

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Amarílis Lage de Macedo

**De *Spring and All* a Primavera etc.: a poesia
modernista de William Carlos Williams
em tradução e em disputa**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em Letras/Estudos da
Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em
Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Orientador: Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Setembro 2024



Amarílis Lage de Macedo

**De *Spring and All* a Primavera etc.
A poesia modernista de William Carlos Williams
em tradução e em disputa**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em Letras pelo
Programa de Pós-graduação em Letras, do
Departamento de Letras da PUC-Rio.
Comissão Examinadora

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

Prof. Frederico Coelho
PUC-Rio

Prof. Adalberto Müller
UFF

Profa. Maria Alice Antunes
UERJ / UFPB

Prof. Guilherme Gontijo Flores
UFPR

Rio de Janeiro, setembro de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Amarílis Lage de Macedo

Graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal do Ceará, em 2000, e concluiu a especialização em Formação de Escritores no Instituto Superior de Ensino Vera Cruz, em São Paulo, em 2013. Pesquisou a obra do poeta norte-americano Williams Carlos Williams em seu mestrado na PUC-Rio, com a orientação do professor Paulo Henriques Britto, e defendeu a dissertação “Pinturas de Brueghel, imagens de Wiliams: tradução comentada de poemas” em fevereiro de 2020. Atuou como repórter e editora em diversos veículos e atualmente coordena a área de exposições do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Macedo, Amarílis Lage de

De Spring and All a Primavera etc. : a poesia modernista de William Carlos Williams em tradução e em disputa / Amarílis Lage de Macedo ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2024.

217 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução. 3. Poesia. 4. William Carlos Williams. 5. Modernismo. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para meus pais, Nicodemos e Aparecida, que sempre
me incentivaram a descobrir novos caminhos,
e para meu filho, Miguel, com quem a caminhada
é sempre repleta de sorte, beleza e alegria

Agradecimentos

Ao professor Paulo Henriques Britto, meu orientador desde o mestrado, pela generosidade, confiança e sugestões inspiradas ao longo de todos esses anos.

Aos professores Adalberto Müller, Álvaro Faleiros, Frederico Coelho, Guilherme Gontijo Flores, Helena Martins, Maria Alice Gonçalves Antunes e Teresa Dias Carneiro, por aceitarem o convite para compor a banca. E ao professor Caetano Galindo, pelos valiosos comentários na etapa de qualificação da tese.

A todos os professores da PUC Rio que conheci ao longo do mestrado e do doutorado, por seu entusiasmo e dedicação. A Wellington Luiz Cruz de Azevedo Júnior, secretário do PPGEL, por toda gentileza e apoio diante de cada etapa.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A todos os orientandos e ex-orientandos do professor Paulo Henriques Britto, com quem tive a sorte de conviver e aprender tanto. Em especial, aos amigos Eduardo Friedman, Maria Cecília Brandi, Marcela Lanius, Nicolas Voss, João Moura Fernandes e Alexandre Bruno Tinelli, que conhecem bem a dor e a delícia de um processo de doutorado e estão sempre a postos nos momentos mais decisivos, com muito afeto e muitas dicas.

A minha mãe, Aparecida Lage de Macedo, e meus irmãos Érika, Pedro Ivo e Cássia, que estão a meu lado a cada minuto do dia, mesmo quando uma pandemia nos separa.

A Emiliano Urbim, que me apresentou a *Spring and All* ao me presentear com um exemplar de *Imaginations*. E a Alice Urbim, por ser um exemplo de resiliência e de reinvenção permanente.

A todos amigos, espalhados mundo afora, que contribuíram com sugestões, apoio e incentivo ao longo desse processo. E que ouviram uma resposta muito mais longa e detalhada do que poderiam imaginar quando me perguntaram: “E a tese?”. Pela compreensão, escuta e carinho, meu agradecimento sincero.

