto o  
rosto nas

mãos o  
menino no

colo o  
nariz dele

espremido  
contra o vidro

Evitamos repetir a estrutura “on her” porque em português ela não é necessária. Em português, não é necessário dizer “sobre o seu”, já que “no seu” transmite a ideia, enquanto em inglês é necessário usar duas palavras “on the”/“on her”. Na verdade, não é preciso dizer “seu”, bastando dizer “no rosto” quando o contexto permite discernir de quem é o rosto. Optamos por esse modo mais sucinto de apresentação para evitar o prolongamento com que o português tende a traduzir o inglês (vide o hábito justo e justificável de traduzir o pentâmetro jâmbico por dodecassílabos), uma língua mais monossilábica e enxuta que a maioria, senão todas, as neolatinas.

Com a nossa tradução, acreditamos provocar uma leitura ainda mais acelerada que a do original: só há pausa em posição de fim de verso no fim do poema. Do primeiro ao sétimo, todos os versos são violentamente enjambados por terminarem com preposição ou artigo seguido de complementos achados apenas nos versos seguintes, inclusive atravessando estrofes (“com”/“lágrimas”; “no”/“rosto”; “o”/“rosto”; “nas”/“mãos”; “o”/“filho”; “no”/“colo”; “o”/“nariz”).

Tabela 22. Análise da versão 2 de “Jovem à janela”.

Jovem à janela	Escansão	Cont.	R.	Verso sonoro	Descrição	R.
Sentada com	- / - -	2	a'	Sentada com lágrimas no rosto	- / - - / - - - / -	x
lágrimas no	/ - - -	1	a'	o rosto nas mãos	- / - - /	x
				o menino no colo	- - / - - / -	x
rosto o	/ -    -	1	b	o nariz dele espremido contra o vidro	- - \ / - - / - / - / -	x
rosto nas	/ - -	1	b			
mãos o	/    -	1	x			
menino no	- / - -	2	d'			
colo o	/ -    -	1	x			
nariz dele	- \ / [-]	(2)-3	x			

espremido	- - / -	3	d'			
contra o vidro	/ - / -	1-3	d'			

Fonte: Fernandes, 2021.

Como é possível observar, os versos gráficos têm majoritariamente acentos no início dos versos. Desse modo, mesmo quando a quantidade de sílabas totais é razoavelmente grande (por exemplo o verso 2, que tem 4 sílabas), a tonicidade faz com que a contagem seja menor — o verso 2 é um monossílabo, por exemplo —, enquanto o restante se prolonga na atonicidade. A contagem das sílabas acentuadas, entre os versos 2 e 7, faz um paralelo com a contagem de pés do original: um pé por verso naquele; versos de uma sílaba neste (exceto pelo v6, que tem duas) .

Todas as possibilidades de rima são internas e ordenadas pelos versos gráficos. As terminações dos versos sonoros não repercutem entre si.

Para efetuar as comparações, utilizaremos novamente as notações: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

#### Young Woman at a Window (v.2)

She sits with  
tears on

her cheek  
her cheek on

her hand  
the child

in her lap  
his nose

pressed  
to the glass

#### Jovem à janela (v.2)

Está sentada com  
lágrimas no

rosto o  
rosto nas

mãos o  
filho no

colo o  
nariz dele

espremido  
contra o vidro

Acreditamos, com base nos dados apresentados, ter alcançado um grau de correspondência maior na tradução desta segunda versão do que aquele alcançado na tradução da primeira versão.



### 5.5.5. “To a poor old woman”<sup>121</sup> (*An Early Martyr and Other Poems*, 1935)

Os próximos comentários à tradução de “To a poor old woman” retomarão aqueles feitos mais na parte teórica do capítulo 5, mas sem a pretensão de repeti-los ou explorá-los mais a fundo. Desta vez, o nosso interesse não será demonstrar como VLN muda a relação do leitor de poesia com o texto ou como os seus versos são arbitrários. Será, sim, medir essa arbitrariedade com vistas a reproduzi-la.

#### **To a poor old woman**

munching a plum on  
the street a paper bag  
of them in her hand

They taste good to her  
They taste good  
to her. They taste  
good to her

You can see it by  
the way she gives herself  
to the one half  
sucked out in her hand

Comforted  
a solace of ripe plums  
seeming to fill the air  
They taste good to her

Marcaremos, de partida, os versos ou as sequências que começam em letra maiúscula, já que são exceções à regra de não ter maiúsculas e nem sinais de pontuação. São eles(as): todas as entradas com “They taste”; o verso 8 (“You can see”) e o verso 12 (“Comforted”).

Sendo os primeiros versos aqueles que estabelecem o contrato métrico, o contrato da abertura do poema de Williams estabelece que o leitor não pode ler os versos isoladamente em alguns momentos; em outros, precisa estabelecer pausa no fim dos versos por conta própria. No primeiro verso, por exemplo, uma ação está ocorrendo está ocorrendo “em” — e somente no verso seguinte é declarado o lugar

---

<sup>121</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 383.

da ação. Esse fenômeno se repete diversas vezes, mas ainda assim é possível perceber que vários versos pedem pausas ao fim.

Baseando-nos na nossa própria leitura, e adaptando-a de acordo com a gravação de Williams disponibilizada no site da Universidade da Pensilvânia<sup>122</sup>, propomos a seguinte análise:

Tabela 23. Análise de “To a poor old woman”.

Versos	Escansão	P.	Versos sonoros	Descrição	P
To a poor old woman	- -   / /   -	3	To a poor old woman	- -   / /   -	3
munching a plum on	/ -   - /   -	2	munching a plum on the street	/ -   - /   - - /	3
the street a paper bag	- /    - /   - /	3	a paper bag of them in her hand	- /   - /   - /   - - /	4
of them in her hand	- /   - - /	2	They taste good to her	- /   / - -	2
			They taste good to her	- /   / - -	2
They taste good to her	- /   / - -	2	They taste good to her	- /   / - -	2
They taste good	- /   /	1	You can see it by the way she gives herself	- - / -   - - /   - /   - /	4
to her. They taste	- -    - /	2	to the one half-sucked in her hand	- -   / /   \ /   - - /	4
good to her	/ - -	1	Comforted	/ - -	1
			a solace of ripe plums	- / -   - / /	2
You can see it by	- - / -   -	1	seeming to fill the air	/ -   - /   - /	3
the way she gives herself	- /   - /   - /	3	They taste good to her	- /   / - -	2
to the one half	- -   / /	2			
sucked out in her hand	\ /   - - /	2			
Comforted	/ - -	1			
a solace of ripe plums	- / -   - / /	2			
seeming to fill the air	/ -   - /   - /	3			
They taste good to her	- /   / - -	2			

Fonte: Fernandes, 2021.

Como é possível observar, são sete versos sonoros com pausas ao fim, incluindo-se o verso final — ou seja, quase metade dos 15 (incluindo o título, 16) totais.

A passagem mais curiosa, como já havíamos alertado, é a frase repetida três vezes: “They taste good to her”. Na primeira, ela aparece como um verso íntegro — algo que não víamos nos três versos anteriores, todos sintaticamente quebrados no meio da sintaxe e, portanto, interdependentes. Na segunda, como uma oração cortada em dois versos. O terceiro verso reúne o fim da segunda repetição da frase

<sup>122</sup> Disponível em: <[https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/01\\_Columbia-Univ\\_01-09-42/Williams-WC\\_04\\_To-a-Poor-Old-Woman\\_Columbia-Univ\\_01-09-42.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/01_Columbia-Univ_01-09-42/Williams-WC_04_To-a-Poor-Old-Woman_Columbia-Univ_01-09-42.mp3)>. Acesso em 10/01/2021.

(“to her”) e o início da próxima repetição (“They taste”). Curiosamente, entre essas metades do terceiro verso fica o único sinal de pontuação do poema. Williams, que poderia usar vírgulas para deixar bem clara a divisão entre “mascando uma ameixa na rua” e “um saco de papel com algumas na mão” e não o fizera, faz questão de separar a segunda e a terceira repetições da frase. Também é um dos poucos momentos em que ele emprega a letra maiúscula para indicar o início de uma sequência (“They” é grafado com T maiúsculo nas três vezes). Com esse acúmulo de indicações de leitura, dentro de um poema que não conta com quase nenhuma, Williams deixa bem evidente que quer que a frase seja lida do início ao fim: não devemos ler “to her they taste” (“o sabor ela curte”). Em vez de versos como aqueles que vemos no plano gráfico,

They taste good to her  
 They taste good  
 to her. They taste  
 good to her

o que as indicações dele pedem é que o leiamos da seguinte forma:

They taste good to her  
 They taste good to her  
 They taste good to her

Essa afirmação se baseia na leitura do próprio poeta. Ao contrário do que uma leitura baseada no verso gráfico poderia indicar, Williams repete a frase igualmente por três vezes. A tonicidade da sua declamação (- \ / - -) não altera entre uma repetição e outra. Ele não muda a leitura por conta da posição gráfica das palavras no verso gráfico, baseado no qual seria natural alterar as ênfases. Não há pausa ou ênfase em fim de verso, e sim pausas de fim de frase e ênfase natural da língua falada cotidiana — ele não lê de modo altissonante, mas como quem descreve uma cena que está vendo no momento.

O ideal do poeta de trazer para o poema a língua falada do americano médio se manifesta, no texto, nos desleixos da fala cotidiana, como se quem fala da velha pobre a tivesse diante de si e por isso não precisasse de muita sintaxe. Ele não diz “a uma velha pobre que está mascando”. Ele não diz “mastigando uma ameixa na rua enquanto segura um saco de papel com mais ameixas na mão”. As partes são alocadas no poema como tijolos e nós preenchemos o sentido. A ligação sintática,

para um falante, é excessiva. Aproveitamos esse recurso na tradução também, evitando desfazer os momentos de abertura. A língua falada é muito mais econômica e lacônica que o registro escrito, sobretudo o registro literário. O que se pretende é passar a ideia de que a velha pobre está diante de si e, portanto, a imposição da cena desonera o poeta de ser explicativo: “essa mulher mascando ameixas” é mais “natural” que “essa mulher que está mascando ameixas”, opção mais completa e tipicamente escrita ou distanciada. Com essa percepção, temos um nó: a disposição gráfica atrapalha a apreensão das sequências sonoras; a sintaxe não facilita a apreensão das próprias sequências sonoras.

Com essas informações em mente, propomos a nossa tradução.

### **A uma velha pobre**

mastigando uma ameixa na  
rua um saco de papel com  
mais delas na mão

Ela curte o sabor  
Ela curte  
o sabor. Ela  
curte o sabor.

Dá pra ver em  
como ela se entrega  
à fruta meio  
chupada em sua mão

Confortada  
um bálsamo de ameixas maduras  
parece inundar o ar  
Ela curte o sabor.

Optamos, na passagem central do poema, por “ela curte o sabor” porque não há grande perda de sentido, embora percamos a ordem sintática do original: “elas são gostosas para ela”. A frase, além de muito grande, poderia gerar uma confusão entre ela e elas. José Paulo Paes traduz como “Elas lhe são saborosas”. Acreditamos que é uma solução estranha. Considerando que um certo tom de linguagem oral é o que tentamos recuperar do original, talvez devamos dizer que é uma solução ruim. “Ela curte o sabor” foi um modo direto, eficiente e natural de dizer que as ameixas são saborosas: a velha está curtindo o sabor da fruta. Assim, as nossas terminações ficam:

Ela curte o sabor  
Ela curte  
o sabor. Ela  
curte o sabor.

Na primeira, o foco da terminação gráfica recai sobre “sabor” (o que equivaleria ao segundo corte do original, em cima de “taste good”). Na segunda, o foco recai sobre “curtir” (o que equivaleria ao terceiro corte, “They taste”). Na terceira, o foco recai sobre “ela” (o que equivaleria ao primeiro corte, “to her”).

Marcamos maiúsculas nos mesmos pontos do original: todas as entradas com “Ela curte” (“They taste”); o verso 8 “Dá pra ver” (“You can see”); e o verso 12 “Confortada” (“Comforted”).

Utilizamos “bálsamo” para “solace” por conta da conotação bíblica e religiosa da palavra do original. Bálsamo, em português, pode remeter tanto ao perfume que inunca o ar quanto ao bálsamo eterno da vida após a morte.

Tabela 24. Análise de “A uma velha pobre”.

CPUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912325/CA

Versos gráficos	Escansão	R	Cont	Versos sonoros	Descrição	Cont.	R
<b>ma velha pobre</b>	- / - / - / -		2-4-6	A uma velha pobre	- / - / - / -	2-4-6	a
stigando uma ameixa na	- - / - - / - - / -	a	3-6-9	Mastigando uma ameixa na rua	- - / - - / - - / -	3-6-9	b
um saco de papel com	/ -    - / - - - / -	b	2-6	Um saco de papel com mais delas na mão	- / - - - / - - - /	2-6-9	a
s delas na mão	- / - - /	c	2-6	Ela curte o sabor	/ - / - - /	1-3-6	b
				Ela curte o sabor.	/ - / - - /	1-3-6	b
curte o sabor	/ - / - - /	d	1-3-6	Ela curte o sabor	/ - / - - /	1-3-6	b
curte	/ - / [-]	e	1-3	Dá para ver em como ela se entrega	/ - / - / - - / -	1-3-5-9	x
bor. Ela	- - /    / -	b	3-4	À fruta meio chupada em sua mão	- / - / - - / - - /	2-4-7-10	a
Curte o sabor.	/ - - /	d	1-4	Confortada	- - / -	3	c
				Um bálsamo de ameixas frescas	- / - - - / - / -	2-6-8	x
Dá pra ver em	/ - / -	a	1-3	parece inuncar o ar	- / - - / - /	2-5-7	c
como ela se entrega	/ - - - / [-]	b	1-5	Ela curte o sabor.	/ - / - - /	1-3-6	b
à fruta meio	- / - / -	a	2-4				
chupada em sua mão	- / - - - /	c	2-6				
Confortada	- - / -	e	3				
um bálsamo de ameixas maduras	- / - - - / - / -	e	2-6-8				
parece inundar o ar	- / - - / - /	e	2-5-7				
Ela curte o sabor.	/ - / - - /	d	1-3-6				

Fonte: Fernandes, 2021.

Para efetuar as comparações, utilizaremos novamente as notações: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

**To a poor old woman**

munching a plum on  
the street a paper bag  
of them in her hand

They taste good to her  
They taste good  
to her. They taste  
good to her

You can see it by  
the way she gives herself  
to the one half  
sucked out in her hand

Comforted  
a solace of ripe plums  
seeming to fill the air  
They taste good to her

**A uma velha pobre**

mastigando uma ameixa na  
rua um saco de papel com  
mais delas na mão

Ela curte o sabor  
Ela curte  
o sabor. Ela  
curte o sabor.

Dá pra ver em  
como ela se entrega  
à fruta meio  
chupada em sua mão

Confortada  
um bálsamo de ameixas frescas  
parece inundar o ar  
Ela curte o sabor.

Não consideramos ter feito nenhuma adição ou omitido nada, de modo que a tradução resultante é, para nós satisfatória; o excesso de marcas de mudança se deve ao fato de que um mesmo verso repetido quatro vezes foi o nosso único ponto relevante de alteração, tendo em vista criar uma frase adaptada ao português capaz de dizer com naturalidade aquilo que se diz em inglês.

### 5.5.6. “This is just to say”<sup>123</sup> — 1934 (*Poems 1929-1935*)

O poema “This is just to say”, de 1934, também foi gravado pelo autor e também está disponível no site da Universidade da Pensilvânia<sup>124</sup>, de modo que é possível conferir a correspondência (ou não) da nossa proposta com a leitura dele.

#### **This is just to say**

I have eaten  
the plums  
that were in  
the icebox

and which  
you were probably  
saving  
for breakfast

Forgive me  
they were delicious  
so sweet  
and so cold

Como aprendemos com a descrição de “To a poor old woman”, incorporamos o título como verso na leitura, entendendo que a sua participação no poema é estrutural — característica recorrente do VLN, embora não seja uma regra. Com isso, a primeira sequência sonora seria de dois troqueus. A transição entre o verso do título e o primeiro verso gráfico se daria, também aqui, com uma elisão típica da oralidade marcada por pausa: “This is just to say || [that] || I have eaten the plums” (“Isto é só pra dizer || [que] || eu comi das ameixas”).

A nossa proposta de leitura é a seguinte:

Tabela 25. Análise de “This is just to say”.

Verso gráfico	Escansão	Pés	R.	Verso sonoro	Descrição	Pés	R.
<b>This is just to say</b>	/ -   / -   /	3	a	<b>This is just to say</b>	/ -   / -   /	3	x
				I have eaten the plums	- - /   - - /	2	x
I have eaten	/ -   / -	2	b	That were in the icebox	- / -   - / \	2	a
the plums	- /	1	x	And which you were probably	- / -   - / -   [-]	2	a

<sup>123</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 372.

<sup>124</sup> <[https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/05\\_Emerson-Recording\\_08-50/Williams-WC\\_08\\_Just-to-Say\\_prod-Emerson\\_08-50.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/05_Emerson-Recording_08-50/Williams-WC_08_Just-to-Say_prod-Emerson_08-50.mp3)>.

that were in	- / -	1	x	Saving for breakfast	/ -   - / -	2	x
the icebox	- / \	1	c	Forgive me, They were delicious	- / -    - \   - / -	3	x
				So sweet and so cold	\ /   - \ /	2	x
and which	- /	1	b				
you were probably	- - /   - -	2	c				
saving	/ -	1	a				
for breakfast	- / -	1	x				
Forgive me	- / -	1	b				
they were delicious	- -   - / -	2	b				
so sweet	/ \	1	b				
and so cold	- / \	1	x				

Fonte: Fernandes, 2021.

Marcamos o acento primário em “so” nos dois versos finais por sugestão da gravação do poeta, que foca a intensidade do advérbio “so” e ameniza o acento que dos adjetivos “sweet” e “cold”, tornados secundários. Além disso, vale pontuar, um acento secundário antes ou depois de um acento primário é contado como sílaba átona para a descrição de pés, como Proença (1955) defende; do mesmo modo, acento secundário antes ou após sílaba átona é contado como acento primário.

Com a ligação dos versos para a leitura, a segunda sequência sonora, iniciada com o primeiro verso do poema gráfico, fica configurada por dois anapestos (- - /). Como toda célula métrica ternária, o anapesto é tipicamente musical. As próximas três sequências sonoras engatam nada mais nada menos que sete pés anfibráquicos (- / -) seguidos, em uma regularidade rítmica que faz desse poema, aparentemente sem vocação sonora, de “estrofes que mal dá para ouvir”, quase uma valsa. Por fim, a segunda metade da penúltima sequência tem um jambo e um anfibráco, e o verso final tem um jambo e um anapesto. Em resumo:

/ - | / - | / ||  
 - - / | - - / |  
 - / - | - / \ ||  
 - / - | - / - | [-]  
 / - | - / - ||  
 - / - || - \ | - / - ||  
 / \ | - / \ ||

Na nossa leitura, de dezesseis pés métricos, já com o título integrado, e, desses dezesseis, nada menos que a onze são pés ternários. Desses onze, sete são



anfibráquicos e quatro são anapésticos. Sendo o pé ternário, de modo geral, o pé dançante por excelência, e sendo a dança a própria realização da ideia de ritmo.

Também é possível descrever essa passagem em outros termos que não a contagem de sílabas/pés, para explorar outra possibilidade da língua inglesa, tal como fizemos com o poema de Whitman.

/        /        /  
 this is just to say  
       /        /  
 i have eaten the plums  
       /        /  
 that were in the icebox  
       /        /  
 and which you were probably  
       /        /  
 saving for breakfast  
       /        /  
 Forgive me, they were delicious  
       /        /  
 so sweet and so cold

Na nossa segunda leitura, puramente acentual, notamos que há dois acentos dominantes por sequência sonora, do início ao fim, tirando pelo título. Nessa leitura, o poema também é tão “canonicamente metrificado” quanto Williams afirma. Há, basicamente, um metrônomo: ( ... / ... / ... || ... / ... / ... ), e há pouca coisa mais metricamente regular, se é que há alguma coisa mais metricamente regular, que um metrônomo.

Levando esses dados em consideração, propusemos nossa tradução:

### **Só pra avisar**

eu comi  
as ameixas  
que estavam  
na geladeira

as que  
você guardava  
talvez  
pro café

Desculpa  
elas estavam uma delícia  
tão doces  
e tão frias

A nossa tradução visa manter a simplicidade do poema original, como uma mensagem grudada na geladeira ou um pedido de desculpa bastante cara de pau.

Tabela 26. Análise de “Só pra avisar”.

Versos gráficos	Escansão	Cont.	R.	Versos sonoros	descrição	Cont.	R.
<b>Só pra avisar</b>				Só pra avisar	/ - - /	1-4	b'
				eu comi as ameixas	- - / - - / -	3-6	a'
eu comi	- - /	3	a	que estavam na geladeira	- / - - \ - / -	2-(5)-7	a'
as ameixas	- - / -	3	b	as que você guardava	- - - / - - / -	4-7	b'
que estavam na	- / - -	2	c	talvez pro café	- / - - /	2-5	x
geladeira	- - / -	4	b	Desculpa	- / -	2	x
				elas estavam uma delícia	/ - - / - / - - / -	1-4-6-9	c'
as que	- -	0	0	tão doces e tão frias	/ \ - - / \ -	1-(2)-5-(6)	c'
você guardava	- / - / -	2	a				
talvez	- /	1	c				
pro café	- - /	3	x				
Desculpa	- / -	2	x				
elas estavam uma delícia	/ - - / - / - - / -	1-4-6-9	a				
tão doces	/ \ -	1	x				
e tão frias	- / \ -	2-(3)	a				

Fonte: Fernandes, 2021.

Mantivemos nela o tom descontraído e quase sarcástico do pedido de desculpa. “Desculpa” (“Forgive”) que, aliás, é a única palavra com maiúscula também no corpo do poema original — no fundo, o poema é um pedido de desculpas mais que de explicações. “Isto” não é “só para dizer”, mas só para pedir desculpas.

Já que falamos de “isto é só pra dizer”, optamos por não traduzir o título literalmente. “This is just to say” é uma expressão; “isto”, de partida, já deixa o registro mais elevado que o de uma expressão idiomática, na medida em que raramente é utilizado, a não ser na escrita ou em contextos cultos.

Mantivemos a regularidade rítmica do poema original. As sequências dele mantêm sempre dois acentos primários — todas as nossas, exceto a sexta (“Desculpa”) mantêm esse mesmo padrão, sendo que a sétima (“elas estavam uma delícia”) é formada por duas células idênticas ( / - - / - | / - - / - ), cada qual com dois acentos.

Em termos de quantidade, variamos entre versos gráficos de 0 a 9 sílabas e entre versos sonoros de 2 a 9, enquanto o original varia, respectivamente, de 1 a 2

e de 2 a 3 pés — uma diferença bem relevante. Considerando-se que não buscamos manter a quantidade de sílabas, mas de acentos, essa diferença não nos incomodou.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

Tabela 27. Comparação entre “This is just to say” e “Só pra avisar”.

<b>This is just to say</b>	<b>Só pra avisar</b>
I have eaten	eu comi
the plums	as ameixas
that were in	que estavam
the icebox	na geladeira
and which	as que
you were probably	você guardava
saving	talvez
for breakfast	pro café
Forgive me	Desculpa
they were delicious	elas estavam uma delícia
so sweet	tão doces
and so cold	e tão frias

Fonte: Fernandes, 2021.

Apesar de termos abrido mão de muitos recursos rítmicos que esse poemeto tem, a despeito da desleitura de Perloff, acreditamos que a nossa solução resultou satisfatória e interessante, com possíveis problemas a mudar futuramente, como o antepenúltimo verso muito longo.

A única omissão está no título: evitamos “isto”; ficamos apenas com “just to say” (“só pra avisar”), tendo em vista manter o registro e o tom descontraído, e entendendo que “this” (“isto”, “este”) está implícito.

Marcamos como sendo a única mudança relevante do poema a troca de “were saving” (“estava guardando”) por “guardava”.

Não marcamos nenhum trecho como “mudança” ou adição.

## 6. A estética de objetos williamsiana e outras traduções

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.<sup>125</sup>

*João Cabral de Melo Neto*

Visando estabelecer um recorte da obra de William Carlos Williams, a fim de perseguir os interesses tradutórios que fundamentam parte do nosso projeto de mestrado, defrontamo-nos com questões de poética e teoria literária cuja importância se fazem notar pela repercussão que têm no debate crítico e criativo brasileiro. Ao identificar a recorrência de poemas em que o poeta estadunidense busca suprimir a subjetividade para abordar e comunicar objetos simples do cotidiano de forma austera, eficiente e objetiva, segundo o lema “no ideas but in things”, nós, na função de tradutores-críticos-criadores, empenhamo-nos em reativar, nestas linhas, o debate sobre a circulação de objetos do cotidiano no texto poético e do texto poético como objeto no cotidiano — ou ainda, em outras palavras, sobre a relação de certa concepção da poesia como modo singular de apresentar alteridades e da poesia como um objeto singular entre outros, uma alteridade entre alteridades.

Esta etapa do trabalho visa produzir compreensões sobre poéticas “objetivas” com foco nas de parte da obra de Williams. Avaliaremos as implicações estéticas desse interesse pelos objetos do real com o auxílio de célebres estudos sobre a relação texto-coisas. Deles, extrairemos alguns conceitos pontuais sem a pretensão de discuti-los a fundo. Não faremos jus ao arco do pensamento de Roland Barthes ou de Jacques Rancière, por exemplo, quando selecionarmos textos específicos desses autores e extraírmos conceitos que consideramos úteis ao pensamento da estética de objetos williamsiana — nosso objetivo é iluminar alguns aspectos da nossa argumentação e o uso deles será prioritariamente instrumental.

---

<sup>125</sup> MELO NETO, 1994, p. 338.

Os ideais williamsianos de estilo documentário, tratamento direto das coisas, individuação e mobilidade na estaticidade, vistos em outros capítulos e nos comentários às nossas primeiras traduções, repercutem sobremaneira neste. Trata-se, enfim, de um capítulo dedicado a uma aspiração vital de Williams que atravessa toda a sua obra, com maior intensidade e maior grau de experimentalismo no período que vai de 1915 a 1940.

\*

A relação entre a literatura e os objetos, tema deste capítulo, goza de uma relevante fortuna crítica. Dentre os diversos autores que se têm dedicado, desde o século XX, a descrever e analisar o movimento de crescente interesse das literaturas do Ocidente pelos objetos simples, pelos objetos do cotidiano eles mesmos, podemos destacar alguns cujas obras certamente constam entre as mais influentes e respeitadas no campo da teoria e da crítica literária das últimas décadas.

É curioso notar de antemão que, apesar de ser numerosa e variada a lista daqueles que vêm abordando a questão, e a despeito do fato de que são muitos e muito diferentes os pontos de vista a partir dos quais desenvolvem suas análises, há uma ampla concordância sobre qual teria sido o momento catalizador das escritas empenhadas em abordar as coisas, poder-se-ia dizer, do mundo não-literário: o período moderno, sobretudo o do surgimento do movimento realista.

Roland Barthes, por exemplo, em um curto artigo de 1968 intitulado “O efeito de real”, identifica na prosa de Gustave Flaubert — em textos como *Madame Bovary* (1856) e “Un coeur simple” (1877) — a origem da proliferação de objetos irrelevantes no romance e no conto. Nas suas próprias palavras, as descrições de objetos configurariam

notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais ainda inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de despender detalhes “inúteis” e elevar aqui e ali o custo da informação narrativa. (BARTHES, 2012, pp. 35-36)

No artigo, que há décadas gera grande repercussão, o francês defende que os objetos entrariam nos textos, muitas vezes sem nenhum desdobramento identificável para uma análise estrutural, justamente para dar a ideia de que o texto se refere ao real. Desse modo, as obras com tais notações pactuariam uma nova verossimilhança, na medida em que a credibilidade da narrativa não estaria atrelada

apenas às relações dos elementos ficcionais entre si, internamente, mas também à impressão de que haveria uma adequação entre a ordem das coisas do mundo no texto e a ordem das coisas do mundo fora do texto. As notações sobre objetos estariam na esteira de um destronar da ação em benefício da passividade daquelas coisas entre as quais transitamos diariamente, coisas que conhecemos e que nos rodeiam a todo instante (mesas, barômetros, calçados, cadeiras etc.), de modo que o texto produziria efeitos de realidade na narrativa, ou seja, impressões de que comunica histórias e ambientes sensíveis, não-fictícios — mesmo que integrantes de livros de ficção.

Jacques Rancière, em “O efeito de realidade e a política da ficção”, remetendo aos mesmos textos de Flaubert, também identifica no realismo um ponto de transformação da relação dos textos com os objetos, mas defende que a entrada dos objetos na literatura constitui um processo de democratização do literário.

A ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica da verossimilhança quer dizer. Quando Barthes relaciona essa lógica à velha oposição aristotélica entre poesia e história, ele se esquece de que tal distinção poética formal também era uma distinção política. (RANCIÈRE, 2010, pp.78-79)

O crítico defende, em outras palavras, que a entrada de objetos triviais e de indivíduos de classes não aristocráticas no escopo do romance significou uma mudança de sensibilidade, um gesto político-discursivo que o “efeito de real” não seria capaz de expressar. A abertura estética da escrita realista repercutiria a abertura ético-sócio-política implicada pela ascensão das sociedades burguesas e dos novos sistemas de classe, de modo a romper com os princípios da ficção vigentes desde Aristóteles e ressignificados pelas teorias estruturalistas: a subordinação das partes ao todo, o encadeamento causal, a jornada do herói etc.

A racionalidade causal clássica, segundo Rancière, exprimia a excelência da forma de vida de uma categoria privilegiada de seres humanos, de modo que recusá-la, por meio da entrada dos objetos e das notações sobre eles no texto literário, bem como dos indivíduos simples, significou subverter hierarquias e separações há séculos estabelecidas, processo em que se teria desencadeado uma verdadeira revolução do literário (do texto literário, da função do autor, do gosto do leitor, do mercado de livros etc., em efeito cascata).

## 6.1. A poesia lírica, os objetos e a posição de Williams

Quando pensamos a relação entre literatura e objetos tomando por base a poesia, no contexto das discussões brasileiras, as abordagens ao tema costumam ser raptadas por conjuntos de obras fortes que, de algum modo, parecem capturar para si toda a questão. Muitas vezes, faz-se difícil conceber uma poética objetiva ou uma poesia de objetos sem pensar na poesia “capaz da pedra” de João Cabral de Melo Neto, ou então na Poesia Concreta verbivocovisual e em seus objetos de linguagem. Para esta pesquisa, todavia, evitamos a força de atração desses centros gravitacionais.

Recuamos um pouco na tradição poética para vislumbrar com mais clareza a proliferação dos objetos no poema e os pontos nodais desse processo. Efetuá-lo, curiosamente, também nos leva ao período descrito por Barthes e Rancière como transformador — o do movimento realista, no século XIX. E, no entanto, de modo paradoxal, a um conjunto de obras que se opunha ao conjunto de ideias-base do realismo: obras que estão na base do simbolismo poético francês.

Charles Baudelaire (nascido no mesmo ano que Flaubert, diga-se de passagem), no seio da poesia francesa — que, àquela altura, ainda era o grande modelo da poesia ocidental —, é apontado como o principal disparador de um processo de retirada da lírica do domínio dos motivos elevados por ter feito, em suas *Flores do Mal*, com que ela passeasse por entre os mendigos nas ruas, encarasse vermes, ratos e todas essas coisas com as quais topamos nas grandes metrópoles capitalistas (processo de rebaixamento muito bem representado pela figura do albatroz de um de seus poemas em verso e pela perda da auréola de um de seus poemas em prosa). É importante notar, toavia, que o rebaixamento temático baudelairiano não implica diretamente uma abordagem mais objetiva dos objetos do real.

O caminho para uma poesia de objetos se vale do rompimento com a limitação temática do poema aos motivos elevados que constituíram historicamente o seu fulcro, sim, mas ele vai sendo encorpado pela progressiva perda de importância de outras convenções do gênero lírico. Isso porque — na linha da análise de Rancière —, se tais convenções prescreviam, por um lado, o que era boa poesia, também prescreviam, por outro, um conjunto exclusivo do que é digno do poético e do que

não é. O respeito às formas clássicas, aos recursos mnemônicos, ao requinte em figuras de linguagem e retórica, além da já citada dedicação a motivos elevados, ligados à alma e aos bons sentimentos, tudo isso fora acompanhado por uma prescrição, nem sempre implícita, do que não era digno da poesia lírica dita séria e do que era respeitável nos regimes aristocráticos. Em outras palavras: a linguagem vulgar, os objetos ordinários, a irregularidade métrica, os seres de baixa classe e as suas necessidades não cabiam à lírica, mas, no máximo, à sátira e à cantiga popular, ao divertimento profano dos iletrados e degradados.

A revolução sensível que ocorre no seio dos gêneros poéticos ditos sérios e elevados, aqueles cultivados pelas classes altas das sociedades ocidentais, ocorre através do esgarçamento deles para conjuntos de possibilidades cada vez mais amplos — seja no aspecto dos temas e motivos poéticos praticáveis, seja no da realização formal do poema, seja no da nova condição epistemológica do poeta não melódico-sentimental rebaixado a um mundo de crueza e alteridades. A mudança de condição da lírica, com a sua passagem simbólica de uma arte da inspiração para uma arte derivada do cálculo construtivo — processo ensejado em textos como “The Philosophy of Composition” (1846) de Edgar Allan Poe —, e o crescente abandono dos recursos mnemônicos, como a rima e a métrica regular (em decorrência da reverberação do verso livre de Walt Whitman nos sistemas poéticos de diversas línguas ocidentais, por exemplo), em conjunto com outras inovações poéticas disruptivas (como a baudelairiana já aludida), são pontos paradigmáticos do revolucionário esgarçamento do tecido poético.

William Carlos Williams, um dos principais autores do modernismo estadunidense, produziu uma obra incontornável para pensar a entrada dos objetos no tecido lírico. Filho de uma geração posterior à do paradigmático realismo literário, sua obra é um ponto de inflexão de diversas séries disruptivas iniciadas em gerações anteriores — e veio a se tornar, ela mesma, disparadora de séries ainda muito influentes. O autor, que nasceu em 1883 na cidade de Rutherford (Nova Jérsei, EUA), a mesma onde faleceu em 1963, morou na cidade durante praticamente toda a vida, exceto por curtos intervalos — entre os anos de 1897 e 1899, por exemplo, quando, na sua adolescência, morou em Genebra com a família e fez visitas frequentes a Paris, período no qual recebeu educação francófona e teria entrado em contato com a obra dos simbolistas franceses. Diferentemente de alguns pares, Williams sempre evita falar das suas referências literárias, sobretudo as do



passado, sobretudo as não americanas, de modo que esse tipo de contato com as obras dos simbolistas franceses é um dado marginalmente comentado pelos críticos.

Williams ingresou na Universidade da Pensilvânia em 1902 para estudar medicina. Lá conheceu Hilda Doolittle, Charles Demuth e, finalmente, Ezra Pound. Pound exerceu grande influência sobre o autor — desta vez, de forma declarada — e organizou, com ele, o movimento imagista, um primeiro ponto de vazão para o interesse de Williams por uma poética de linguagem objetiva e avessa aos recursos poéticos da tradição anglo-americana, os quais ele sempre fez questão de associar a um passado que o poeta americano do presente deveria evitar a todo custo para, só assim, poder ser original e escrever o seu tempo. Dentre as características mais marcantes do movimento imagista, podemos destacar que ele propunha uma renovação da poesia com base na negação de diversos aspectos da tradição lírica clássica em prol da precisão imagética e da economia discursiva. Tendo sido, sobretudo, um movimento de recusa do sentimentalismo romântico e simbolista derramado e de redução da discursividade retórica dos versos livres whitmanianos, ele foi abraçado e levado a cabo com entusiasmo por Williams — ele que, desde o início da sua carreira, considerava que aquelas características só serviam para ofuscar o que havia de vida na poesia.

O Imagismo, de fato, além de ter exercido uma função cultural relevante, foi um movimento pelo qual Williams foi muito marcado — e, vale dizer, que foi muito marcado por ele. A participação do autor nessa vanguarda inaugural do modernismo americano coincidiu com algumas buscas e preocupações que se estenderam por quase toda a sua obra, de modo que suas atividades posteriores ao ciclo histórico do movimento deram sobrevida e nova cara a boa parte dos interesses do movimento, em perspectiva retroativa: justamente por conta das suas elaborações em livros como *Kora in Hell* e *Spiring and All* ou em artigos de movimentos posteriores, como o da *Contact* e o do Objetivismo, o movimento imagista (ou, pelo menos, aquilo que é publicamente entendido como imagismo) foi muito marcado pelas suas investigações estéticas. É comum que se ilustre o imagismo com poemas como “The red wheelbarrow”, por exemplo, publicado bem depois do encerramento da vanguarda e pouco afim à maioria dos textos das antologias organizadas por Pound (*Des Imagistes*, de 1913; *Some imagist poets 1, 2 e 3*, de 1915, 1916 e 1917).

As raízes ideológicas e biográficas inexoráveis de que falamos, que estão na base da sua militância literária e da sua participação em diversos movimentos

artísticos, são, principalmente: I. o interesse visual/imagético; II. o interesse por dizer as coisas ou fazer com que elas digam através dos poemas; e III. o impulso pelo novo, pela novidade poética.

### 6.1.1. O interesse imagético

O interesse imagético de Williams remonta a sua afinidade com as artes plásticas. Sua mãe, Helène, estudou pintura formalmente em Paris. Ela, que pintava e mantinha amizade com pintores, iniciou o filho nas artes plásticas. O poeta confessa, em sua autobiografia, que por muito tempo teve como projeto pessoal ser pintor, não poeta, e que nunca deixou de exercitar seu talento com o pincel. Além disso, foi na pintura, especialmente nas obras que conheceu em exposições como a *Armory Show* (1913), que encontrou o diálogo que precisava: era sobretudo com pintores que dialogava na busca por uma nova forma de ver o mundo. Enfatizo a implicação denotativa da expressão “ver o mundo” porque se tratava, nas primeiras fases da sua escrita, de uma busca por ver as coisas e encontrar uma linguagem para a visão. Dentre todos os sentidos, a visão lhe parecia o mais capaz de expurgar a subjetividade lírica e contornar tanto os juízos pessoais quanto os sentimentos que desconectavam a poesia e a realidade que ele queria trazer para o poema.

É com os quadros que o poeta aprende, por exemplo, a compor cenas distribuindo elementos visuais sem a necessidade de ligá-los, de modo que a conexão entre eles derive de coabitarem um mesmo texto, tal como elementos distantes em um quadro não precisam ser explicados para se comunicarem no plano<sup>126</sup>. É com pinturas cubistas, por exemplo as de Marcel Duchamp, que afina uma percepção das palavras como objetos e do poema como produto de uma montagem estruturada. Note-se: Williams conheceu Duchamp dois anos depois da *Armory Show*, em 1915, iniciando uma relação de troca intelectual documentada

<sup>126</sup> Não ignoramos que Williams tenha tomado consciência sobre a montagem a partir dos estudos do ideograma chinês empreendidos por Ernst Fenollosa e divulgados por Pound, ou da montagem cinematográfica, pelos filmes que assistia, ou pelas ideias de Serguei Eisenstein reunidas em seu influente “O princípio cinematográfico e o ideograma” (1929). Destacamos a influência da pintura devido ao fato de que é ela que o autor destaca, em sua autobiografia e em diversas entrevistas ao longo da vida, como a influência mais definitiva.

em alguns momentos da sua obra — troca que merecerá, em um trabalho futuro, estudo mais detido.

Apesar da filiação do autor a debates que são particularmente importantes para as artes plásticas, ocorre que uma parte da sua poesia não pode ser atribuída apenas ao impulso imagético/pictural/fanopaico<sup>127</sup> de compor cenas, montar poemas visuais como quadros e buscar paralelos linguísticos para as técnicas pictóricas. Não que isso seja pouco: na verdade, esse impulso imagético significou, no contexto da vanguarda imagista, uma renovação da poesia estadunidense, e, na medida em que a poesia estadunidense veio a se tornar a poesia mais influente em nível global, o diálogo plástico imagista assumiu um estatuto de fundação para várias tendências das literaturas ocidentais de modo geral. Há que se pontuar, no entanto, que em Williams as ideias compartilhadas com a vanguarda superam o ciclo histórico do movimento. A superação de que falamos deve ser interpretada no seu duplo sentido: em primeiro lugar, o estudo imagético williamsiano atravessa as fronteiras cronológicas do movimento e se estende até muito depois do seu encerramento; em segundo lugar, o autor empreende um salto (ou aprofundamento) qualitativo daquelas ideias-base, na medida em que a sua poesia imagética refrata em um interesse ainda mais restrito e radical que aquele de compor precisos fotogramas fragmentários. Falamos da redução do poema como um todo à condição de espaço linguístico para dizer objetos — ou, nesse caso, fazê-los dizerem com/através de poemas —, processo que foi acompanhado por um constante esforço teórico-ensaístico distribuído em diversos livros e artigos de periódicos, os quais documentam um esforço por embasar as suas concepções para a relação poesia-coisa e poeta-mundo.