Resumo

Macedo, Amarílis Lage; Britto, Paulo Henriques. **De *Spring and All a Primavera etc.* — A poesia modernista de William Carlos Williams em tradução e em disputa.** Rio de Janeiro, 2024, 217 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese “De *Spring and All a Primavera etc.* — A poesia modernista de William Carlos Williams em tradução e em disputa” apresenta a tradução comentada para o português de poemas publicados pelo autor norte-americano em um de seus livros mais inovadores: a obra híbrida *Spring and All*, de 1923. Na pesquisa, buscou-se associar o conceito de tradutologia, desenvolvido pelo teórico Antoine Berman (1942-1991), à poética da relação, do filósofo Édouard Glissant (1928-2011), de modo a refletir sobre possíveis aproximações entre a prática tradutória e o debate decolonial. Assim, o trabalho adota estratégias tradutórias distintas, sendo uma delas mais próxima de elementos formais e semânticos do texto fonte e a outra mais voltada ao diálogo que esse texto fonte pode estabelecer com aspectos históricos, artísticos e socioeconômicos da cultura de chegada. Essa segunda abordagem tradutória serve de base a uma reflexão sobre o modo como o idioma de chegada — ou seja, o português brasileiro — revela (mas também hierarquiza e esconde) as marcas linguísticas decorrentes do processo de colonização, na qual o idioma europeu entra em fricção com as línguas dos povos originários e as dos povos africanos escravizados que aqui chegaram. Com base nessa experiência, foi observado como a tradução simultânea de um mesmo poema, a partir de abordagens tradutórias distintas, se mostra produtiva, na medida em que traz novos desafios para a forma como o texto fonte é analisado e demanda um repertório ainda mais amplo de estratégias para sua reescrita. Isso resulta em um diálogo não apenas entre texto fonte e texto de chegada, mas entre as próprias traduções, que convergem, divergem e se retroalimentam. Assim, esse trabalho propõe uma prática tradutória marcadamente múltipla, que visa não a substituição de um texto fonte por um texto de chegada em outra cultura, mas sim a produção de uma teia textual onde cada elemento ajuda a iluminar e ressignificar os demais.

Palavras-chave

tradução; poesia; William Carlos Williams; modernismo

Abstract

Macedo, Amarílis Lage; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **From *Spring and All* to *Primavera etc.* — The Modernist poetry of William Carlos Williams in translation and in dispute.** Rio de Janeiro, 2024, 2017 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis “From *Spring and All* to *Primavera etc.* – The Modernist poetry of William Carlos Williams in translation and in dispute” presents the translation of several poems published by the American author in one of his most innovative works: the hybrid book *Spring and All*, from 1923. The research sought to associate the concept of translatology, developed by Antoine Berman (1942-1991), with the poetics of relationship, created by the philosopher Édouard Glissant (1928-2011), in order to reflect on possible connections between the practice of translation and the decolonial debate. Thus, the work adopts different translation strategies, one of which is closer to the formal and semantic elements of the source text and the other one is more focused on the dialog that this source text can establish with historical, artistic and socio-economic aspects of the target culture. This second translation approach inspires a debate on how the target language - that is, Brazilian Portuguese - reveals (but also hierarchies and hides) the linguistic marks resulting from the colonization, in which the European language is in contact with the languages of the indigenous peoples, as well as the languages of the enslaved African peoples who arrived here. Based on this experience, it was possible to notice how the simultaneous translation of the same poem, using different translation approaches, proves to be productive, as it brings new challenges to the way the source text is analyzed and demands an even broader repertoire of rewriting strategies. This leads to a dialogue not only between the source text and the target one, but also between the translations themselves, which converge, diverge and inspire each other. Thus, this thesis proposes a multiple translation practice, which aims not to replace a source text with a target text in another culture, but rather to produce a textual web in which each element helps to highlight and re-signify each other.

Keywords

Translation; poetry; William Carlos Williams; modernism

Sumário

1. Introdução	11
2. Williams na cena literária norte-americana	15
2.1. A importância do conceito de Imaginação em <i>Spring and All</i> (e no romantismo inglês)	20
3. Uma aproximação entre <i>Spring and All</i> e <i>A Escrava que não é Isaura</i> , de Mario de Andrade	26
3.1. Sobre o contexto em que cada obra foi escrita	26
3.2. Reagindo às críticas feitas ao movimento modernista	29
3.3. Por uma nova relação com a métrica, a rima e o simbolismo	30
3.4. Como diferenciar poesia e prosa?	32
3.5. Por uma nova relação com a sintaxe	35
3.6. Como promover a sensação de simultaneidade?	37
3.7. Cada um com seu cada qual	38
4. Fundamentação teórica	40
4.1. Primeiro momento — Berman e a poética da tradução	41
4.1.1. A análise de Berman sobre a tradução de <i>Paraíso Perdido</i>	46
4.1.2. Berman e a dupla temporalidade da tradução	49
4.2. Conceitos em xeque	50
4.3. Segundo momento — Glissant e a poética da Relação	54
4.4. Teia teórica	61
5. Tradução comentada de poemas	63
5.1. Poema I (“By the road to the contagious hospital”)	67
5.1.1. Desnudando a tradução	70
5.2. Poema II (“Pink confused with white”)	73
5.2.1. Nem tudo são flores na tradução	74
5.3. Poema III (“The farmer in deep thought”)	77
5.3.1. Sementes do processo tradutório	78
5.4. Poema IV (“The Easter stars are shining”)	83
5.4.1. Alguns pontos : sobre as traduções	85
5.5. Poema V (“Black winds from the north”)	90
5.5.1. Questões reais (e simbólicas) da tradução	97
5.6. Poema VI (“No that is not it”)	104
5.6.1. To do or tudo, eis a questão da tradução	106
5.7. Poema XIII (“Crustaceous”)	112
5.7.1. Achados e perdidos do processo tradutório	115
5.8. Poema XIV (“of death the barber”)	119
5.8.1. Aparando a tradução	121
5.9. Poema XV (“The decay of cathedrals”)	128
5.9.1. Ascensões e quedas no processo tradutório	131
5.10. Poema XVI (“O tongue”)	135
5.10.1. Anamnese de uma tradução	138
5.11. Poema XVII (“Our orchestra”)	144
5.11.1. Em busca da batida na tradução	148
5.12. Poema XVIII (“The pure products of America”)	155