### 6.1.2. *No ideas but in things*, ideias só nas coisas

A frase que se tornou um *leitmotiv* williamsiano, “No ideas but in things”, surge em poema pela primeira vez em 1944. Ainda que tardia — já que as pesquisas

---

<sup>127</sup> O conceito instrumental de fanopeia, no *ABC of Reading* (1934) de Ezra Pound, é definido como a projeção do objeto na imaginação poética, como o poder de criação de sensações imagéticas-visuais por meio da linguagem, servindo como modo classificatório para poemas que apelam à sensação visual.

objetivistas do autor remetem à década de 1910, têm o seu apogeu com as publicações de *Al que quiere!* (de 1917), dos números da revista *Contact* (de 1920 e 1932), além de *Kora in Hell* (1920), *Sour Grapes* (1921), *Spring and All* (1923), *The Great American Novel* (1923), *The Descent of Winter* (1928) e *A Novellete and other Prose* (1932), e, enfim, frutificam ainda por muitos anos até 1944 —, ela se tornou uma espécie de fórmula-chave para a compreensão do que podemos encarar como o aprofundamento de uma poética de objetos pós-imagista.

O conjunto de poemas que são abrigados sob essa fórmula emerge do mesmo interesse imagético já comentado anteriormente. A diferença fundante que ele porta em relação a momentos anteriores da obra do autor é que os elementos poéticos deixam de dizer respeito apenas à visualidade e ao olhar contemplativo de cenas e paisagens. Muito se repete: modos poéticos objetivos, contextos referenciais, rigorosa economia de meios linguísticos e discursivos. Mas o aprofundamento do interesse pelo não literário se torna uma característica definidora. Mais do que tema, mais do que objetos em contemplação e composição de cenas com vistas ao Belo artístico (defendido, por Pound, como um dos ideais imagistas), passa a entrar em jogo uma busca pela comunicação da existência autônoma de entes e de objetos triviais do mundo, uma busca por uma poética adequada ao modo como os encontramos e experienciamos no dia a dia, atribuindo-lhes autonomia e relativizando o sujeito lírico. Trata-se, por conseguinte, de uma poética pautada por uma atitude relacional do poema com o mundo.

Essa refração no seio da poesia imagética williamsiana se revela, por exemplo, na seleção de vocábulos corpóreos e sensitivos que não remetem a aspectos visuais dos objetos abordados, mas que aludem à vitalidade própria das coisas percebidas. Tomando o cuidado de não atribuir sentimentos e gestos humanos aos objetos, de não trair a coisidade das coisas pela atribuição de humanidade a elas, de não violentá-las pelo recurso à figura da personificação, ele busca dar a ver os impulsos próprios delas e as relações que estabelecem com outras coisas — relações que não dependem do homem, que ocorrem alheias a nós e que se manifestam como fenômenos no tempo.

Para Williams, a existência momentânea, mesmo de algo estático como um carrinho de mão, contém o futuro e o passado como horizontes do presente. Ao estender a mão para elas, ele revela a presença das coisas presentes, o “estranho fósforo da vida”. Sua poesia não é primordialmente espacial. É o tempo, para ele, a dimensão

fundamental da existência. O movimento dinâmico do presente gera o espaço (...) para o momento, revela a “essência radiante”.<sup>128</sup>

Os poemas dessa linha williamsiana costumam ser transmitidos como percepções precárias, anotações de circunstância, notas tomadas no vertiginoso instante em que as coisas são entrevistadas e captadas pelos sentidos a partir de um relance. É esse tempo que gera o espaço que está em jogo: para o autor da localidade, do “tratamento direto das coisas”, da estética do contato, o escritor só tem acesso ao conteúdo local, a um certo conjunto de fenômenos que se dão aos seus sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar) e que se apresentam de modo necessariamente fugaz. É preciso criar uma linguagem para essa fugacidade da experiência, caso contrário não é possível realizá-la — não, pelo menos, na sua novidade. Sem uma nova linguagem para a experiência, a experiência do novo está fadada ao fracasso; sem nova linguagem, não há nova experiência; o presente se consome nas denominações erradas, nas pré-definições e nas interpretações legadas pela tradição. WCW afirma, na nota de abertura de *In The American Grain*:

(...) procurei renomear as coisas vistas, agora perdidas no caos de nomes emprestados, muitos deles inadequados, sob os quais o verdadeiro caráter se esconde. (...) tem sido o meu desejo extrair de todas as fontes uma coisa, o estranho fósforo da vida, sem nome, sob uma velha denominação errônea.<sup>129</sup>

A sua escrita, na recolha dos fenômenos fugazes, do estranho fósforo da vida, se faz parecer apressada. Apesar dos requintados jogos formais, como aqueles que estudamos na seção anterior, há sempre um tom hesitante, elíptico, como que para evitar o impulso definidor, racional e contemplativo do eu lírico tradicional, aquele que reflete sobre o objeto de modo detido, analógico, metafórico e/ou conclusivo. O que Williams pretende é encarar o aspecto da coisa que se mostra a uma primeira vista, com todas as contingências da percepção, para assim empreender uma abordagem sabidamente incompleta, uma descrição conscientemente limitada pela

<sup>128</sup> No original: “For Williams the momentary existence even of a static thing like a wheelbarrow contains future and past as horizons of the present. In its reaching out toward them it reveals the presence of things present, that ‘strange phosphorus of the life’. His poetry is not primarily spatial. Time, for him, is the fundamental dimension of existence. The dynamic motion of the present creates space (...) for the moment, reveal the “radiant gist.” (MILLER, 1966, pp. 8-9)

<sup>129</sup> No original: “In these studies I have sought to re-name the things seen, now lost in chaos of borrowed titles, many of them inappropriate, under which the true character lies hid. (...) it has been my wish to draw from every source one thing, the strange phosphorus of the life, nameless under an old misappellation” (WILLIAMS, 2021, n.p.)

condição pontual do observador. Esforça-se para não descuidar do caráter mundano da experiência, para não abstrair a coisa concreta com juízos e apreciações abstratas, para que a poética de coisas não redunde em argumentos sobre coisas, em definições sobre a natureza das coisas, em interpretações pessoais sobre elas. Ele não deseja a natureza ontológica, mas a apreensão fenomenológica, e nesse ínterim a descrição torna-se o gesto-chave da sua poética.

A ideia de coisa em si, de autossuficiência das coisas, de alteridade radical, pode ser facilmente interpretada como um modo de pensar a essência delas. Williams se dedica a se desviar dessa armadilha: para ele, não se trata de encontrar a essência dos objetos, mas as suas particularidades; nunca o Ser com “S” maiúsculo, mas os aspectos específicos constatados em encontros fortuitos — encontros necessariamente inscritos no tempo e no espaço, como o são todas as experiências físicas/sensíveis. Em Williams, “Não há grandes temas, nem tampouco um tema geral. São fragmentos da realidade. E não poderia ser de outra maneira, já que sempre percebemos a realidade por fragmentos. Nunca temos uma visão do todo”<sup>130</sup>.

O mundo dos poemas de Williams é um mundo imediato e material, a sua linguagem é seca e econômica. Esses fatores o distanciam do elegíaco, das ideias/ideologias abstratas totalizantes e do intertexto com a herança clássica que abundam nos seus correspondentes modernos — características essas que, de certa forma, se apropriaram do senso comum do que seja a lírica por muitas décadas e que até hoje ainda configuram uma espécie de senso comum sobre o gênero poético. Sobre a novidade das concepções que Williams propunha, J. Hillis Miller afirma:

Sua obra registra uma mudança de sensibilidade que o coloca além dos pressupostos românticos. Na medida em que esses pressupostos foram dominantes na literatura ocidental desde o século dezoito, uma compreensão mais completa da obra de Williams tem-se desenvolvido lentamente. Ainda que haja uma similaridade com o trabalho de certos poetas, artistas e filósofos do século vinte, os pressupostos de Williams sobre a poesia e a existência humana são autorais. Eles são uma versão singular de uma nova tradição. O que são e de que modo se manifestam implicitamente nos poemas são coisas que só se descobre a partir de uma imersão nos textos.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> No original: “No hay grandes temas, ni tampoco hay un tema general. Son fragmentos de la realidad. Y no podía ser de otra manera, ya que la realidad la percibimos siempre fragmentada. Nunca tenemos la visión del todo.” (ARDANAZ, 2019, p. 16)

<sup>131</sup> No original: “His work registers a change insensibility wich puts him, along with other writers in America and abroad, beyond the characteristic assumptions of romanticism. Since these assumptions

Miller, para desenvolver a sua crítica, apresenta um poema de Williams intitulado “Young sycamore” (o qual comentamos e traduzimos na seção tradutória deste capítulo) com vistas a explicitar alguns detalhes dos tais pressupostos do autor de que ele havia falado. Coerente com o seu argumento, decide buscar o que são e de que modo se manifestam a partir de uma imersão no texto. Assim, ele prossegue:

(...) a obra de Williams não fornece ao leitor habituado à poesia romântica e simbolista aquelas qualidades que ele espera encontrar. Como um leitor do fim do século dezoito encontrando as *Lyrical Ballads*, boa parte dos leitores atuais de Williams “irão procurar pela poesia e vão ser levado a questionar que tipo de cortesia permite que tais iniciativas assumam esse título.”<sup>132</sup>

As novidades que fazem a sua poesia atravessar de um patamar visual-contemplativo para um patamar de radical abordagem das alteridades dos objetos acabam por configurá-la como um aparato poético lotado de restrições contra o discursivismo, contra o sentimentalismo e contra o abstracionismo da lírica tradicional. Essa postura radical contra alguns dos princípios mais universalmente aceitos do gênero reacendeu o debate sobre o que diferencia um poema de um simples relato — afinal, por que deveríamos chamar de poesia textos como aqueles que o autor publicava (sem métrica regular, sem rima, sem sentimentalismo e sem reflexão, apenas descrições picotadas arbitrariamente em versos lacônicos, e ainda por cima sobre temas não poéticos comunicados sem nenhum enfeite)? Aquilo que parecia e muitas vezes ainda parece fundamentar toda a lírica, a coluna vertebral que a mantém de pé por si só, o regulamento interno que subordina os detalhes à perfeição do conjunto, os encadeamentos de figuras de linguagem, causas e efeitos — tudo isso é jogado para o ar. O rebaixamento temático de Baudelaire, o ostensivo cálculo de efeitos formais de Poe, a liberdade do verso pós-Whitman, a concisão e a densidade de Emily Dickinson, todos esses dados são tomados por Williams e levados a um ponto limítrofe que perturbou a recepção da sua época.

---

that have for the most part being dominant in Western literature since the late 18th century, full understanding of Williams' work has been slow to develop. Though there is recognizable kinship between the work of certain poets, artists and philosophers of the 20th century, Williams presuppositions about poetry and human existence are his own. They are a unique version of a new tradition. What they are and the way they are implicit in each of these poems can only be discovered by that immersion in his writing” (MILLER, 1966, p. 1).

<sup>132</sup> No original: “(...) Williams' work fails to provide the reader habituated to romantic or symbolist poetry with the qualities he expects. Like a late eighteenth-century reader encountering the *Lyrical Ballads*, many present-day readers of Williams 'will look round for poetry, and will be induced to inquire by what species of courtesy these attempts can be permitted to assume that title'” (MILLER, 1966, p. 2).

Williams reivindica positivamente as acusações que recebe sobre a falta de sentimentalismo. Não quer evitá-las, mas incorporar e aprofundar a estética que soava perturbadora ao leitor de poesia tradicional. Ao reivindicar positivamente as acusações que sofre de ser antipoético e antilírico, e ao aprofundar suas buscas nesse sentido, ele se inscreve na linhagem dos poetas que revolucionaram a poesia por terem efetuado deslocamentos nas práticas da escrita, já que algumas antipoéticas do passado, dentre as quais a dele, foram incorporadas aos repertórios da leitura e da escritura de poesia do presente e permanecem potencialmente frutíferas para os novos tempos.

## 6.2. Aspectos práticos

Williams sabia, é claro, que linguagem é sempre linguagem e que o objeto é um fenômeno de outra ordem. Sabia que o objeto é incognoscível, que não há equivalência linguística para algo concreto e tridimensional. Sabia que não há transporte intersemiótico sem ruídos. O poeta assume de modo cristalino, no prólogo de *Kora in Hell: Improvisations*, que “a coisa que se coloca eternamente no caminho dos bons escritores é sempre a mesma: a impossibilidade virtual de elevar à imaginação aquelas coisas que se expõem ao escrutínio direto dos sentidos, diante do nariz”<sup>133</sup>. Para poder “ver a coisa em si, sem ideias pré ou pós-concebidas, mas com uma grande intensidade de percepção”<sup>134</sup>, o poeta deve “acostumar-se com uma coisa; uma pedra grande demais para ser arrastada por um boi, perto demais para ser explodida”<sup>135</sup> — mas sem ceder ao obstáculo, sempre buscando soluções que o solucionem, nem que seja “Pegar uma outra estrada — ou raspar, raspar a pedra... Engajar um roedor para que ele te ajude!... A família inteira com pás nas mãos, até os bebês!”<sup>136</sup>

Persistentemente buscando superar empecilhos e aporias da arte, o que o autor desejava implantar era uma linguagem poética capaz de realizar um transporte das

<sup>133</sup> “The thing that stands eternally in the way of really good writing is always one: the virtual impossibility of lifting to the imagination those things which lie under the direct scrutiny of the senses, close to nose” (WILLIAMS, 1970, p. 14).

<sup>134</sup> No original: “seeing the thing itself without forethought or afterthought but with great intensity of perception” (WILLIAMS, 1987, p. 13).

<sup>135</sup> “Something to grow used to; a stone too big for ox haul, too near for blasting” (WILLIAMS, 1970, p. 16).

<sup>136</sup> “Take the road around it or — scrape away, scrape away... Marry a gopher to help you!... The whole family take shovels, babies and all!” (WILLIAMS, 1970, p. 53).



coisas para o poema de modo semelhante ao que Duchamp fez com “Fonte” (de 1917), ready-made baseado no deslocamento de um mictório para uma sala de exposição de um museu de arte. Era realizar aquilo que conta no prólogo de *Kora in Hell* sobre Arensberg e Duchamp: improvisar a nova arte a partir do insuspeito.

Williams queria que os objetos participassem do poema e que tudo o que não fosse apreensão objetiva saísse; queria que a sala do poema recebesse as coisas sem interferências, sem as convenções subjetivas, metafóricas e abstratas legadas pela tradição; mas sempre cômico do grau de manipulação necessário para tal, das contingências da linguagem em sua diferença quanto às coisas que (re)cria. Ele não nutria a ilusão de estacionar um mictório sobre um papel: sua arte não é tridimensional. Sua questão passava por uma reconcepção do objeto em discurso, e, para tanto, de uma reconcepção do discurso lírico.

É possível intuir, pela própria morfologia da palavra, que para formular uma teoria da reconcepção dos objetos em linguagem é necessário desenvolver, antes, uma teoria da concepção (ou seja, do contato do homem com as coisas e do reconhecimento da existência delas — aquilo que o autor chamará de *apprehension*). Williams desenvolve uma teoria sobre as etapas desde o contato com as coisas até a concepção de uma linguagem para esse contato, sem a qual o contato não se tornaria experiência.

A poesia de objetos que Williams esboça é, nesse sentido, uma proposta de linguagem poética que ensinaria as pessoas a realizar a passagem do contato com o mundo para a experiência articulada. Mas como um poema pode ensinar a transformar o contato com o mundo em experiência? Um poema não ensina a ver apenas o poema? Para efetuar essa razão de ser, Williams tenta desenvolver uma poética reprodutora dos caminhos da experiência reconstituindo o modo como os contatos com as coisas se dão, sempre espacial e temporalmente inscritos.

Williams afirma que o instante é a única coisa em que ele está plenamente interessado. O recorte temporal é necessário para que a experiência do poema pareça de fato remontar a um encontro particular, não ao hipotético contato com objetos idealizados. No prólogo de *Kora in Hell*, ele usa a metáfora da roda de um carro: não lhe interessa nem o seu giro no espaço hipotético de um experimento, suspensa no ar, nem as distâncias e as paisagens do caminho que ela percorre, mas sim o flash de um momento específico em que ela pressiona o solo, um cão atravessa a rua e a marca do pneu recém-gravada no asfalto se deixa ver.

Como se vê, o mecanismo que o poeta utiliza é o condicionamento da experiência a fatores contingentes, fatores cotidianos que determinam os nossos encontros diários (a proximidade física de outros entes, as condições climáticas etc.) Listamos alguns dos fatores mais recorrentes dessa poética de objetos: 1. a vizinhança imediata da coisa (a alusão referencial às adjacências entre as quais uma árvore cresce, por exemplo); 2. os impulsos vitais que a coisa parece emitir (de uma árvore, por exemplo, fala do impulso que sobe desde a base e se espalha pelos galhos até as extremidades); 3. as qualidades concretas e aparentes da coisa (de uma árvore, não diz que é bela ou frondosa, diz que seus galhos marrons retorcidos se espalham a uma distância razoável do tronco).

Tomemos um exemplo, o poema “Young sycamore”, de *Collected Poems* (1934), para fazer o argumento menos abstrato. Disponibilizamos, a seguir, o original e a nossa tradução — ambos serão analisados e comentados mais à frente, na seção de traduções deste capítulo.

### Young sycamore

I must tell you  
this young tree  
whose round and firm trunk  
between the wet

pavement and the gutter  
(where water  
is trickling) rises  
bodily

into the air with  
one undulant  
thrust half its height —  
and then

dividing and waning  
sending out  
young branches on  
all sides —

hung with cocoons  
it thins  
till nothing is left of it  
but two

eccentric knotted  
twigs  
bending forward  
hornlike at the top

### Jovem plátano

Preciso te contar  
essa árvore jovem  
cujo tronco rijo e redondo  
entre a calçada

molhada e a sarjeta  
(onde a água  
escorre agora) se projeta  
corporalmente

para o alto com  
um impulso  
ondulante até a metade —  
e então

ramificando-se e minguando  
espraiando  
galhos jovens para  
todos os lados —

carregado de casulos  
ele afina  
até não sobrar nada  
salvo dois

gravetos excêntricos  
curvados  
para frente  
como chifres no topo

O poema começa em regime de urgência. Alguma mensagem precisa ser passada. A notícia urgente é, no entanto, uma árvore, anunciada no segundo verso, cujo tronco, anunciado no terceiro verso, é descrito ao longo de todos os versos restantes do poema. O tronco do plátano não parece se referir a algo mais amplo que o pequeno perímetro que o cerca e a urgência não parece se justificar por algum simbolismo, alguma descoberta; o que há é uma descrição. No máximo, o estalo seria a percepção de que haveria um impulso vital na árvore, o tal impulso ondulante que ascende até o meio e depois se espalha até as pontas dos últimos gravetos.

O plátano não simboliza nada — “nenhum simbolismo é aceitável”, Williams afirma em “Against the Weather”, ensaio recolhido em *Selected Essays* (p. 213). No poema, uma “descrição recalcitrante a análises”, segundo J. Hillis Miller, seu advento é condicionado por mecanismos de contingência que remetem a um instante de contato empírico com uma árvore particular vista em um dia de chuva: uma árvore tenra está entre a calçada e a sarjeta, onde a água está escorrendo, e próxima ao observador (o que se depreende do uso de “this”). A ideia é não ser uma descrição de um plátano conceitual, mas de um plátano jovem especializado e temporalizado que, visto pela perspectiva do enunciador, parece pulsar. A rede de relações que a coisa, em sua alteridade, sustenta com os entes vizinhos não é conclusiva. É um mundo raso: não há profundidade sentimental ou alturas metafísicas, não obtemos uma definição conclusiva do plátano, contamos com uma descrição provisória, e a própria sintaxe do poema é incompleta. O período iniciado no segundo verso, interrompido por uma oração adjetiva que se bifurca em outras orações subordinadas, não é retomado. Não se volta a falar da árvore, até o fim só se fala do tronco.

Nos poemas e nas prosas ensaísticas em que essa poética é teorizada e realizada, opera-se uma ressignificação dos objetos. Primeiro, com a desfuncionalização deles, com a retirada dos objetos de seu contexto cotidiano, processo que suprime suas camadas simbólicas, políticas e afetivas. Depois, com a sua recontextualização, desta vez verbal: o novo contexto do objeto é um contexto de papel e palavras. Trata-se, assim, de uma recontextualização do objeto em poema, de uma reorganização do sensível em discurso regulada por uma exigência autoimposta de verossimilhança com relação a algo externo ao texto, de uma poética relacional ao modo de uma tradução intersemiótica. Uma recontextualização em que se busca plasmar, do modo mais objetivo possível, a

organização sensível das coisas no mundo tal como as percebemos, como se pela primeira vez, sem preconceitos. Tal cuidado é tomado para que haja a impressão de se tratar de um objeto auferível, não apenas uma abstração; para que a ideia esteja nas coisas, não a respeito delas. Ao poeta cabe, nessa linha, restringir a entrada de recursos que não possam compor a rede de relação/dependência imediata de um objeto ou coisa conforme o mundo sensível. Cabe, enfim, limitar a entrada de recursos que não sejam produtivos — entre eles, a subjetividade lírica tradicional.

O aparente antilirismo williamsiano foi uma espécie de método de imposição de um certo sujeito lírico mais adequado, ele propunha, para a nova realidade. A imagem do poeta martelando a máquina de escrever, do poeta para o qual “nenhum simbolismo é aceitável”, daquele que abomina toda e qualquer referência ao pensamento grego, latino, europeu; todo esse construto é, hoje, facilmente compreendido como máscara de uma poderosa subjetividade lírica. A cada poema sobre objetos, Williams instila a sua profunda reverência às coisas simples e ignoradas do mundo cotidiano. Do plátano, quer ver apenas a base-tronco que o sustenta; interessa-lhe o sustentáculo anônimo tanto das coisas/objetos quanto das pessoas (“Estou interessado nelas porque (...) são as pessoas que ergueram este país, que trabalharam para construí-lo, para transformar riqueza natural em riqueza industrial”<sup>137</sup>); reforça, antes de descrever um carrinho de mão vermelho, que “tanta coisa depende” dessa ferramenta de trabalho do campo, que por sua vez é a base de sustentação da cidade.

Os poemas de Williams costumam conter iscas. A sua poética de coisas é delineada teoricamente, mas não é seguida na sua radicalidade. Seus poemas não são listas de coisas, inventários acumulativos de descrições sobre objetos de um mundo visto pela primeira vez. Sempre há, dentro das suas seleções vocabulares concretas e objetivas, algo que abre o enquadramento aparentemente fechado sobre uma coisa para outros espaços ou dimensões de pensamento. Sempre há laivos de lirismo, sempre há indicações de uma profunda reverência às coisas e às pessoas simples, mesmo no conteúdo — na forma, a subjetividade autoral se afirma e é autoevidente. É como se essa sua poética fosse a configuração de um espaço de

<sup>137</sup> No original: “These folks — they’d smell that rot [of sentiment] in a second. I’m interested in them because they are the people I’ve known all my life — and they’re the kind of people who made this country, worked and worked to build it up, turn its natural wealth into its industrial wealth. They came here from everywhere, and made this place, right here, their somewhere” (WILLIAMS apud COLES, 1997, p. 204).

manipulação onde ele orienta as camadas de significação que nós, leitores, vamos acionar para visualizar mentalmente os objetos que ele apresenta: para conceber um carrinho de mão vermelho, ele nos guia a pensar no universo de coisas que dependem dele (o ambiente rural, primeiro; aquilo que depende da produção rural, após; no limite, tudo e todos dependem de um carrinho de mão vermelho).

Embora Williams geste uma poesia orientada para os objetos do mundo superficial, raramente ele esvazia o poema de traços líricos. Não chega a fazer como o *Nouveau Roman*, por exemplo, ou como Andy Warhol em seu filme *Sleep*, no qual o cineasta registra com câmeras fixas um amigo dormindo por cinco horas e meia. Diferentemente dos ready-mades de Duchamp, Warhol não imprime a assinatura do artista-pensador nem no título da obra: simplesmente *Sleep*.

Para que se avalie a medida dessas pegadas líricas que aparecem salpicadas em poemas austeros e objetivos, é importante que observemos as técnicas e as convenções que ele cria, seja como lições de escrita poética, seja como compreensão crítica daquilo que Haroldo de Campos apontava em 1983.

Há um sistema poético de vasos comunicantes conectando o objetivismo de Williams, o *parti pris des choses* de Ponge e o construtivismo do poeta-geômetra João Cabral de Melo Neto (um ponto de referência obrigatório da poesia concreta brasileira). (CAMPOS, H., 2013, p. 204)

\*

O permanente elogio da imaginação, em Williams, não permite que o pensemos sem algum contato com o romantismo inglês. É difícil discutir “imagination” nas artes de língua inglesa sem esbarrar em Coleridge, por exemplo, ou no prefácio às *Lyrical Ballads* de Wordsworth. Macedo (2020) já alertava para a influência subcutânea de um certo romantismo para além da que ele admitia — segundo o autor, os românticos ingleses se limitam ao seu livro renegado de 1909. Não é difícil pensar que a seguinte passagem de Wordsworth poderia ter sido publicada dentro dos manifestos estéticos williamsianos de *Kora in Hell* ou *Spring and all*, no contexto das considerações que tecemos neste capítulo:

O principal objetivo, então, proposto nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e relatá-los ou descrevê-los tanto quanto possível na íntegra, numa seleção da linguagem realmente usada pelos homens, e, ao mesmo tempo, recobri-los com certo colorido da imaginação, por meio do qual as coisas banais se apresentassem à mente de um modo inesperado; e, além disso e sobretudo, foi tornar atraentes estes incidentes e situações, inscrevendo neles, com verdade, mas

sem ostentação, as leis primárias da nossa natureza, principalmente no que concerne à maneira pela qual associamos ideias num estado de comoção (WORDSWORTH in SOUZA, 2017, p. 32).

A teoria do contato e dos processos da experiência, constituída no sentido de propor uma linguagem poética que a replique, só seria viabilizada, segundo Williams, pela imaginação. A imaginação é uma instância indispensável para que se concebam as conexões realizadas pela linguagem, para efetuar o trânsito entre a percepção do objeto, a apreensão da experiência e sua elaboração em outro objeto, em poema. É ela que “refina, clarifica, intensifica o eterno momento que é o único tempo em que vivemos”<sup>138</sup>.

Assim, a questão retorna: como o poema pode ensinar a realizar a experiência com o mundo, não apenas a ler o poema? A participação dos objetos do cotidiano no processo semiótico da linguagem depende da cisão entre aquilo que um objeto é e aquilo que ele representa ou pode representar (as camadas de significação e os marcadores). É graças a essa cisão que a obra ganha a presença do inconsciente — inconsciente que, por sua vez, a torna capaz de exceder aquilo que diz e aquilo que faz. O real sedimentado na memória pode surgir associado à percepção dos objetos no mundo, como de costume, ou dos objetos em linguagem, como podemos pensar, exemplarmente a partir da célebre frase de Antonin Artaud em *Van Gogh: um suicidado pela sociedade*: “Não vejo um girassol sem recorrer aos girassóis de Van Gogh” (ARTAUD, 1993, p. 72). O objeto artístico toma o lugar do objeto no mundo justamente porque não se propõe apenas como representação, como cópia secundária, como comentário, mas como um objeto em si cuja organização, concebida em relação com outro objeto, não trai o modo como ele é percebido no mundo sensível (em termos de apresentação e de condicionamentos espaçotemporais), o que só se torna possível com um esforço da imaginação do autor (esforço de discernimento criativo, não de delírio). É nesse sentido que a poética de objetos de Williams seria capaz de ensinar a ver o mundo.

---

<sup>138</sup> No original: “to refine, to clarify, to intensify that eternal moment in wich we alone live” (WILLIAMS, 1986a, p. 178).

### 6.3. A tradução dos objetos poéticos e da poética de objetos

As implicações das características já apresentadas da obra de Williams para o pensamento de sua tradução não são triviais. Uma poesia profundamente marcada por interesses formais, mas interesses formais não rastreáveis segundo critérios de versificação tradicional, exige uma habilidade de leitura crítica do poema como um todo, em bloco, na página, paralelamente a uma leitura em voz alta, com atenção aos ruídos entre os dois poemas, o visual e o sonoro. Configura-se, simultaneamente, um exercício de criação de um novo objeto cuja concepção é fundamentalmente relacional, assumindo-se a impossibilidade de recriar todos os aspectos da informação estética original. Além dessa dimensão relacional que a tradução já imputa ao poema a ser gestado em relação ao original com o qual ele dialoga, há uma segunda camada relacional que queremos destacar. Falar das formas do outro, da natureza necessariamente relacional da tradução, encontra na natureza relacional da poesia de objetos de Williams uma dupla validação.

Do mesmo modo que o poeta americano era consciente de que fazer poemas com objetos não é fazer os objetos eles mesmos, mas objetos de linguagem autônomos concebidos de modo relacional, e aceitando de modo crítico-criativo e produtivo os limites da iniciativa, fazer uma tradução é fazer um objeto de linguagem concebido em relação com outro objeto (textual) concebido como tal — o qual, quando é exemplar da estética de objetos williamsiana, também terá sido concebido em relação com objetos (não-textuais). Trata-se de uma dupla mira: o tradutor deve mirar as coisas no mundo e os poemas originais. E precisa reaprender a olhar com Williams. E encarar os impasses da sua teoria para a percepção, a apreensão, a imaginação, a experiência e a elaboração — teoria que, no limite, pode ser pensada como uma espécie inusitada de teoria da tradução, na medida em que o que se concebe é uma prática escritural baseada em dizer de novo, em outra linguagem, uma alteridade sensível, baseando-se na experiência que se tem com ela.

## 6.4. Outras traduções comentadas

### 6.4.1. “Lines”<sup>139</sup> — 1919 (*Sour Grapes*, 1921)

O primeiro poemeto que selecionamos para tradução nesta seção foi publicado pela primeira vez em *Poetry: a Magazine of Verse* em março de 1919. Ele consta de apenas dois versos e, todavia, rende discussões bastante mais prolongadas.

Geralmente associado a outro poema que traduzimos adiante, “Between walls”, ele é lido como um nanomanifesto do programa de Williams de uma estética para a realidade crua. O motivo é que ele condensaria uma tendência do próprio poeta e da poesia moderna posterior de modo geral: a passagem do interesse pela natureza para o interesse pelas fabricações humanas.

O cotidiano que Williams recolhe para o poema é diminuto em relação mesmo às propostas de Wordsworth citadas anteriormente ou às deambulações de Baudelaire pelas ruas de Paris. Um certo caráter autotélico dos seus objetos e a autocontenção dos seus poemas parecem dar o tom dessa diferença. Cacos de vidro, coisas pulverizadas que reaparecem em diversos poemas, não vêm à poesia para despertar sentimentos e impressões tão consequentes quanto aquelas que o verde das plantas despertou, mas para criar poemas de fisicalidade.

#### **Lines**

Leaves are greygreen,  
The glass broken, bright green.

Folhas são verde-escuro, o vidro quebrado verde claro. Trata-se de uma comparação direta, mas sem nenhum síndeto ou conjunção comparativa: são duas orações afirmativas simples e diretas separadas mediadas apenas por vírgula. Mesmo sendo brevíssimo o poema, a marca das elipses de Williams se faz presente: na segunda afirmativa, não há verbo.

Williams desfaz sem exaltação o método tradicional de observação da natureza: o vidro quebrado tem cor mais viva que a folha da planta. Não há um

---

<sup>139</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 159.



verde que conecta à natureza ou remete o poeta a emoções profundas, mas dois verdes, cores superficiais, sendo que o verde claro não é atribuído à planta, mas ao caco de vidro quebrado. É no lado artificial dessa comparação que reside o viço. Apesar de curto, o poema demonstra a preferência do autor pelas coisas feitas — mesmo que sejam sobras da civilização — e o olhar positivo que lança sobre elas.

De certo ponto de vista, esse poema pode ser pensado como uma adaptação do impulso vanguardista moderno: não é exatamente às máquinas que ele dedica os versos, mas aos restolhos da civilização, às paisagens marcadas por eles, a partir não de uma perspectiva futurista ou cubista, nem necessariamente metropolitana, mas periférica, suburbana, secundária, como um americano fazendo poesia em um distrito industrial durante as décadas parisienses.

Esse impulso de “contemplação” dos rastros humanos fortuitamente encontrados não pode deixar de lembrar aquela anedota que ele conta no prólogo de *Kora in Hell* sobre Duchamp. É interessante pensar esse poemeto como um improviso da novidade: um vitral caído é uma coisa muito mais interessante que uma composição *in situ*, um vidro quebrado é coisa muito mais interessante que uma folha natural. Improvisar poemas com esse material, em “Lines” e em “Between Walls”, é ser o que havia de mais moderno.

A nossa primeira análise formal do poema foi a seguinte:

Tabela 28. Análise de “Lines”.

Lines	Escansão	Pés	Rimas
Leaves are greygreen,	/ -   / \	2	A
The glass broken, bright green.	- / \    - / \	2	A

Fonte: Fernandes, 2021.

Apesar dessa primeira análise fornecer alguns dados relevantes, como a diferença de tamanho entre os pés, em alguma medida ela confunde tanto quanto esclarece, devido ao excesso de acentos secundários, três em apenas quatro pés totais — ainda que, como já dissemos, o acento secundário conte como sílaba átona quando compõe pé com um primário, e a descrição final seja mais simplificada:

/ - | / - |            2 troqueus  
 - / - || - / - |      2 anfíbracos

A regularidade dos pés ( - / \ ) do segundo verso reside na antecipação da pausa (marcada pela vírgula) como falsa pausa em “bro- || ken”. O primeiro verso seria composto por dois troqueus (pés binários), enquanto o segundo verso seria composto por dois anfíbracos (pés ternários), diferença que causaria um desequilíbrio no poema interessante para a percepção do contraste entre as cores das folhas e do vidro quebrado.

O poema, tão curtinho, pede uma segunda escansão, mais simplificada, que não conte os acentos secundários e suspenda a noção de antecipação das pausas, ao modo do que fizemos com Whitman e do que se faz com a análise de cantigas populares, para que se compreenda o seu caráter de brinquedo:

#### Lines

/                      /  
 Leaves are greygreen,  
                     /                      /  
 The glass broken, bright green.

Nesta segunda análise, torna-se possível observar: a regularidade que está em jogo, independentemente do posicionamento da pausa e da regularidade dos pés métricos, pode ser apenas a quantidade de acentos primários totais, dois por verso. Além do desequilíbrio de tamanho entre os pés de um e outro verso, constatado na primeira análise, notamos que a quantidade de sílabas do segundo verso, idêntico ao primeiro em volume de acentos, passa a impressão de desequilíbrio: são igualmente acentuados, mas diferentes; o metrônomo é o mesmo, mas o preenchimento destoa. No segundo verso, há uma sílaba a mais antes do primeiro acento e uma sílaba a mais entre os acentos.

O primeiro desafio para a tradução é o título. “Lines”, bem como “rhymes”, também é um modo de chamar cantigas populares (músicas infantis do tipo “um, dois, / feijão com arroz”, trovas, versinhos de festa de São João, toadas ou qualquer tipo de brinquedo). “Linhas”, a tradução mais imediata, não nos parece fazer sentido. “Versinhos” parece infantilizar demais. Ficamos com “Versos”.

O segundo desafio diz respeito à enorme quantidade de aliterações em um espaço tão pequeno, todas marcadas com cores na nossa análise. O português é uma língua mais vocálica, então pensamos em compensar as perdas de aliteração com assonâncias.

O terceiro desafio reside na pré-definição do inglês. É natural que, qualificando duas vezes uma mesma palavra, ela fique duas vezes no fim dos versos. “Boring boy, cool boy”, “greygreen, bright green”. Em português, não: “Rapaz chato, rapaz legal”. “Grey-green” seria verde-acinzentado, verde escuro; já “bright green” seria verde claro, verde brilhante. Qualquer outra solução, para manter a rima verde/verde, tiraria toda a naturalidade dos versos: “folhas são de um acinzentado verde, o vidro quebrado vivo verde”? São versinhos parnasianos? Decidimos abrir mão da rima idêntica para evitar inversões complicadas e optamos apenas por apenas reproduzir alguma rima — de preferência, completa.

A primeira versão que fizemos visa manter as oposições escuro/claro e artificial/natural que são o âmago do poema, a rima completa e a concentração razoável de assonâncias e aliterações. Ela ficou assim:

### Versos

Folhas são verde esquivo,  
O vidro quebrado, verde-vivo.

Para encontrar uma rima, inventamos dois verdes novos. Verde “esquivo” carrega a falta de viço do “grey-green” (verde acinzentado) e “verde-vivo” a vida do “bright green” (verde claro/luminoso). Ainda que a elipse do verbo, no segundo verso, esteja marcada com uma vírgula, ligamos “vivo” a “verde” com um hífen. De certo modo, é uma hipercorreção para que “vivo” não se possa associar a “vidro quebrado” (“o vidro quebrado, verde e vivo”). Com isso, invertemos a justaposição do inglês — no original, a palavra composta aparece no primeiro verso.

Na nossa análise, os versos ficaram assim:

Tabela 29. Análise da versão 1 de “Versos”.

Versos	Escansão	Acentos	Rimas
Folhas são verde esquivo,	/ - - / - -	1-4-6	a
O vidro quebrado, verde-vivo.	- / - - / -    / - / -	2-5-7-9	a

Fonte: Fernandes, 2021.

O primeiro verso tem três acentos, o segundo verso tem quatro. Conseguimos uma aliteração em /v/ com seis ocorrências (se somamos a outra fricativa

labiodental, /f/, de “folhas”, temos sete aliterações em fricativas), além de uma rima completa e uma assonância em /i/ no início do segundo verso que antecipa a rima.

O segundo verso espelha o primeiro, só que com um artigo antes da primeira tônica fazendo com que as suas três primeiras sílabas fortes caiam em posição imediatamente após às do primeiro (1-4-6 x 2-5-7). Além disso, ele tem uma pausa antes do terceiro acento e um segmento a mais no final ( / - ).

Ocorre que a ideia de um verde “esquivo” nos incomodou. O verbo parece personificar o verde: ou é desviante em si, como bichos ou coisas esquivas, ou se trata de um juízo de valor do observador que opina. “Verde esquivo” não tem como referente um verde da natureza, mas um verde subjetivo — cada um o interpreta de um modo. Idem, nesse sentido, o “verde-vivo”, embora seja mais disseminado o seu uso.

Quisemos alguma definição de verde que fosse mais convencional, como “verde claro” e “verde escuro” o são, driblando opções subjetivas como “verde fujão”, “verde azedo”, “verde esquivo”. Consultamos paletas de cores verdes para buscar opções, e esta nos ajudou a fazer uma segunda tradução:

Figura 2. Paleta de cores verdes.



Fonte. [diariodajaragua.com.br/colunistas/post/aposte-na-cor-verde/419186/](http://diariodajaragua.com.br/colunistas/post/aposte-na-cor-verde/419186/). Acesso em 10/01/2021.

A maioria das definições objetivas e conhecidas de verde se apoiam em associações com os tipos de verde disponíveis na natureza. Nossa segunda versão

brinca justamente com esse aspecto: o verde das folhas, opaco, “mate”, tom de erva seca; o verde do vidro, claro e vibrante, “abacate”, tom de fruta, coisa com viço.

### Versos

Folhas são verde-mate,  
O vidro quebrado, verde-abacate.

Com esta segunda versão, conseguimos, basicamente, redizer o contraste que tanto nos interessava manter. Ela mantém uma regularidade métrica no segundo verso que colabora para o contraste entre um e outro, do ponto de vista da informação estética.

Tabela 30. Análise da versão 2 de “Versos”.

Versos	Escansão	Acentos	R.
Folhas são verde-mate,	/ - - / - / -	1-4-6	a
O vidro quebrado, verde-abacate.	- / - - / -    / - - / -	2-5-7-10	a

Fonte: Fernandes, 2021.

Nossa análise revela um conjunto de características muito parecidas com as da versão anterior — pudera, já que só substituímos o final de cada verso. Conseguimos uma aliteração em /v/ com três ocorrências (com a fricativa labiodental /f/, quatro ressonâncias), além de uma rima completa.

O segundo verso, como na primeira versão, espelha o primeiro, mas precedido por uma átona (1-4-6 x 2-5-7). Ele tem uma pausa antes do terceiro acento e um segmento a mais no final (desta vez, ternário: - / - ).

Criamos uma assonância em /a/ (“quebrado”) que antecipa a rima de fim de verso para a posição imediatamente anterior à pausa do segundo verso, gerando a impressão de três sequências sonoras rimadas entre si — terminadas, respectivamente, em “mate”, em “quebrado”, “abacate”, sendo que a primeira faz rima completa com a terceira, enquanto as duas rimam de modo incompleto com a segunda. Essa leitura, plenamente possível, separa o poema em três sequências:

Tabela 31. Segunda análise da versão 2 de “Versos”.

Versos sonoros	Escansão	Acentos	R.
Folhas são verde-mate,	/ - - / - / -	1-4-6	a

O vidro quebrado,	- / - - / -	2-5	a'
verde-abacate.	/ - - / -	1-4	a

Fonte: Fernandes, 2021.

Com essa segunda análise, podemos notar o caráter de encolhimento do poema: primeiro, a sequência básica é apresentada ( / - - / - ) em um verso que tem uma célula extra ( / - ); depois, ela se repete em uma sequência antecedida por uma átona; enfim, ela aparece sozinha. Essa impressão, é claro, ocorre se analisamos as três sequências sonoras separadamente, mas esses efeitos são gerados no interior de apenas dois versos, motivo pelo qual consideramos esta segunda versão a mais complexa e a propositora de mais efeitos estéticos, o que já seria motivo suficiente de predileção.