5.12.1. Os produtos do processo tradutório	162
5.13. Poema XX (“The sea that encloses her young body”)	167
5.13.1. Na metamorfose tradutória	168
5.14. Poema XXI (“One day in Paradise”) e Poema XXII (“The red wheelbarrow”)	174
5.14.1. Intertextualidades em tradução	177
5.15. Poema XXIII (“The veritable night”)	182
5.15.1. Esclarecendo (ou enluarando) as escolhas tradutórias	184
5.16. Poema XXIV (“The leaves embrace”)	188
5.16.1. Espécies em tradução	192
5.17. Poema XXVII (“Black eyed susan”)	196
5.17.1. A indeterminação na tradução	197
6. Considerações finais	201
6.1. A multiplicidade tradutória enquanto estratégia de investigação e criação	206
7. Referências bibliográficas	211

When we name it, life exists.
William Carlos Williams
Spring and All

Toda erva daninha é um ser rebelde.
Giselle Beiguelman
Botannica Tirannica

1 Introdução

*O único realismo na arte é o da imaginação.
É apenas então que o trabalho escapa de ser
um plágio da natureza e se torna uma criação¹*
Williams

Na década de 1920, em uma cidade chamada Rutherford, na costa leste dos Estados Unidos, o poeta modernista William Carlos Williams, então com quase quarenta anos, desabafava em seus escritos acerca das críticas que seu trabalho vinha recebendo.

O que eles têm em mente quando dizem: “Eu não gosto dos seus poemas; você não tem qualquer tipo de fé. Parece que não sofreu e, na verdade, nem sentiu nada de maneira profunda. Não tem nada atraente no que você diz, muito pelo contrário, os poemas são definitivamente repulsivos. (...) A rima talvez você até possa tirar, mas o ritmo! Ora, não tem nada de ritmo em seu trabalho. É isso que você chama de poesia? É a própria antítese da poesia. É antipoesia. É a aniquilação da vida na qual você se apoia. Poesia que costumava andar de mãos dadas com a vida, poesia que interpretava nossas mais íntimas motivações, poesia que inspirava, que nos conduzia a novas descobertas, aprofundava nossa tolerância, elevava nossa exaltação. Modernos! O que vocês estão implementando é a morte da poesia” (WILLIAMS, 1970, p. 88)².

O desabafo acima integra o livro *Spring and All*, que se tornou um dos mais importantes de Williams, hoje considerado um autor canônico na produção poética norte-americana. Nas páginas desse livro, Williams defendia que o trabalho do artista não era imitar a natureza, de modo a proporcionar uma “bela ilusão” (WILLIAMS, 1970, p. 89), e sim criar formas que, tal como ocorre com as coisas na natureza, gozam de existência própria. Defendia, também, que nesse processo criador, era preciso olhar para o local, abrindo mão de modelos importados, adotados por meio da tradição, para descobrir um modo norte-americano de expressão artística.

Nessa tese, intitulada “De *Spring and All* a Primavera Etc.”, apresentamos a tradução comentada de parte dos poemas que compõem esse livro – uma obra híbrida, que também conta com trechos em prosa. Para que possamos identificar e compreender melhor as questões e propostas ali abordadas, vamos nos dedicar, no

¹ Sempre que a tradução de algum trecho for de minha autoria, isso será indicado por meio da inserção, em uma nota de rodapé, do respectivo texto fonte, como a seguir: “The only realism in art is of the imagination. It is only thus that the work escapes plagiarism after nature and becomes a creation”.

² No original: “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. (...) 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. Poetry that used to go hand in hand with life, poetry that interpreted our deepest promptings, poetry that inspired, that led us forward to new discoveries, new depths of tolerance, new heights of exaltation. You moderns! it is the death of poetry that you are accomplishing”.

capítulo a seguir, a uma apresentação do contexto em que *Spring and All* é escrita (“Williams na cena literária norte-americana”).