Há, enfim, um motivo extra para a opção por esta segunda versão: os tons de verde (“mate” e “abacate”) são mais naturais, objetivos e corriqueiros (como “claro” e “escuro”, “greygreen” e “bright green”), fator relevante para a nossa proposta de abordagem aos poemas da linha que chamamos de “estética de objetos williamsiana”. O lado negativo é que, de algum modo, fica implícita uma comparação (“folhas são verde como mate, o vidro quebrado é verde como abacate”) que não interessa àquilo que se defende na estética de objetos, o que envolve não abrir o poema para elementos fora do raio de alcance da visão — mate e abacate, a erva e a fruta, não devem compor a cena, apenas fornecer a noção de tonalidade.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

#### Lines

Leaves are grey-green,  
The glass broken, **bright** green.

#### Versos

Folhas são verde-mate,  
O vidro quebrado, verde-**abacate**.

A única mudança que consideramos ter feito se refere à especificação do tom de verde claro em questão. “Mate” se refere ao tom opaco e é amplamente empregado com esse fim; abacate, por sua vez, não se refere ao tom claro de modo geral, e sim a um tom claro em específico. A mudança foi feita para guardar a rima completa.

Não há nenhuma adição ou omissão — pudera, para um poema tão curto...

#### 6.4.2. “The Red Wheelbarrow”<sup>140</sup> – 1923 (*Spring and all*)

“The red wheelbarrow”, espécie de pedra no meio do caminho da poesia estadunidense, é o poema mais famoso de William Carlos Williams no Brasil. Ele já foi traduzido por José Paulo Paes, Luís Dohnikoff, Guilherme Gontijo Flores, José Agostinho Baptista, Haroldo de Campos, Adriano Scandolara, Leonardo Mathias, Felipe Paradizzo, Rodrigo Gonçalves, Daniel Martineschen e Tarso de Melo — tudo isso até o início de 2021, quando esse mapeamento foi atualizado. Em boa parte das publicações em que apareceu traduzido, ele também foi analisado e comentado. Exatamente por esse motivo, não buscaremos fazer uma nova leitura hermenêutica prolongada, mas sublinhar aspectos específicos do poema que consideramos relevantes para o nosso trabalho tradutório, o qual visa solucionar um problema que nenhum dos tradutores acima buscou solucionar.

O poema, originalmente publicado em *Spring and All* (1923), não dispunha de título. Como todos os poemas do livro, ele aparece de repente, em um clarão no meio de uma das páginas de prosa ensaística nas quais Williams desenvolve as suas teorias estéticas. Sem nenhuma linha divisória ou grafismo para separar o poema daquilo que o rodeia, a primeira frase após a última palavra do poema (“chickens”) é “A vida é dividida em categorias fixas que devem permanecer para sempre. Essas coisas são normais — essenciais para todas as atividades. Elas existem — mas não como dissecação de um morto. (...) As mesmas coisas existem, mas em uma condição diferente quando energizadas pela imaginação”<sup>141</sup>.

O poema é frequentemente considerado uma obra-prima do verso livre, mas o que queremos demonstrar é que não é bem assim. Não porque não seja uma pérola de poema, mas porque não é verso livre. Ele utiliza recursos típicos do VLN, como os *enjambements*, a ausência de pontuação e de letras maiúsculas, mas é realizado em uma forma *ad hoc* (ou seja, criada especificamente para a ocasião) com regras muito claras e motivação proto-concretista. Passemos ao poema:

<sup>140</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 224.

<sup>141</sup> “The fixed categories into which life is divided must Always hold. These things are normal – essential to every activity. But they exist – but not as dead dissections. (...) But this is not the thing. In the galvanic category of — The same things exist, but in a diferente condition when energized by the imagination” (WILLIAMS, 1986a, p. 224).

so much depends  
upon


a red wheel  
barrow

glazed with rain  
water


beside the white  
chickens

Temos o nosso texto: quatro estrofes de dois versos, dezesseis palavras divididas de modo rigoroso da seguinte forma:


1+1+1  
1



1+1+1  
1



1+1+1  
1



É muito difícil não levar em conta, de partida, que essa estrutura é motivada pelo formato de um carrinho de mão, mais largo em cima, na plataforma que porta os insumos das obras ou das fazendas, e mais fino embaixo, na roda. Sob a percepção de que a regra de versificação é bastante explícita e de que parece haver algo de motivado entre ela e o objeto a que o poema faz referência, tomamos esse dado como prioritário da nossa tradução.

Em termos de mensagem textual, temos a aparentemente singela afirmação de que “tanta coisa depende de um carrinho de mão vermelho vidrado pela água da chuva ao lado das galinhas brancas”. Não há mais nenhuma indicação de cena. As coisas que dependem do carrinho de mão vermelho não são expressas. É um típico exercício williamsiano de autocontenção. Nada se explica, tudo se apresenta: primeiro, alude-se a uma rede de dependências em torno de um carrinho de mão, e o carrinho de mão passa a ser descrito ao longo do restante do poema, sem que se volte a falar do primeiro verso.

O carrinho não é tomado como uma categoria de carrinho de mão ideal, mas como um carrinho específico: com cor e vizinhança, temporalizado em um dia de chuva, ao lado de galinhas brancas. Não é um carrinho branco ou prata, não é



atemporal, não é isolado. Esse método repercute aquele do jovem plátano e de tantos outros poemas da sua estética de objetos — mas, como na maioria, também conta com uma chave de abertura da descrição radical para uma “poeticidade” lírica. Essa chave, o primeiro verso, tem um tom sentimental; guia a apreciação do poema à reflexão sobre um certo ambiente laboral que estaria na base da nossa sociedade, o ambiente do campo ou dos trabalhadores braçais da cidade. É e não é um clássico poema de objetos; há uma concentração linguística no reconhecimento das redes de relação e da vitalidade da coisa no mundo, mas veicula um verso de abertura semântica, uma assinatura autoral-lírica, que provavelmente é o que faz com que até hoje discutamos tanto sobre obra tão concisa: “so much depends” — upon what?

Vejamos uma descrição antes de seguir os comentários:

Tabela 32. Análise de “The red wheelbarrow”.

Versos gráficos	R	Escan	Versos sonoros	Descrição	P.	T.
so much depends	a	- / - /	so much depends upon a red wheelbarrow	- /   - /   - /   - /   -	5	10
upon	x	- /	glazed with rainwater beside the white chickens	/ -   / \   - - /   - / / -	5	10
a red wheel	c	- / /				
barrow	x	/ -				
glazed with rain	a	/ - /				
water	x	/ -				
beside the white	x	- / - /				
chickens.	c	/ -				

Fonte: Fernandes, 2021.

Além da primeira regra dessa forma *ad hoc*, que é a composição de 3+1 3+1 3+1 3+1 aparentemente motivada pela própria estrutura de um carrinho de mão (mais comprido em cima, no suporte da plataforma, e menos comprido embaixo, na roda), a descrição do verso sonoro parece promissora. Não porque seja a melhor divisão de leitura — e acreditamos que dividir a segunda linha sonora após “rainwater” seja descrever uma leitura em voz alta mais natural —, mas porque ela demonstra que o poema pode ser dividido em duas sequências de dez sílabas, contadas até a última tônica de cada verso, ou onze sílabas, se contadas as átonas

finais. A primeira sequência é, basicamente, um pentâmetro jâmbico; a segunda é bem mais irregular, mas também tem o mesmo tamanho.

Todos os primeiros versos das estrofes são fortemente enjambados, a ponto de haver a cisão de duas palavras: “rain/water” e “wheel/barrow”. As classes dessas divisões de palavras são absolutamente diferentes: “rainwater” e “rain water” significam rigorosamente a mesma coisa, como “verde vivo” e “verde-vivo” na tradução anterior, de modo que separar a palavra em dois versos não causa um efeito particularmente notável na leitura, a não ser o de lembrete da origem óbvia da palavra íntegra. A divisão “wheel/barrow”, por outro lado, é bastante diferente. Ela cria pelo menos duas leituras: “the red wheel”/“a roda vermelha” e “the red wheelbarrow”/“o carrinho de mão vermelho”. Marginalmente, por ser um sentido mais raro de “barrow”, ainda mais porque ofuscado pelo reconhecimento da quebra do verso, teríamos “uma roda vermelha / carrega”. Não há nada em português que possa reproduzir isso: dividir “car/rinho” gera algum sentido especial? É impossível dividir de modo natural “car” (carro em inglês) de “rinho” (“rinhar”, lutar na primeira pessoa do singular do presente do indicativo). Seria marcar confusamente uma passagem que no original não é tão marcada pela estranheza, e sim pela virtuosa exploração de um fundamento da palavra.

Essa é uma das grandes lições do *enjambement* em Williams. Sua preocupação é sempre o verso e a polissemia. Todas as traduções a que temos acesso abrem mão de reproduzir esse recurso duas vezes, como no original. As mais ousadas se limitam à separação de carrinho-de-mão, mas essa é uma separação tão óbvia quanto a de “rain/water”. Nenhuma chega nem mesmo a dividir “carrinho-de-mão” (que, aliás, perdeu o hífen, o que tornou a divisão ociosa na condição de divisão de palavra composta) por duas estrofes, o que poderia aumentar a tensão e a expectativa da quebra de uma palavra composta.

Decidimos, então, como metas, manter a estrutura 3+1 e encontrar algum *enjambement* semanticamente relevante e estrutural. Foi lendo o dicionário Oxford que encontramos a nossa sugestão: “depend”, no passado, já foi utilizado como “pender de” ou “pender sobre”.

1.1 intr. To hang down, be suspended. (Now chiefly in literary use.) c 1510 Barclay Mirr. Gd. Manners (1570) A ij, An olde man with bearde like bristles depending on his chin. 1579 Spenser Sheph. Cal. Jan. 42 As on your boughes the ysicles depend. 1695 Blackmore Pr. Arth. ix. 373 Whence a deep Fring depends of Silk and Gold.

1753 Hogarth. Beauty xi. 90 The drapery...that depends from his shoulders. 1784 Cowper Task ii. 450 With handkerchief in hand depending low. 1880 b.l.b trans.

A sugestão do Oxford é distante, é verdade, já que os usos com “depend on” no sentido de pender de/sobre são muito antigos — e Spenser, em 1589, já era um classicista, ou seja, cultivava um estilo literário passadista, o que faz do uso ainda mais arcaico. Mas marcamos a passagem de Spenser em negrito porque Williams o cita em um de seus poemas mais conhecidos, considerado por Auden como um dos melhores da língua inglesa: “Asphodel, that greeny flower”, publicado em *Journey to love*, 1955. “Asphodel” encorpa o esforço de Williams, na última década de carreira do autor, por um certo enraizamento estético. É nesse período que ele recapitula, em *Journey to Love*, o passado grego (“Tribute to the painters”), Chaucer (também em “Asphodel, that greeny flower”), Marlowe (“The Drunk and the Sailor”) e outros.

Justificar, de modo enviesado, passando por uma citação de Spenser na obra tardia de Williams, uma escolha tradutória para um poema do autor feito trinta anos antes dessa mesma citação, reconhecemos que é uma atitude anacrônica. Mas nos apraz pensar que Williams tenha conhecido esse sentido secundário de “depend upon” como “pende do”, de modo que a nossa tradução seja duplamente validada: em primeiro lugar, pelo esforço de correspondência; em segundo lugar, pela pertinência do sentido criado em relação aos sentidos do original.

Eis a nossa tradução:

tanta coisa de  
pende

dum carrinho de  
mão

vermelho lustrado pela  
chuva

perto das galinhas  
brancas

Com a primeira estrofe, conseguimos gerar um efeito de ambiguidade de leitura tal qual aquele de “red wheel / barrow” e de boa parte dos poemas de Williams: o leitor precisa ler com cuidado e possivelmente reler a passagem para entender que é um *enjambement*, não um anacoluto ou um soluço do autor. À

primeira vista, pode parecer uma palavra solta, um erro de impressão ou revisão: “tanta coisa pende dum carrinho de mão” é uma estrutura íntegra, não depende do “de”. “Tanta coisa de”, por outro lado, parece o início de uma definição (como no “Samba da bênção”, de Vinicius de Moraes: “qualquer coisa além da / beleza, qualquer coisa de / triste, qualquer coisa que / chora”) interrompida e não retomada.

Para que o poema ficasse com 3+1 em todas as estrofes, e considerando que de/pende transformou uma palavra em duas, reduzindo ainda mais a margem de palavras dos versos restantes, precisamos apelar para uma contração muito informal no terceiro verso: “dum”. Essa marca de oralidade (ou, mesmo, de lusitanismo, se pensamos na naturalidade com que “dum” é usado por portugueses, como em *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco) não nos agrada por poder parecer caricatural, mas também não destoa demais do poema, que pode encarado como uma interjeição de um pedreiro ou de um lavrador ao fim de um dia de trabalho.

Acreditamos ter conseguido também alcançar o efeito dos *enjambements* do original como um todo: a cada vez que somos empurrados ao próximo verso, completamos uma meia informação que, por sua vez, precisa se completar no próximo, e assim por diante, em um jogo de expectativas completadas e frustradas. Tanta coisa de / pende → dum carrinho de / mão → vermelho lustrado pela / chuva → perto das galinhas / brancas.

Tabela 33. Análise de “O carrinho de mão vermelho”.

Versos gráficos	Escansão	Ac.	R.	Versos sonoros	Descrição	Ac.
tanta coisa de	/ - / - -	1-3	x	tanta coisa depende	/ - / - - / -	1-3-6
pende	/ -	1	x	dum carrinho de mão vermelho	- - / - - / - / -	3-6-8
				lustrado pela chuva	- / - - - / -	2-6
dum carrinho de	- - / - -	3	a	perto das galinhas brancas	/ - - - / - /	1-5-7
mão	/	1	b			
vermelho lustrado pela	- / - - / - - -	2-5	x			
chuva	/ -	1	x			
perto das galinhas	/ - - - / -	1-5	a			
brancas	/ -	1	b			

Fonte: Fernandes, 2021.

Com a análise da nossa tradução, chegamos à conclusão de que, além de manter a estrutura 3+1 e de achar um *enjambement* com implicações semânticas

sobre a leitura, conseguimos reproduzir o efeito dos versos sonoros do original. Não mantivemos duas longas sequências de dez sílabas, mas três sequências alternantes entre seis e oito sílabas, as três com ictos na sexta, com um “quase verso de oito sílabas” no fim.

Um efeito que atribuímos ao poema que não existia no original (a não ser que acolhamos a hipótese de que Williams estava atento ao uso obsoleto do verbo) é a ideia de que pendem coisas do carrinho, o que dá mais materialidade a ele e contribui justamente para a intensificação daquilo que estaria em jogo na sua estética de objetos: os atributos de materialidade e as dependências (no sentido de vizinhança e no sentido das redes de necessidade) do objeto.

Com essa formulação, não borramos a assinatura do eu lírico no verso inicial, a qual direciona a nossa leitura por camadas de sentido prioritariamente sociológicas — é difícil não pensar que todo mundo depende de um carrinho de mão vermelho lustrado pela chuva ao lado das galinhas brancas, se notamos que ele constitui a rede de relações mais básica da nossa sociedade, uma rede produtiva de ordem primária, sobre a qual todo o resto de perpetua e multiplica.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

so much depends  
upon

tanta coisa de  
pende

a red wheel  
barrow

dum carrinho de  
mão

glazed with rain  
water

vermelho lustrado pela  
chuva

**beside** the white  
chickens

**perto** das galinhas  
brancas

A rigor, “de/pende // dum” e “depends / upon” semanticamente dão no mesmo, o que muda é o virtuosismo polissêmico do primeiro caso. Por isso, consideramos a única mudança da tradução usar “perto”, indicação de lugar vaga, para “beside” (“ao lado”), o que fizemos para não abrir mão de reproduzir a rigidez do esquema 3+1, que não tem nada de livre. Indicações espaciais precisas como essa são fundamentais em Williams, mas não conseguimos mantê-la na tradução desse poema.

### 6.4.3. “Young sycamore”<sup>142</sup> — 1927 (*Poems 1922-1928*)

Poema que já introduzimos na parte teórica deste capítulo, “Young sycamore”, de 1927, recolhido em *Poems 1922-1928* é um texto cujas interpretações são disputadas por modos de abordagem bastante variados. Alguns críticos biográficos afirmam que ele foi feito a partir de uma tarde chuvosa que Williams descreve em sua autobiografia, na qual H.D. se sentou na calçada molhada, levantou os braços para o céu e ficou nessa posição por um tempo — H.D. seria o jovem plátano. Outros, como Bram Dijkstra, em seu *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, afirmam que o poema é literalmente uma descrição da fotografia “Spring Showers”, do amigo Alfred Stieglitz, encarando-o como uma écfrase.

Se devemos nos filiar a algum modo de abordar o poema, façamo-lo àquele de J. Hillis-Miller, para quem “um poema assim parece recalcitrante a análises. O plátano não é um símbolo”<sup>143</sup>. É-nos curioso pensar que, apesar da pluralidade de modos de entrada no poema, ele escapa e se nega a ser explicado. Parece que, assim como ele é prioritariamente uma descrição austera, é difícil falar dele sem ser descrevendo-o. Passemos, então, ao poema e à sua descrição:

#### Young sycamore

I must tell you  
this young tree  
whose round and firm trunk  
between the wet

pavement and the gutter  
(where water  
is trickling) rises  
bodily

into the air with  
one undulant  
thrust half its height —  
and then

dividing and waning  
sending out  
young branches on

<sup>142</sup> WILLIAMS, 1986a, pp. 266-267.

<sup>143</sup> No original: “such a poem seems recalcitrant to analysis. The sycamore is not a symbol. ‘No symbolism is acceptable’, says the poet” (MILLER, 1966, p. 3).

all sides —

hung with cocoons  
it thins  
till nothing is left of it  
but two

eccentric knotted  
twigs  
bending forward  
hornlike at the top

Dos 24 versos, o primeiro serve como vocativo, um fragmento de interpelação; o segundo, como a apresentação do objeto sobre o que se fala; o terceiro, um recorte do objeto. Todos os demais 21 versos falam sobre detalhes do recorte realizado: o tronco corpulento entre a calha e a calçada que ascende do chão e se espraia pelo ar, mingando ao dividir-se em galhos cada vez mais finos até que, além do seu topo, despontam corniformes dois gravetos.

O poema começa em regime de urgência. Alguma mensagem precisa ser passada. Um eu fala ao ouvinte da situação (no caso do poema impresso, fala a nós, leitores) que precisa contar alguma coisa. Esse primeiro detalhe já é notável, porque a interpelação é totalmente informal, algo totalmente diferente da interpelação aos leitores nas poesias romântica e simbolista (pensemos no “hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” de Baudelaire, por exemplo, que já era um modo mais moderno de interpelação). O leitor projetado é um leitor íntimo dado a coisas cotidianas e não rituais: entramos no poema como se já conversássemos há tempos. De agora em diante, “na imaginação, estamos atados em um abraço fraternal (...), o clássico afago entre autor e leitor”<sup>144</sup>.

A notícia urgente é uma árvore jovem, anunciada no segundo verso, cujo tronco, anunciado no terceiro verso, é descrito ao longo de todos os versos restantes do poema. Não se volta a falar da árvore, apenas do tronco (o que é falar da árvore, mas recortando aquilo que é essencial para o autor). A estrutura sintática termina incompleta. A expectativa de que se volte a falar da árvore (“cujo tronco largo e rijo...”), suspensa desde o segundo verso, é frustrada por um final abrupto.

O movimento provocado pelo poema é paradoxal. A fanopeia (trata-se da descrição sem jogos logopaicos ou melopaicos tão relevantes quanto o *phanos*

<sup>144</sup> “In the imagination, we are from henceforth (...) locked in a fraternal embrace, the classic caress of author and reader” (WILLIAMS, 1986a, p. 178).

daquilo que se descreve) é de sentido ascendente: verso a verso, o movimento de construção da imagem, como uma câmera cinematográfica em *tilt*, sobe verticalmente revelando aos poucos algo logo acima do que se via imediatamente antes. Diga-se de passagem, esse “acima” pode ser bem alto, já que o plátano é uma árvore que chega a uma faixa de quarenta a cinquenta metros de altura. Simultaneamente, o leitor é empurrado para baixo por força dos *enjambements* da versificação ágil e acelerada típica do VLN de Williams: quebras de verso violentas (dentre as quais “wet // pavement” e “two // eccentric knotted / twigs”), marcadas, anti-intuitivas, que acabam com qualquer expectativa de coincidência entre verso, estrutura frasal e orientação declamatória. Nos dois casos citados, os sintagmas são separados não apenas por fins de verso, mas por fins de estrofe. Ao fim dos movimentos de descenso do olho do leitor na página e de ascenso do olho da imaginação pela figura do plátano, fica a dúvida sobre a oração principal incompleta — e provavelmente, pois é o que aconteceu conosco, o leitor irá reler o poema para se certificar de que a primeira leitura não foi errada, de que o autor deixou a estrutura incompleta assim mesmo.

A escolha de um plátano para o poema nos parece significativa. Na verdade, “sycamore” é utilizado para descrever algumas espécies de árvore cujas plantas têm formato parecido e lembram a folha do bordo (a da bandeira do Canadá). Aquela que está sendo retratada, certamente, é da espécie típica da região leste dos Estados Unidos, região onde Williams nasceu e viveu: a *Platanus occidentalis* (também chamada de *American sycamore*, *Plane trees* ou apenas *planes*). Os sites especializados em botânica em geral deixam um lembrete para que não se confunda a espécie americana com a *Acer pseudoplatanus* europeia ou com a *Ficus sycomorus* africana e médio-oriental. O plátano da região de Williams é uma espécie longeva que pode passar dos 250 anos de idade e tem amplas dimensões — pode alcançar cinquenta metros de altura e dois de diâmetro. Ele pode se dividir em troncos grossos e aparentemente independentes desde pouco acima do solo. Trata-se de uma árvore bastante cultivada com fins ornamentais e a sua presença em jardins urbanos costuma ser lembrada por turistas por conta da sua folhagem frondosa que assume belas cores conforme as estações do ano mudam.

Do plátano, o que interessa a Williams é o tronco, o sustentáculo, e não a folhagem, a ornamentação ou a poética coloração verde-vermelha-amarela que encanta o expectador — parece haver uma evidente motivação de “evitar as



imagens gastas” e “ver as coisas pela primeira vez”. A espécie, quando jovem, deixa muito claro o seu crescimento: sua casca é permanentemente envolta por lâminas que descascam conforme o tronco alarga, e esse alargamento é veloz e permanente até a maturidade.

O tronco do jovem plátano, no poema, não parece se referir a algo mais amplo que o pequeno perímetro que o cerca, e a urgência do início do poema não parece se justificar por algum estalo mental provocado pelo plátano, no máximo pela percepção de que haveria um impulso vital nele, o tal impulso ondulante que ascende até o meio e depois se espalha até as pontas dos últimos gravetos. “Nenhum simbolismo é aceitável”, Williams afirma em “Against the Weather” (*Selected Essays*, p. 213). Para que o plátano não seja símbolo de algo, mas a finalidade poética em si, seu advento é condicionado por mecanismos de contingência que remetem a um instante de contato empírico com uma árvore particular vista em um dia de chuva, enquanto a água desliza pela sarjeta. A árvore, entre a calçada e a sarjeta, está perto do observador (o que se depreende do uso de “this” no verso 2). Não é uma descrição de um plátano conceitual, mas de um plátano jovem espacializado e temporalizado que, visto pela perspectiva do enunciador, parece pulsar. A rede de relações que a coisa, em sua alteridade, sustenta com os entes vizinhos não é conclusiva. É um mundo raso: não há profundidade sentimental ou alturas metafísicas, e não apenas não obtemos uma definição conclusiva do plátano, não apenas contamos com uma descrição limitada à abrangência de um ponto de vista e de um instante, como a própria sintaxe do poema reflete a precariedade da percepção das coisas no mundo, por ser incompleta. Como a árvore, a estrutura principal se bifurca em outras orações subordinadas até que, depois da ponta, não há nada além do branco da página (do ar, no caso de uma árvore).

Williams evita palavras carregadas de subjetividade, por exemplo julgamentos sobre o tamanho do objeto (dizer que o plátano é grande revelaria a pequenez do observador). Fala-se da fase da árvore (ela não é adulta, mas também não é uma muda; é jovem), do tronco, do seu movimento de afinação até os gravetos da copa, e ignora da árvore o que não seja madeira, ramificações e contingências (como os casulos no tronco). É um olhar para a árvore que observa só a madeira, o esqueleto.

O poema é composto de forma objetiva, no tratamento direto da coisa, e esse formato é quebrado apenas no final, quando ocorre uma relação analógica entre os

galhos do plátano e chifres. “Hornlike” é a única palavra que pode ser pensada em um sentido de abertura para fora do objeto e do espaço criado. A outra possibilidade, “eccentric”, pode se referir ao ex-cêntrico, ao fora do centro, ao centrífugo, digamos assim, não à “excentricidade” — termo que configuraria um julgamento revelador da subjetividade que se havia afastado logo no início do poema para que a descrição ocorresse. “Hornlike” pode ser encarado como um vocábulo importante, na medida em que pode ressignificar, retrospectivamente, os termos “trunk” (“tronco”), “thrust” (“impulso”) e “bodily” (“corporalmente”), oferecendo ao leitor a possibilidade de ver a árvore como tendo um porte taurino. É possível repensar o início do poema — a urgência de contar uma descoberta e a própria descoberta — a partir do seu final: não teria sido a urgência do dizer deflagrada pelos galhos que lembram chifres? Em outras palavras: a imagem dos galhos — “como chifres” — não poderiam ser o gatilho do poema, aquilo que chama a atenção do falante e que faz com que ele precise dizer algo, gesto que dá origem ao poema? O termo, todavia, não desfaz a argumentação sobre a poética orientada para os objetos. Não é um poema figurativo, mas descritivo/apresentativo baseado na discriminação das partes de um tronco de modo sequencial e sensorial — “hornlike” é uma rachadura proposital.

O poema é um exemplo típico da minimização da vista ocular, por um lado, e da ênfase williamsiana em permear a visão com sentidos mais íntimos, por outro, sentidos como a audição, o paladar, o olfato e, principalmente, o tato, aquele “*tactus eruditus*” (WILLIAMS, 1951, p. 63) que foge à tridimensionalidade superficial do campo visual. Adjetivos táteis, não figurativos, como “firm”, “bodily” e “undulant”, verbos como “rises”, “waning”, “knotted”, “sending out”, “thins”, “hung” e “bending”, além de formas verbais substantivadas como “thrust”, guardam a própria ideia de uma estética de objetos. Essas palavras, na medida em que invadem a descrição sem produzir efeitos visuais, mas efeitos da ordem dos outros sentidos, estabelecem um modo de viver a vida da árvore: o poema é cheio de sentidos não visuais, sendo a participação do objeto no poema uma participação pluridimensional (o plano cartesiano da imagem é atravessado pelos planos de outras dimensões dos sentidos). É uma forma do poema fazer viver uma árvore em linguagem enquanto ele mesmo, poema, vive. Há uma quebra da dicotomia entre mundo das coisas e mundo das ideias/sentimentos, da dicotomia sujeito-objeto. Essa indistinção entre sujeito e objeto, esse nivelamento de um e outro como

alteridades em um mundo de alteridades, é um pressuposto de boa parte da poesia de Williams.

Feitas essas considerações iniciais, façamos uma análise-base:

Tabela 34. Análise de “Young sycamore”.

Young sycamore	Escansão	Versos sonoros	Descrição	R
I must tell you	- - / \	I must tell you	- - / \	x
this young tree	- / /	this young tree	- / /	a
whose round and firm trunk	- / - / /	whose round and firm trunk	- /   - / /	x
between the wet	- / - /	between the wet pavement and the gutter	- /   - / /   - - - / -	x
		where water is trickling	- / -   - / -	a
pavement and the gutter	/ - - - / -	rises bodily into the air with one undulant	/ -   / - -   / - -   / - -   / - -	b
(where water	- / -	thrust half its height	/ /   - /	
is trickling) rises	- / -    / -	and then	- /	x
bodily	/ - -	dividing and waning	- / -   - / -	x
		sending out young branches on all sides	/ - / / / - - / / -	b
		hung with cocoons	/ -   - /	x
into the air with	/ - - / -	it thins	- /	x
one undulant	/ / - -	till nothing is left of it	- / -   - /   - /	x
thrust half its height —	/ / - /	but two eccentric knotted twigs bending	- /   - /   - /   - / /   - /   - /	x
and then	- /	forward hornlike at the top	\ -   - /	
dividing and waning	- / - - / -			
sending out	/ - /			
young branches on	/ / - -			
all sides —	/ / -			
hung with cocoons	/ - - /			
it thins	- /			
till nothing is left of it	- / - - / - /			
but two	- /			
eccentric knotted	- / - / -			
twigs	/			
bending forward	/ - / -			
hornlike at the top	/ \ - - /			

Fonte: Fernandes, 2021.

O poema, certamente, por ser mais longo e por ter um conjunto de subordinações mais complexo, exigiu que Williams utilizasse um sistema de pontuação, algo que não é tão comum em seu VLN. Curiosamente, o ponto final e a vírgula seguem abolidos — ele utiliza apenas travessões (e parênteses) para encaixar orações.

Optamos por não descrever as possibilidades de rimas gráficas porque não encontramos ecos relevantes, do ponto de vista das rimas completas e vocálicas, e o sistema de rimas consonantais nos pareceu caótico, injustificado na condição de rima, já que uma rima consonantal exige uma pausa para que o som final seja enaltecido — caso contrário, é apenas uma aliteração, como as que marcamos.

O que pudemos perceber de modo claro é que, em uma leitura intuitiva, os versos sonoros crescem. Os trechos, inicialmente curtos (“I must tell you”, depois “this young tree”), crescem antes do meio do poema (até chegar a “rises bodily into the air with one undulant thirst half its height”), depois encurtam (“and then” e “it thins”), depois crescem de novo (“But two eccentric knotted twigs bending forward hornlike at the top”). Essa técnica, típica do VLC, influi a leitura e parece combinar com a própria noção whitmaniana da organicidade da forma: conforme o impulso ondulante do plátano sobe, o poema se expande; quando “it thins”, ele afina.

Há alguns trechos, ao longo das estrofes, de concentração de aliterações e assonâncias, efeito que também tentamos reproduzir. No geral, os versos gráficos têm entre um e dois acentos primários, mas conta com pés muito irregulares e prosaicos, motivo pelo qual não os escandimos em pés métricos. Nos versos sonoros, não há uma regularidade rítmica notável estrutural do poema, mas trechos ritmados que foram marcados com cores.

A nossa tradução se baseia nessas percepções.

### **Jovem plátano**

Preciso te contar  
essa árvore jovem  
cujo tronco rijo e redondo  
entre a calçada

molhada e a sarjeta  
(onde a água  
escorre agora) se projeta  
corporalmente

para o alto com  
um impulso  
ondulante até a metade —  
e então

ramificando-se e minguando  
espraiando  
galhos jovens para  
todos os lados —

carregado de casulos  
ele afina  
até não sobrar nada  
salvo dois

gravetos excêntricos  
curvados  
para frente  
como chifres no topo

Em termos gerais, nossas opções foram por manter um começo urgente e informal, que poderia ser “preciso te dizer” ou “tenho que te contar”. A oração seguinte, “this young tree”, talvez pudesse ser traduzida por “esta árvore tenra”, adjetivo mais específico, mas, devido ao seu uso restrito e mais raro, acreditamos que mudaria o tom descontraído e apressado da abertura. Usamos “jovem” porque é uma forma corrente de descrever o estágio da árvore entre a muda e a fase adulta.

O recado urgente, que supostamente seria sobre a árvore, desvia no pronome relativo “whose”/“cujo” como um galho que se biparte. Todo o restante do poema é um grande processo recursivo de desdobramento, a partir da oração adjetiva do segundo verso (que, por sua vez, já é um desdobramento), em orações subordinadas, processo que se encerra juntamente com o poema, deixando interminada a oração principal. Mantivemos as compartimentações baseadas nos parênteses e nos travessões e a noção de crescente dos segmentos sonoros.

Tabela 35. Análise de “Jovem plátano”.

m plátano	Escansão	Ac.	R.	Versos sonoros	descrição	R	Acetos
Preciso te contar	- / - - - /	2-6	a'	Preciso te contar	- / - - - /	a'	2-6
essa árvore jovem	\ - / - - / -	(1)-3-6	x	essa árvore jovem	\ - / - - / -	x	(1)-3-6
cujo tronco rijo e redondo	/ - / - - / -	1-3-5-8	b/b	cujo tronco rijo e redondo	/ - / - - / -	b'	1-3-5-8
entre a calçada	\ - - / -	1-4	a'	entre a calçada molhada e a sarjeta	- - / - - / - / -	c'	3-6-9
				onde a água escorre agora	- - / - / - / -	d'	3-5-7
molhada e a sarjeta	- / - - / -	2-5	c	se projeta corporalmente para o alto	- - / - \ - - / - - - / -	a'	3-(5)-8-12
(onde a água	- - / [-]	3	a'	com um impulso ondulante até a metade	- - / - - / - \ - - / -	a'	4-7-(9)-12
escorre agora) se projeta	- / - / -    - - / -	2-4-8	c'	e então	- /	e'	2
corporalmente	- \ - / -	(2)-4	d	Ramificando-se e minguando	- - - / - - - / -	e'	4-8
				espraiando galhos jovens para todos os lados	- - / - / - - - / - - / -	a'	3-5-7-11-13
para o alto com	- - / - -	3	a'	carregado de casulos	- - / - - - / -	x	3-7
um impulso	- - / [-]	3	e	ele afina	- - / -	x	3
ondulante até a metade	- - / - \ - - / -	3-(5)-8	a'	até não sobrar nada	- / - - \ / -	a'	2-(5)-6
e então	- /	2	f'	salvo dois gravetos excêntricos	/ - / - / - - / - -	x	1-3-5-8
				curvados para frente como chifres no topo	- / - - - / - - - / - /		2-6-10-13

ramificando-se e minguando	- - - / - - - / -	4-8	f			
espraiando	- - / -	3	f			
galhos jovens para	/ - / - -	1-3	x			
todos os lados —	/ - - / -	1-4	a'			
carregado de casulos	- - / - - - / -	3-7	e'			
ele afina	/ - / -	1-3	g			
até não sobrar nada	- / - - \ / -	2-(5)-6	a'			
salvo dois	/ - -	1	h'			
gravetos excêntricos	- / - - / - -	2-5	i'			
curvados	- / -	2	a'			
para frente	- - / -	3	i'			
como chifres no topo	- - / - - / -	3-6	h'			

Fonte: Fernandes, 2021.

Com a nossa tradução, conseguimos manter o movimento de expansão e retração dos versos sonoros, com o verso “ele afina” efetuando uma função icônica. Mantivemos, também, um certo limite de dois acentos por verso gráfico (exceto pelos versos 3 e 7), bem como algumas regiões de assonância e aliteração relevantes. O encaixotamento sintático também funciona perfeitamente no nosso texto, e não consideramos ter causado alguma grande perda.

O original não tinha um conjunto de rimas, nem mesmo irregulares, apenas ecos consonantais; nós acabamos deixando o poema com um sistema de rimas bastante caótico, mas notável, tanto nos versos gráficos quanto nos sonoros. Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

Tabela 36. Comparação de “Young sycamore” e “Plátano jovem”.

Tít.	Young sycamore	Jovem plátano
1	I must tell you	Preciso te contar
2	this young tree	essa árvore jovem
3	whose round and firm trunk	cujo tronco rijo e redondo
4	between the wet	entre a calçada
5	pavement and the gutter	molhada e a sarjeta
6	(where water	(onde a água
7	is trickling) rises	escorre <b>agora</b> se projeta
8	bodily	corporalmente
9	into the air with	para o alto com
10	one undulant	um impulso
11	thrust half its height —	ondulante até a metade —

12	and then	e então
13	dividing and waning	ramificando-se e minguando
14	sending out	espraiando
15	young branches on	galhos jovens para
16	all sides —	todos os lados —
17	hung with cocoons	carregado de casulos
18	it thins	ele afina
19	till nothing is left of it	até não sobrar nada
20	but two	salvo dois
21	eccentric knotted	gravetos excêntricos
22	twigs	curvados
23	bending forward	para a frente
24	hornlike at the top	como chifres no topo

Fonte: Fernandes, 2021.

Precisamos adicionar “agora” para que a ideia se mantivesse como a de um evento em andamento. Apenas “escorre” poderia não transmitir integralmente a ideia de presente em andamento: “a água escorre pela sarjeta” é diferente de “a água está escorrendo pela sarjeta”. Como “a água está escorrendo” é grande demais, ficamos com a adição de “agora”, já que ela não traz nenhum prejuízo.

Mantivemos a recorrência de “young” (“jovem”), que aparece três vezes no poema — a primeira, no título; a segunda, no verso 2; a terceira, no verso 15. Considerando-se que um plátano pode passar facilmente dos 200 anos de idade e que o ponto ótimo de produção de sementes é entre 50 e 200 anos, é possível que o plátano jovem tenha em torno de 30 anos e já seja bem grande. Embora corramos o risco de personificar o plátano, optamos por manter o termo “jovem”, já que “pequeno” nos parece injustificado, “novo” pode parecer se referir a uma nova espécie de plátano ou “sycamore”, “tenro” nos parece ruim para um registro mais informal e “pé de plátano” não diz da fase da árvore (um pé pode ter séculos).

O que não conseguimos realizar, em dois momentos, foram os *enjambements* muito fortes entre “wet // pavement” e “knotted / twigs”, o que se deve ao caráter de predeterminação do inglês que não é possível reproduzir em português sem que o resultado seja uma inversão sintática. Para manter o tom de conversa do original, preferimos perder a força dessas quebras de verso para não cometer violências como “molhadas // calçadas” ou “excêntricos curvados / galhos”.

#### 6.4.4. “Flowers by the Sea”<sup>145</sup>, 1930 (*An Early Martyr and Other Poems*, 1935)

Um aspecto fundamental da poesia de objetos de Williams reside na acuidade do autor para a composição de poemas fanopaicos/visuais. O primeiro poema de Williams traduzido a sério no Brasil, “Flowers by the sea”, é um excelente exemplo para que se observe esse aspecto da sua obra.

##### **Flowers by the sea**

When over the flowery, sharp pasture’s  
edge, unseen, the salt ocean

lifts its form — chicory and daisies  
tied, released, seem hardly flowers alone

but color and the movement — or the shape  
perhaps — of restlessness, whereas

the sea is circled and sways  
peacefully upon its plantlike stem

Os versos de abertura do poema estabelecem a cena: na orla de um pasto/prado, há o oceano (ainda que “unseen”). O pasto fica sobre um plano elevado, por sugestão de “sharp edge”, que designa um acidente violento em um relevo (bem como um campo semântico de dor e ferida contrastante com as flores), e por não haver indicação de costa baixa (de praia, areia, pedras).

Curiosamente, após uma abertura cabralina que mais lembraria o canavial afiado atrás do qual se vê o Capiberibe, o restante do poema desenrola uma vista bem mais convidativa que o “sharp edge of the pasture”. A própria ideia de pasto, quando pensada como um ambiente de flores, toma outro tom. Não se trata de uma fazenda, mas de uma paisagem natural e pastoril que, além de tudo, é fértil.

Apesar da vividez do pasto, é o oceano que chama à escrita. A confusão que ele causa é o âmago do poema. A sua forma fluida e a sua cor, insuspeitas, por trás das flores moventes, de repente se deixam ver quando ele levanta a sua forma — “form” e “shape”, em inglês, têm uma diferença difícil de traduzir em português, sendo que a primeira se refere a uma forma mais abstrata (vulto, volume) e a

---

<sup>145</sup> WILLIAMS, 1986a, p. 378.



segunda uma forma física concreta (perfil, talhe, contorno). Desse modo, a cor do oceano relativiza a das flores, as coisas se confundem na visão a tal ponto que, no fim, é o oceano que oscila sobre um caule vegetal. As chicórias e as margaridas (e é sempre bom lembrar que, quando Williams avança em direção aos objetos, ele evita falar de categorias gerais, preferindo tipos específicos, motivo pelo qual abundam espécies de plantas e nomes de objetos nem sempre suspeitos nos seus poemas), atadas ao chão, mas variantes com o vento, e a relação que estabelecem com o fundo, o oceano fluido, interessa para explorar a perspectiva intrínseca de uma visada.

Quando o vulto do oceano se ergue, a camada das flores se confunde; elas balançam, mas o balanço se mistura com o do mar, com as cores se tornam indiscerníveis; o espaço confuso é como uma paleta de cores em que se vê em termos de tons e de movimento. Williams chama esse balanço de “movement — (...) — of restlessness”. Vale a pena fazer algumas ponderações sobre esse trecho porque aqui, como em grande parte dos poemas do autor, os travessões não alteram a sintaxe — um princípio williamsiano é nunca romper a sintaxe. As suas pontuações não significam alteração de sintaxe, mas marcam a inserção de partículas (advérbios, adjetivos, orações subordinadas, vocativos etc.) É uma espécie de regra de estilo.

Vejamos: há poemas em que o autor repete a mesma palavra duas ou mais vezes seguidas em dois ou mais versos diferentes, por exemplo:

This is winter  
winter, winter  
leather-green leaves

A tradução de André Caramuru Aubert é assim:

Isto é inverno  
inverno, inverno  
folhas verde-couro

Temos certeza, no entanto, de que a tradução mais atenta com o estilo de Williams seria algo como:

Isto é inverno  
invernal, inverno de

folhas verde-couro

Williams não costuma respeitar os fins de verso e nem usar a vírgula de modo contemplativo. A repetição de “winter” três vezes não é um modo de exclamação (“isto é inverno! Inverno! Inverno! Folhas verde-couro”), mas sim de definição. Só um “winter” funciona como substantivo: “winter winter” é empregado de modo semelhante àquele de quando falamos “verão, mas verão mesmo” ou “calor calorento” para reforçar o verão/calor. O terceiro “winter” funciona como adjetivo de “leaves”. Em uma tradução literal, seria algo como: “inverno inverno mesmo, invernaís folhas verde-couro”. Esse exemplo demonstrativo, com base no poema “Winter” (WILLIAMS, 1986a, p. 277), poderia ter sido pinçado novamente de “They taste good to her” ou mesmo de inúmeros outros poemas, mas nos serve, para “Flowers by the sea”, para defender que a tradução mais correta de

(...) seem hardly flowers alone

but color and the movement — or the shape  
perhaps — of restlessness

não poderia ser

(...) não parecem flores apenas

mas cor e movimento — ou contornos  
talvez — da inquietude

Não são os contornos da inquietude. Não devemos adicionar um artigo definido, sobrepujando o funcionamento sintático do travessão como dispositivo de intercalação. A cor, que vem antes, é uma das coisas com as quais as flores parecem; o movimento é a segunda coisa; o que vem entre travessões é uma intercalação retificativa (típica das hesitações dos eus líricos de Williams que notam outras formas de dizer durante o poema). Após o travessão, “of restlessness” completa o sintagma interrompido: “the movement of restlessness”, “o movimento de inquietude”. Uma tradução atenta a esse fato poderia ficar assim:

(...) não parecem flores apenas

mas cor e movimento — ou contornos  
talvez — de inquietude

As flores são descritas como “tied” (“presas”, “atadas”) imediatamente antes de “released” (“livres”, “libertas”). Trata-se de um paradoxo, mas com uma repercussão sonora muito interessante para a configuração do sentido do texto: “tied” é foneticamente idêntico a “tide”, que significa “maré”. João Cabral de Melo Neto traduziu a passagem como

(...) chicória e margaridas  
(maré!) libertas (...)

Cabral trouxe para o primeiro plano algo que está em segundo plano no original, o que não faremos. Tentamos imaginar soluções que mantivessem um sentido (o de maré) e outro (o de prisão), como “correntes”, mas os resultados não foram satisfatórios. O que fizemos, sim, foi utilizar um recurso tipicamente williamsiano para criar uma dupla leitura em um ponto mais adiante, de modo a “compensar” a perda na passagem.

Antes de apresentar a nossa tradução, expomos a nossa análise do poema — mais uma vez, contando com o auxílio da leitura do próprio poeta<sup>146</sup>.

Tabela 37. Análise de “Flowers by the sea”.

vers by the sea	Escansão	Pés	Versos sonoros	Descrição	Pés
When over the flowery, sharp pasture's	- / -   - / -    / /   [-]	3	When over the flowery	- / -   - / -	2
edge, unseen, the salt ocean	/    - /    - / /   -	3	sharp pasture's edge, unseen,	/ /   - /    - /	3
			the salt ocean lifts its form	- / /   - /   - /	3
its form—chicory and daisies	/ - /    / - -   - / -	3	chicory and daisies tied, released	/ - -   - /   - /    - /	4
released, seem hardly flowers alone	/    - /    / /   - /   - - /	5	seem hardly flowers alone	- / -   / -   - /	3
			but color and the movement	- / -   - -   / -	3
but color and the movement—or the shape	- / -   - -   / -    - - /	4	or the shape perhaps of restlessness	- - /    - /    - /   - -	4
perhaps—of restlessness, whereas	- /    - /   - -    - /	4	whereas the sea is circled and sways	- /   - /   - / -   - /	7
			peacefully upon its plantlike stem	- /   - /   \ /	
the sea is circled and sways	- /    - /   - /    - /	4			
peacefully upon its plantlike stem	/ - -   - /   - /   \ /	4			

Fonte: Fernandes, 2021.

Não identificamos muitos elementos sonoramente estruturantes do poema que devêssemos reproduzir de modo prioritário. Na verdade, a nossa leitura dos

<sup>146</sup> Disponível em: <media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/02\_Library-of-Congress\_05-05-45/Williams-WC\_34\_Flowers-by-Sea\_Library-of-Congress\_05-05-45.mp3>. Acesso em 10/01/2021.

versos sonoros não alterou a quantidade de versos gráficos, apenas redistribuiu os trechos: são oito versos em um, oito versos em outro. Neste caso, o nosso procedimento não iluminou muita coisa.

Um dos poucos fatos notáveis da nossa escansão é que a estrutura é salpicada de pausas. Os *enjambements* unem os versos que internamente, por outro lado, são divididos (às vezes, em mais de um trecho — algo que Williams contorna, no entanto, com falsas pausas). A gravação da leitura do autor é toda picotada e modulada. Vê-se que há um esforço para que a sintaxe não se perca, para que as retomadas das linhas sonoras remetam à retomada das linhas de sentido. O único verso declamatório que é lido inteiro, sem pausas, e que não é a redução de algum verso gráfico, é o último, o mais longo da nossa descrição sonora.

Buscamos reproduzir esses aspectos na nossa tradução.

### Flores à beira-mar

Quando sobre a florida, fina fronteira  
do pasto, o oceano salgado ergue

o seu vulto — chicória e margaridas  
presas, libertas, já não parecem apenas

flores, mas cor e movimento — ou talvez con-  
tornos — de inquietude, enquanto

o mar é envolvido e oscila  
calmamente sobre o seu caule vegetal

Antes de comentar especificamente nossas opções, façamos a nossa análise da tradução.

Tabela 38. Análise de “Flores à beira-mar”.

Verso gráfico	Escansão	Verso sonoro	Descrição
Flores à beira-mar		Flores à beira-mar	
Quando sobre a florida, fina fronteira	- - / - - / -    / - - / -	Quando sobre a florida	- - / - - / -
do pasto, o oceano salgado ergue	- / -    - - / - - / - / [-]	Fina fronteira do pasto	/ - - / - - / -
		O oceano salgado ergue o seu vulto	- - / - - / - / - / -
o seu vulto — chicória e margaridas	- - / -    - / - - - / -	Chicória e margadidas, presas, libertas,	- / - - - / -    / -    - / -
presas, libertas, já não parecem apenas	/ -    - / -    - \ - / - - / -	Já não parecem apenas flores	- \ - / - - / - / -
		Mas cor e movimento	- / - - - / -
flores, mas cor e movimento — ou talvez con-	/ -    - / - - - / -    - - / -	Ou talvez contornos de inquietude	- - / - / -    - - / -

tornos — de inquietude, enquanto	/ -    - - / -    - / [-]	Enquanto o mar é envolvido e oscila calmamente sobre o seu caule vegetal	- / - / - - / - - / \ - / - / - - / - - - /
o mar é envolvido e oscila	- / - - / - - / -		
calmamente sobre o seu caule vegetal	\ - / - / - - / - - - /		

Fonte: Fernandes, 2021.

O recurso a que recorremos para compensar a perda da ambiguidade sonora na passagem “tied, released” foi criar um enjambeant dividindo a palavra “con-/tornos”. Embora seja impossível ler em voz alta as partes separadas da palavra como duas palavras, já que “con-” não tem sentido isoladamente e o hífen deixa marcada a incompletude, visualmente há a palavra “tornos” — palavra que ecoaria o verbo “tornar”, podendo fazer alusão ao movimento de ida e volta das ondas que erguem o vulto do oceano, ou ao verso e às linhas na página, ou mesmo, enfim, do ponto de vista de uma mente denotativa, ao aparato que gira e aperta, o torniquete. Como esse recurso foi uma imposição do tradutor ao poema, o identificamos como uma adição da tradução em relação ao original.

Conseguimos reproduzir a sintaxe intermitente e soluçada do original apresentando os mesmos oito versos sonoros atravancados internamente exigindo uma declamação atenta.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

Tabela 39. Comparação entre “Flowers by the sea” e “Flores à beira-mar”.

Flowers by the sea	Flores à beira-mar
When over the flowery, sharp pasture’s edge, <b>unseen</b> , the salt ocean	Quando sobre a florida, fina fronteira do pasto, o oceano salgado ergue
lifts its <b>form</b> —chicory and daisies tied, released, seem hardly flowers alone	o seu <b>vulto</b> — chicória e margaridas presas, libertas, já não parecem apenas
but color and the movement—or the shape perhaps—of restlessness, whereas	flores, mas cor e movimento — ou talvez con- <b>tornos</b> — de inquietude, enquanto
the sea is circled and sways peacefully upon its plantlike stem	o mar é envolvido e oscila calmamente sobre o seu caule vegetal

Fonte: Fernandes, 2021.

Como é possível ver, omitimos uma palavra do original, “despercebido”.

Substituímos “shape” por “vulto” (o contraste entre os vocábulos “shape”, germânico, e “form”, latino, é quase impossível de se traduzir) porque “forma” passaria uma impressão mais geométrica (de “shape”) que de volume/perfil corporal (de “form”), enquanto “vulto” comunica a ideia de algo colossal e que está como um pano de fundo.

Marcamos apenas “tornos” como adição porque a palavra completa, “contornos”, mantém correlação com “shape”, mas a palavra “tornos” isoladamente não.

Apesar das mudanças e da omissão, acreditamos que o resultado entrega correspondências satisfatórias para as principais características do original. Por fim, apesar de uma intromissão pontual, acreditamos que se trata de uma boa tradução.

#### 6.4.5. “Between Walls”<sup>147</sup>, 1938 (*Poems 1936-1939*)

“Between Walls” retoma o tema do primeiro poema desta seção de traduções: cacos de vidro verde. Aqui, o vidro está entre as paredes de um hospital, de que se supõe ser o hospital do médico Williams. Novamente, contamos com uma gravação auxiliar do autor disponibilizada pela Penn Sound<sup>148</sup>:

##### Between walls

the back wings  
of the

hospital where  
nothing

will grow lie  
cinders

in which shine  
the broken

pieces of a green  
bottle

A técnica do VLN, neste poema, é muito apurada. As frases se estendem muito irregularmente — às vezes pulando verso, às vezes pulando estrofe, às vezes acabando junto com o verso e às vezes acabando junto com a estrofe. Devido a esse fato, a essa impossibilidade de contagem minimamente segura dos versos em separado, decidimos fazer a dupla descrição para encontrar alguma sugestão de leitura em voz alta para os versos gráficos que também pudesse iluminar aspectos do poema impresso.

Tabela 40. Análise de “Between walls”.

Verso gráfico	Escansão	R	Verso sonoro	Descrição	R
Between walls			Between walls		
the back wings	- / /	a	the back wings of the hospital	- / / - - / - -	x
of the	- -	0	where nothing will grow	- / - - /	x

<sup>147</sup> WILLIAMS, 1986, p. 453.

<sup>148</sup> Disponível em: <media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Williams-WC/06\_UCLA\_11-15-50/Williams-WC\_20\_Between-Walls\_UCLA\_11-15-50.mp3>. Acesso em: 10/01/2021.

		lie cinders	\ / -	x
h <sup>g</sup> ospital <sup>w</sup> here	/ - -    -	b in which shine	- - /	x
n <sup>o</sup> thing	/ -	b the broken pieces of a green bottle	- / - / - - / / -	x
will <sup>g</sup> row <sup>l</sup> ie	- /    /	c		
cinders	/ -	a		
in which <sup>l</sup> ie	- - /	c		
the <sup>b</sup> roken	- / -	x		
pieces of a <sup>g</sup> reen	/ -    - - /	a		
bottle	/ -	b		

Fonte: Fernandes, 2021.

Nada, em termos métricos, parece se anunciar muito importante ou regular. Pensamos na possibilidade de contar palavras por estrofe, como fizemos para o carrinho de mão, mas contramos estrofes irregulares: 3-2 / 2-1 / 3-1 / 3-2 / 4-1. O único padrão perceptível nessa contagem alternativa é que os primeiros versos das estrofes são sempre maiores que os segundos.

Percebemos, todavia, com a descrição dos versos sonoros, que o ritmo do poema se baseia na diminuição das sequências na parte central do poema, como já ocorrera em outros poemas traduzidos neste material. Da paisagem (“the back wings of the hospital”), com sua linha melódica longa, até a imagem do vidro quebrado no final (“the broken pieces of a green bottle”), novamente longa, há um trecho de sequências curtas, o das cinzas (“lie cinders”) onde repousam (“in which shine”) os cacos.

Há um efeito muito importante do original que é irreproduzível na tradução: a predeterminação do inglês: “lie cinders in which shine the broken pieces of a green bottle” seria, literalmente, “jazem cinzas nas quais brilham os quebrados cacos de uma verde garrafa”, estrutura estranhíssima e totalmente destoante da dicção do original. O desafio é que essa predeterminação exerce uma função importante no poema. No meio das cinzas há cacos, e sabe-se que são de algo quebrado (o uso de “broken” é claramente redundante), mas há uma insistência em dizer a “bottle”/“garrafa”, a coisa inteiriça, anterior à destruição, como verso final monovocabular. Apesar da aniquilação, brilha uma garrafa. O aparecimento da palavra-verso no fim é estratégico e rompe com a expectativa negativa em torno de um terreno infértil em um lugar de enfermos. Há uma afirmação da garrafa, da vida



do vidro, a partir do seu brilho, e com certeza essa é a chave, a realização mais plena, mesmo, daquele minimanifesto de “Lines”: o vidro quebrado é verde-vivo.

Para compensar a impossibilidade de manter a garrafa em posição final sem deformações sintáticas, tomamos novamente a liberdade para efetuar um recurso que Williams utiliza em outros poemas, como em “The red wheelbarrow”, e que já utilizamos para a tradução de “Flowers by the sea”: efetuamos uma quebra de verso no meio de uma palavra, buscando gerar um efeito semântico produtivo que pudesse transmitir essa afirmação da garrafa, apesar de quebrada, no final.

Consideramos empregar de “garrafa frag-/mentada”. Seria uma solução bastante interessante, na medida em que a garrafa é mentada, produzida na imaginação, remontada na mente, enquanto o que de fato está nos fundos do hospital são cacos (frag-mentos). No entanto, essa opção tira da garrafa (em situação de cacarecos) a vitalidade intrínseca dela e traz para a mente do espectador da cena a função de conceber essa existência a contrapelo de algo que é externo. É o homem que dá vida, na mente, ao que não tem. Isso não condiz com a estética de objetos williamsiana.

A melhor solução que encontramos foi, enfim:

### **Entre paredes**

nas alas dos fundos  
do

hospital onde  
nada

vinga brilham  
nas cinzas

os cacos  
verdes

de uma garrafa que-  
brada

O pensamento que levou a “que-/brada” é mais parecido com aquilo que acreditamos ser o principal do poema: a garrafa se manifesta por si. Ela brilha, há uma vida própria no verde que brilha dos cacos. Os versos finais entregam uma garrafa quebrada, e o hífen deixa marcada a necessidade de ler a palavra na sua integridade, mas a leitura resquicial do verso final oferece um sentido extra: a

garrafa bradar, no meio dos cacos, é uma extrapolação, mas não é fora de contexto. “Quebrada” é uma palavra que consta no original: “**broken** pieces of a green bottle”. O que fizemos foi uma permutação: “verde” (“green”) passou a definir os “cacos” (“pieces”) e “quebrada” (“broken”) passou a definir a “garrafa” (“bottle”).

Tabela 41. Análise de “Entre paredes”.

Verso gráfico	Escansão	R.	Verso sonoro	Descrição
<b>Entre paredes</b>			<b>Entre paredes</b>	
nas <b>alas</b> dos fundos	- / - - / -	x	nas alas dos fundos do hospital	- / - - / - - - /
do	[-]	0	onde nada vinga	\ - / - / -
			brilham	/ -
hospital <b>onde</b>	- - / \ -	x	nas cinzas	- / -
<b>nada</b>	/ -	a	os cacos verdes de uma garrafa	- / - / - / - - / -
			quebrada	- / -
<b>vinga</b> brilham	/ -    / -	b		
nas <b>cinzas</b>	- / -	b		
os <b>cacos</b>	- / -	a'		
verdes	/ -	c		
de uma garrafa <b>que-</b>	- / - - / - -	c''		
<b>brada</b>	/ -	a		

Fonte: Fernandes, 2021.

Nossa tradução reproduz o efeito de encurtamento na parte central. Também o nosso texto encurta no trecho das cinzas, aquele que cria o ambiente infértil que permite o brilho dos cacos se tornar tão relevante.

Criamos uma zona de assonância em “i” e anotamos a possibilidade marginal de ler “que-” com acento, o que repercutiria a rima de “verdes”, mas sabendo que essa seria uma leitura forçada.

Com isso podemos efetuar as comparações. Lembremos: **Adições**, **Omissões**, **Mudanças**.

#### Between walls

the back wings  
of the

hospital where  
nothing

#### Entre paredes

nas alas dos fundos  
do

hospital onde  
nada

will grow **lie**  
cinders

vinga brilham  
nas cinzas

in which shine  
the broken

os cacos  
verdes

pieces of a green  
bottle

de uma garrafa que-  
**brada**

Perdemos, na tradução a ideia de futuro estéril das alas traseiras do hospital. Nada “irá crescer” virou “nada vinga” — presente que, no entanto, pode passar a ideia de perpetuidade.

A única omissão foi o verbo “lie”, “jazer””.

Marcamos apenas “brada” como alteração porque a palavra “quebrada” consta no original.

## 7. Comentários finais e apontamentos futuros

Estas considerações finais configuram-se como um balanço do nosso trabalho. A fase da pesquisa que se encerra com o encerramento desta dissertação teve, como foco principal, a investigação de poéticas radicadas na obra de William Carlos Williams (1883-1963) que apresentam fecundações na poesia de língua portuguesa do Brasil.

Na introdução, buscamos dar a ver os horizontes da pesquisa e delinear as demandas específicas a que a dissertação respondeu. Tentamos pensá-la, metaforicamente, como um percurso textual de duas vias complementares: a via do sim, a do gesto criativo; e a via do não, a do gesto crítico-restritivo. Essa duplicidade que a todo momento acompanhou as nossas investigações é fomentada, por um lado, pelo desejo de configurar um repertório temas relevantes à formação do estudante e do autor de poesia hoje; por outro, e simultaneamente, pela necessidade de desenvolver uma abordagem íntegra a temas específicos, com recortes críticos, teóricos, antológicos e tradutórios eficientes.

Na segunda parte do nosso trabalho, a que chamamos de “sobrevoo biográfico”, inventariamos dados da vida de Williams e do ambiente em que o autor inseriu a si mesmo e a sua obra. A princípio planejado como uma mera contextualização, o capítulo tinha como objetivo expor as motivações políticas e literárias das experimentações do autor. As informações levantadas demonstram que as inovações williamsianas não foram experimentos de escritório deslocados do tempo e da sociedade, e, adicionalmente, colaboram tanto para a compreensão da obra em questão quanto para a compreensão da problemática recepção de William Carlos Williams na primeira metade do século XX americano. Com isso, o que conseguimos com o nosso inventário foi uma espécie de organização do percurso intelectual das primeiras décadas de carreira do poeta, a partir de que foi possível apontar possíveis desdobramentos não apenas para a pesquisa da obra do autor em específico, como também para o redimensionamento das linhas do modernismo poético estadunidense na contemporaneidade.

A explanação das vivências williamsianas estabelece as bases a partir das quais se desenvolveram os eixos temáticos do trabalho: a formulação do Verso Livre Novo e a estética de objetos williamsiana. A relação da parte biográfica com

a formulação do VLN tem relevância par o fazer poético ocidental como um todo, na medida em que “sem dúvida, as formas poéticas, ao surgirem, estão impregnadas de conotações impostas pelas condições de uso originais” (BRITTO, 2014a, p. 9). Williams morou e trabalhou em uma cidade periférica, dedicou-se ao debate de diversas artes, participou de diversos movimentos de vanguarda, interessou-se pela crueza das coisas de um mundo caótico (com os agravos de duas guerras mundiais, uma pandemia, uma crise econômica global), entusiasmou-se com as novas tecnologias da escrita; todas essas condições de possibilidade certamente constituem a base de uma visão de mundo fortemente associada à forma poética que ele sistematizou, a qual se tornou predominante nos sistemas poéticos de língua portuguesa e inglesa na atualidade — forma hesitante, curta, propensamente informal e humilde, que está para a poesia derramada como o aforismo está para os grandes tratados filosóficos.

Não quisemos dizer, é claro, que o Verso Livre Novo brasileiro contemporâneo seja devedor ou ecoe as experiências de Williams, pelo contrário: “tais conotações não se eternizam” (ibid., p. 9). Os sonetos de Glauco Mattoso, por exemplo, ressignificam aquela tradição petrarquiana e shakespeariana; um VLN de Claudia Roquette-Pinto, por exemplo, ressignifica a tradição williamsiana e cummingsiana.

Analogamente, podemos fazer associações entre formas de verso livre e determinadas visões de mundo (...) se uma dada forma poética — seja ela o soneto ou o verso whitmaniano ou qualquer outra — guarda uma evidente associação com as circunstâncias em que foi criada e praticada pela primeira vez, nada impede que gerações posteriores dela se apropriem, modificando-a e utilizando-a de modo totalmente diverso. É esse o sentido do famoso bordão de Pound: *make it new*. (ibid., pp. 9-10).

Por outro lado, se é importante marcar as diferenças, para que não pareçamos subjugar uma produção a outra, é preciso enfatizar algumas constantes muito explícitas entre a biografia do autor e a biografia dos novos poetas que ressignificam e reconformam a sua forma. Podemos destacar, como conotações impostas pelas condições originais de surgimento da forma que ainda se fazem presentes: o uso de aparatos de escrita que permitem a visualização imediata do texto produzido e facilitam a experimentação com o espaço gráfico da página (antes, a máquina de escrever; hoje, os editores de texto como o Word e similares); o uso das possibilidades desses aparatos técnicos para a criação de jogos calculados com o

texto e com a recepção, jogos cujas regras costumam envolver a visão e a audição; a condição do poeta como cidadão entre cidadãos que têm parte no mundo das coisas práticas e das relações capitalistas; a observação dos detritos de uma civilização instável como ponto de partida para a escrita, não como barreira; o afã por recolher percepções e emitir compreensões parciais sem pretensão globalizante; a circulação por diversas artes, compreendendo as diversas formas de linguagem sem fronteiras muito definidas; entre outras.

Na terceira parte do nosso trabalho, sobre a recepção da obra do autor, entendemos como ela foi arrefecida em sua novidade por uma série de contingências históricas relevantes. Uma possibilidade de prolongamento do trabalho feito no capítulo é o próprio estudo das condições de possibilidade que levaram uma obra tão fecundante e potente a se manter largamente ignorada nas discussões brasileiras sobre inovação formal. Além dessa primeira possibilidade, imediata, destacamos de nossos mapeamentos e comentários alguns apontamentos futuros — alguns deles indicados pelas leituras dos textos enumerados, outros por nossas próprias ideias — que certamente perseguiremos no nosso doutorado, se julgarmos haver condições para a realização de uma tese ampla a ponto de dar conta de todos eles. Listamo-los: I. a hipótese de Simon e Figueiredo (1975) sobre o proto-concretismo williamsiano, o que nos levaria a fazer uma ligação, à revelia de Haroldo de Campos, entre os experimentalismos do americano e os da nossa vanguarda; II. a tese de Haroldo de Campos, que nos parece bastante clara, sobre a repercussão estética mútua entre os trabalhos de Williams e Cabral; III. a hipótese muito consequente e interessante de Morse, para quem Williams e Oswald de Andrade foram vanguardistas correspondentes, cada um em seu país/língua/cultura; IV. a ligação dos poetas contemporâneos com Williams e/ou com o VLN. Há, ainda, outras linhas soltas que nos interessa seguir futuramente, mas as discriminadas acima são as que consideramos mais potentes para aprofundar a contribuição do nosso trabalho para o pensamento da poesia no Brasil.

Na quarta parte, em que fundamentamos teórica e metodologicamente nossos posicionamentos e procedimentos, buscamos inicialmente, na primeira seção do capítulo, dignificar o verso livre e o Verso Livre Novo — sem o que não seria possível estabelecer nenhum trabalho como o nosso, que visa a um certo padrão de objetividade e clareza para a discussão do aspecto formal do poema. Com essa seção inicial, acreditamos ter podido afirmar um padrão da poesia feita hoje sem cometer

nenhuma infração contra a pluralidade inexorável do fazer no nosso tempo, pelo contrário: convenciamos as bases para que se possam distinguir os traços dessa pluralidade sem ingenuidade.

Acreditamos, também, ter delineado na seção seguinte uma discussão muito cara ao nosso tempo, que é a da arte voltada para as coisas, para o não-humano. Não efetuamos uma revisão dos debates mais avançados e/ou radicais sobre o tema — o que justificamos com o fato de que a obra de Williams participou do processo de construção de uma estética que, à época, era muito difusa. Hoje, é possível se referir aos objetivismos na poesia com alguma segurança e com foco em um conjunto de experiências consolidadas; Williams lidava, no entanto, com um ambiente bem mais opaco. Os textos com os quais dialogamos brevemente, tendo em vista pinçar conceitos instrumentais para pensar a estética de objetos williamsiana, nos interessam por remeterem ao início da entrada dos objetos na literatura e por oferecerem conceitos pontuais que parecem clarear o pensamento de algumas buscas e características dessa poética de Williams.

Por fim, acreditamos ter delineado, na terceira seção do capítulo, um método tradutório sintonizado com todas as discussões das seções anteriores, já que ele: dignifica o verso livre; compreende a alteridade do poema e a necessidade da recriação (simultaneamente paralela e relacional); propõe uma sistemática que não abandona o conhecimento consolidado sobre forma e tradução desde os antigos tratados — sem limitar o novo exercício a ele —, mas oferecendo um procedimento regular de leitura e análise interessado pelo negacear de versos gráficos e versos sonoros do Verso Livre Novo. Nosso método, certamente, poderá ser aprimorado no futuro, mas já é capaz de complexificar as leituras dos textos em VLN que mesmo alguns teóricos de renome, como Marjorie Perloff, têm realizado de modo muito empobrecido.

Na quinta parte da dissertação, construímos uma narrativa sobre os momentos de renovação do verso no Ocidente com base em “ondas” de imposição das formas do verso livre. Assim, acreditamos repousar a inovação williamsiana em uma visada mais consequente e especializada, destacando as características do seu Verso Livre Novo em comparação com as dos outros versos livres (aqui, separados em Verso Livre Clássico, Verso Liberto e Verso Polimétrico), os quais surgiram em outros contextos e por intermédio de outros poetas.

É claro que os poemas apresentados como representantes do VLN não passam de uma pequena amostragem daquilo que Williams criou, bem como da radicalidade da sua criação mesmo para o tema selecionado. Existem poemas mais experimentais e existem muitos poemas importantes do ponto de vista da forma que ficaram de fora. Com as seleções apresentadas, o que buscamos foi contemplar as metas específicas da nossa investigação e praticar, via tradução, a maior parte dos conhecimentos técnicos fundamentados no estudo. Apesar das inevitáveis falhas e dos pontuais relativismos envolvidos tanto nas leituras dos poemas quanto nas escolhas tradutórias, acreditamos ter alcançado com uma qualidade objetivamente mensurável a nossa meta principal: expor o funcionamento do VLN pela explicitação das etapas do processo de leitura-re-criação.

Na sexta parte, por fim, dedicada à estética de objetos williamsiana, tomamos cuidado para que não desdobrar discussões filosóficas demasiadamente amplas e autocentradas. Quisemos utilizar referências à filosofia desde que elas iluminassem aspectos da realização poética em Williams — para tanto, as ideias de efeito de realidade e de democratização do espaço literário nos serviram de modo suficiente. Sabemos que a questão pode remeter a múltiplas referências, tais quais a hermenêutica, Heidegger, a bioética e o pós-humanismo. O que quisemos, e acreditamos ter realizado de algum modo, foi apresentar criticamente a proposta de Williams por uma linguagem para as coisas movida por um desejo de democratização do campo literário e por uma “escritura do real” muito específica. Comparando essas propostas com as realizações (novamente, via tradução comentada), mostramos que o autor não chega a levar a cabo a radicalidade de boa parte das suas ideias, já que não chegou a se descolar totalmente do lirismo e da subjetividade — tendo, no entanto, produzido uma das obras mais relevantes para pensar uma estética de objetos na primeira metade do século XX, pelo menos.

Com o fechamento do arco desta fase da pesquisa, acreditamos ter formulado as bases necessárias para uma próxima etapa, mais ampla, que tenha como razão a explicitação de diálogos estéticos entre as inovações williamsianas e toda uma linhagem poética fértil que seguiremos iluminando em seus aspectos mais produtivos e fecundantes.



## 8. Referências

---

- ALLEN, Gay Wilson. **American prosody**. Nova York: Octagon Books, 1978.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**. [Org., introd. e notas de Marcos Antonio de Moraes]. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- ARDANAZ, Margarita. “Introducción”. In. WILLIAMS, William Carlos. **Paterson**. 4ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2019. pp. 9-62.
- ARROJO, Rosemary. “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”. In. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh, o suicidado da sociedade**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In. Separata da **Enciclopédia Delta-Larousse**. Rio de Janeiro: Delta, 1956.
- BANDEIRA, Manuel. **De poetas e poesia**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BARTHES, Roland. “As coisas significam alguma coisa?”. In. **O grão da voz**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004. pp. 8-16.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In. **O rumor da língua**. 3ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. pp. 181-190.
- BERMAN, Antoine. “A analítica da tradução e a sistemática da deformação”. In. **A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BERMAN, Antoine. “Introduction”. In. **Pour une critique des traductions**. Paris: Gallimard, 1995.
- BEUM, Robert Lawrence. “The neglect of Williams”. **Poetry**, LXXX, ago. 1952. pp. 291-293.
- BEYERS, Chris. **A history of free verse**. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2001.
- BILAC, Olavo, e PASSOS, Guimaraens. **Tratado de metrificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.

BORGES, J. Luis. “Kafka e seus precursores”. In. **Obras completas**, vol. II. São Paulo: Globo, 2000. pp. 96-98.

BRINNIN, John Malcolm. **William Carlos Williams**. [Tradução de Nair Lacerda]. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

BRITTO, Paulo H. “Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de ‘Como reconhecer um poema ao vê-lo’, de Stanley Fish”. **paLavra**, nº 3, 1995.

BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002. pp. 45-69.

BRITTO, Paulo H. “Correspondências estruturais em tradução poética”. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n.7, 2006<sup>a</sup>. pp. 53–69.

BRITTO, Paulo H. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. **Terceira Margem X** (15), jul.-dez. 2006b. pp. 239–254.

BRITTO, Paulo H. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: Souza, Marcelo Paiva de, et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006c. pp. 55-64.

BRITTO, Paulo H. “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. In: Guerini, Andréia et al. (orgs.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008a.

BRITTO, Paulo H. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. **Fragmentos**, n.34, jan-jun 2008b. pp. 25-33.

BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia: criação e tradução”. **Ipotesi** (UFJF), v. 12, pp. 11-17, 2008c.

BRITTO, Paulo Henriques. “O conceito de contraponto métrico em versificação”. **Poesia Sempre**, v. 31, 2009. pp. 71-83.

BRITTO, Paulo Henriques. “O tradutor como mediador cultural”. **Synergies Brésil**, v. 2, 2010. pp. 135-141.

BRITTO, Paulo H. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.19. 2011a. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>. Acesso em 10/01/2021.

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução do ‘verso liberto’ de T. S. Eliot”. In: **CONGRESSO DA ABRALIC**, 12, 2011b.

BRITTO, Paulo Henriques. “Tradução e ilusão”. **Estudos Avançados** (USP. Impresso), v. 26, 2012a. pp. 21-27.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

BRITTO, Paulo Henriques. “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”. **eLyra**, v. 3, 2014a. pp. 27-41.

BRITTO, Paulo Henriques. “Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa”. **Cadernos de Tradução** (UFSC), v. especial, 2014b. pp. 145-159.

BRITTO, Paulo Henriques. “A reconstrução da forma na tradução de poesia”. **Eutomia**, v. 1, n. 16, 2015. pp. 102-117.

Burroughs, John. “The Reds of American Literature”. **Current Opinion**, 70, abr. 1921. pp. 550–51.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Augusto de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica.” In. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. “Poética Sincrônica”; “O Samurai e o Kakemono”; “Apostila: Diacronia e Sincronia”. In. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. pp. 205-224.

CAMPOS, Haroldo de. “William Carlos Williams: altos e baixos”. São Paulo: **Revista de Letras**, n.17, 1975. pp. 293-300.

CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. “Tradução, ideologia e história”. **Território da Tradução: Remate de Males**, nº 4, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In. **Da Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

CAMPOS, Haroldo de. **A ReOperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. **Tratado de metrificação portuguesa**. Lisboa: Casa dos Editores, 1858.

CAVALCANTI PROENÇA, M. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

CESAR, Ana Cristina. “The ivy Crown”. In. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999. pp. 454-459.

CHOCIAY, Rogério. “A noção de verso livre, do ‘Prefácio interessantíssimo’ ao *Itinerário de Pasárgada*”. **Revista de Letras**, nº 33, UNESP, pp. 43-53, 1993.

CHOCIAY, Rogério. “Receita e realização dos versos”. In. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

COLES, Robert. **Doing Documentary Work**. New York: Oxford University Press, 1997.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 147-166.

CUSHMAN, Stephen. **William Carlos Williams and the Meanings of Measure**. New Haven: Yale University Press, 1985.

DOLHNIKOFF, Luis. “As palavras e as coisas de William Carlos Williams”. **Sibila**, 16 set. 2011. Disponível em: <sibila.com.br/critica/as-palavras-e-as-coisas-de-william-carlos-williams/4984>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ELIOT, T. S. **To criticize the critic and other essays**. Londres e Boston: Faber and Faber, 1985.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FERNANDES, João Moura. **A inventividade de William Carlos Williams em tradução**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. 256p.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcir. “Olhar minimalista”. **Germina**, out. 2005. Disponível em: <germinaliteratura.com.br/enc\_pecorafranchetti\_out5.htm>.

FUSSEL, Paul. “The nature of meter” e “Free verse”. In. **Poetic meter and poetic form**. Ed. revista. Nova York: McGraw-Hill, 1979.

GERBER, John W.; WALLACE, Emily M. “An Interview with William Carlos Williams”. In. **Speaking Straight Ahead: Interviews with William Carlos Williams**. New York: New Directions, 1976. pp. 3–26.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo, Ática, 2001.

- GROSS, Harvey. **The structure of verse: modern essays on prosody**. Greenwich (Connecticut): Fawcett, 1966.
- GRÜNEWALD, José Lino. “William Carlos Williams: variantes & vertentes”. **Revista de Letras**, vol. 17, pp. 301-312. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1975.
- GRÜNEWALD, José Lino. “Fanopéia de ideias”. **Folha de São Paulo**, 17/09/1983. Disponível em: <<https://joselinogrunewald.com.br/literatura.php?id=243>>.
- GUERINI, Andréia. “‘L’infinito’: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos”. **Cadernos de Tradução** VI, v.2, 2000. pp. 77–103.
- GUIMOND, James. **The art of William Carlos Williams – a discovery and possession of America**. Chicago: University of Illinois Press, 1968.
- HARTMAN, Charles O. **Free verse: an essay on prosody**. Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1993.
- HOLLANDER, John. **Rhyme’s reason**. New Haven: Yale U.P., 1981.
- JOYCE, James. **Ulisses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- KENNER, Hugh. **A Homemade World: The American Modernist Writers**. New York: William Morrow, 1975.
- LEECH, Geoffrey. **A linguistic guide to English poetry**. Londres/Nova York: Longman, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACAMBIRA, José Rebouças. **Estrutura musical do verso e da prosa**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983.
- MACEDO, Amarílis Lage. **Pinturas de Brueghel, imagens de Williams: traduções comentadas**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. 286p.
- MACGOWAN, Christofer J. **The Cambridge companion to William Carlos Williams**. New York, NY: Cambridge University Press, 2016.
- MALOF, Joseph. **A manual of English meters**. Bloomington: Indiana U.P., 1970.
- MARQUES, Oswaldino. **Poesia dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1955.
- MATTOSO, Glauco. **Tratado de versificação**. São Paulo: Annablume, 2010.
- MELO NETO, João Cabral de. “A Augusto de Campos”. In: **Obra completa – volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MESCHONNIC, Henri. “Ritmo e tradução” e “Os silêncios do pentâmetro iâmbico”. In: **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- MILLER, J. Hills. **William Carlos Williams — a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo, Cultrix, 2002.
- MONTIEL, Juan Ant3nio. “Introducci3n”. In. WILLIAMS, William Carlos. **Poesía reunida**. Barcelona: Penguin Random House, 2017. Ediç3o do Kindle n3o paginada.
- NABOKOV, Vladimir. “Problems of translation: ‘Onegin’ in English”. In. VENUTI, Lawrence (org.) **The translation studies reader**. Londres: Routledge, 2000.
- ORWELL, George. “As I Please”. In. **The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, Volume 3: As I Please 1943-1945**. New York: Harcourt, Brace & World, 1968a. pp. 165-167
- ORWELL, George. “Letter to Brenda Salkeld”. In. **The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell Volume 1 – An Age Like This 1920-1940**. New York: Harcourt, Brace & World, 1968b. pp. 150-151
- PERLOFF, Marjorie. “‘To give a design’ — Williams and the visualization of poetry”. In. **The dance of the intellect**. Evanston, Illinois: Cambridge University Press, 1985.
- POUND, Ezra. “A Few Dont’s from an Imagiste”. **Poetry: A Magazine of Verse**, 1913, pp. 200-206. Disponível em: <<https://archive.org/details/jstor-20569730/page/n1>>.
- POUND, Ezra. “Date Line”. In. **Literary Essays of Ezra Pound**. New York: New Directions, 1968. pp. 74-87.
- POUND, Ezra. **ABC da litetatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PREMINGER, Alex, e T. V. F. BROGAN. **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficç3o”. **Novos estudos**, São Paulo: CEBRAP, n3o 86, pp. 75-90, mar. 2010.
- SAID ALI, Manuel. **Versificaç3o portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.
- SHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundaç3o Editora da UNESP, 1991.
- SHIM, Jin-Ho. “Images of Social Upheaval”. **N.K. Journal of English**, 55, 3, 2013. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/11716584/Images\\_of\\_Social\\_Upheaval\\_William\\_Carlos\\_Williams\\_Documentary\\_Style](https://www.academia.edu/11716584/Images_of_Social_Upheaval_William_Carlos_Williams_Documentary_Style)>. Acesso em 10/01/2021.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SIMON, Iumna Maria, e FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. “Anotações de um multipercurso”. **Revista de Letras**, vol. 17, pp. 313-332. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1975.

SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In. PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SUTTON, Walter. “A Visit With William Carlos Williams”. **Minnesota Review**, 1, abr. 1961. pp. 309-324.

VEITCH, Jonathan. **American surrealism**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997.

VIZIOLI, Paulo. **Poetas norte-americanos: antologia bilíngue**. Rio de Janeiro: Lido, 1976.

VIZIOLI, Paulo. **Paterson e o problema do poema épico americano moderno. William Carlos Williams**. São Paulo: USP, 1965.

WHITMAN, Walt. **Prose Works**. New York: New York University, 1964. pp.439-440.

WILLIAMS, William Carlos. “We Will Be American”. **Contact**, v.1, n.1, dez. 1920. p. 1.

WILLIAMS, William Carlos. “Manifesto”. In: **Pagany: A Native Quarterly**, v.1, n.1, 1930. p.1.

WILLIAMS, William Carlos. “Comment”. In: **Contact**, v.1, n.1, fev. 1932a. pp. 7–9.

WILLIAMS, William Carlos. “Comment”. In: **Contact**, v1, n2, maio 1932b. pp. 109–110.

WILLIAMS, William Carlos. “Comment”. In: **Contact**, v1, n3, out; 1932c. pp. 131–132.

WILLIAMS, William Carlos. “Sordid? Good God!” In: **Contempo**, v3, n 2, jul. 1933. pp. 5–8.

WILLIAMS, William Carlos. **Collected Earlier Poems**. New York: New Directions, 1951.

WILLIAMS, William Carlos. **Selected Essays**. New Jersey: Random House, 1954.

WILLIAMS, William Carlos. **The Selected Letters of William Carlos Williams**. Ed. John C. Thirlwall. New York: McDowell, Obolensky Inc., 1957.

WILLIAMS, William Carlos. **The Autobiography of William Carlos Williams**. New York: Random House, 1967.

WILLIAMS, William Carlos. **Imaginations**. New York: New Directions, 1970. E-Book. ISBN: 9780811223591. Disponível em: <<https://www.ndbooks.com/book/imaginations/>>. Acesso em: 10/01/2021.

WILLIAMS, William Carlos. **Interviews with William Carlos Williams**. Ed. Linda Welshimer Wagner. New York: New Directions, 1976.

WILLIAMS, William Carlos. **I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet**. Ed. Edith Hill. New York: New Directions, 1978.

WILLIAMS, William Carlos. **The collected poems of William Carlos Williams – Vol. 1**. New York: New Directions, 1986a.

WILLIAMS, William Carlos. **The collected poems of William Carlos Williams – Vol. 2**. New York: New Directions, 1986b.

WILLIAMS, William Carlos. **William Carlos Williams: Poemas**. [seleção, tradução e estudo de José Paulo Paes]. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLIAMS, William Carlos. “Sermon with a Camera”. In: **Literature and Photography: Interactions 1840-1990**. Albuquerque: University of New Mexico, 1995. pp. 308-12.

WILLIAMS, William Carlos. **In the American Grain**. Seattle, Washington: Open Road Media, 2021. Edição de Kindle não paginada.

ZUKOFSKY, Louis. “Program: ‘Objectivists’ 1931”. In: **Poetry**, fev. 1931. pp. 268–271.

ZUKOFSKY, Louis. **The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013.