Na sequência, buscamos mostrar que as preocupações expressas por Williams nesse livro também estavam presentes, de certo modo, no modernismo brasileiro. Para isso, propomos uma aproximação entre *Spring and All* e *A Escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade. Há apenas um ano de diferença entre a publicação dos dois livros. Williams lançou *Spring and All* em 1923. Já Mário começou a escrever *A Escrava que não é Isaura* em abril de 1922, algumas semanas após a realização da Semana de Arte Moderna, e publicou o trabalho em 1924. Em meio a referências à vanguarda europeia, reflexões sobre o verso livre e sobre a velocidade com que a vida cotidiana parecia se transformar, Mário rebatia as acusações de desordem e loucura direcionadas à nova produção artística.

O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente a unilateralização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da geminação obrigatória a que o sujeitou a humana estultice (ANDRADE, 2010, p. 16).

O trecho acima, como podemos ver, tem muitos pontos em comum com a citação de Williams apresentada na página anterior. Ao identificar as preocupações em comum entre os dois autores e as respostas que cada um ofereceu a essas questões, surgiu a perspectiva de reforçar esse diálogo ao longo das traduções comentadas de *Spring and All*, fazendo com que estas fossem influenciadas pelo estilo literário de Mário. Contudo, esse caminho foi sendo revisto na medida em que se aproximava o centenário da Semana de Arte Moderna, uma efeméride acompanhada por questionamentos extremamente relevantes acerca da diversidade na produção artística brasileira.

Essas reflexões são apresentadas quando passamos à parte da Fundamentação Teórica. Ali, mostramos como as provocações de Antoine Berman para que possamos “reconhecer e receber o Outro enquanto Outro” (2007, p. 68) no processo tradutório, ou seja, preservando as especificidades daquilo que nos é estrangeiro, se somaram a inúmeras provocações que pareciam vir de todos os lados, reverberando um questionamento que poderíamos resumir do seguinte modo: a que Outro estamos nos referindo neste trabalho? Afinal, em um território que foi colonizado e que durante séculos recebeu milhões de pessoas escravizadas, a sensação é a de que grande parte da população é lançada para esse lugar do Outro, do estranho, em sua própria pátria. Nossa língua reflete isso, na valorização de alguns termos e normas, enquanto outros jeitos de se expressar são marginalizados. Como contemplar essa cisão no processo de tradução?

Há um poema de Lubi Prates, no livro *um corpo negro* (2023) que talvez ajude a materializar essa questão de forma mais direta.

tudo aqui é um exílio

apesar do sol
das palmeiras
dos sabiás,

tudo aqui é
um exílio.

tudo aqui é
um exílio,

apesar dos rostos
quase todos negros
dos corpos
quase todos negros
semelhantes ao meu.

tudo aqui é
um exílio,

embora eu confunda
a partida e a chegada.

embora chegar
apague
as ondas que o navio
forçou no mar

embora chegar
não impeça
que meus olhos
sejam África,

tudo aqui é
um exílio.

Ao retomar a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, com seu “tudo aqui é um exílio” (PRATES, 2023, p. 33), a poeta também nos chama para uma reflexão sobre o cânone literário brasileiro – quem ocupa esse lugar, do narrador, do eu-lírico? E que implicações isso tem quando pensamos, por exemplo, no Modernismo brasileiro?

A partir daí, novas referências artísticas e teóricas se juntaram a nós nesse processo, promovendo uma guinada na prática tradutória, que se bifurcou, levando à busca por duas traduções para cada texto fonte. Em uma delas, o “Outro” continuava a ser William Carlos Williams, e todo o esforço era empregado para preservar as “estranhezas” do autor ao manipular a própria língua, seja na escolha das palavras, seja nas torções da sintaxe ou na estrutura poética marcada por violentos enjambements e fragmentações semânticas. Na segunda tradução, o interesse era evocar o “Outro” que nos habita, nossa própria alteridade. Assim, fomos experimentando múltiplas distâncias entre o texto fonte e o texto de chegada.

Ao todo, são contemplados 18 poemas de *Spring and All* neste trabalho. Porém, cabe destacar que nem sempre essa estratégia da tradução múltipla foi possível, evidenciando as dificuldades dessa abordagem no encontro com a especificidade de cada texto. Assim, em alguns casos, apenas uma tradução é apresentada.

Nas considerações finais, compartilhamos os espinhos e as sementes com que nos deparamos ao longo desse processo. Essa parte inclui reflexões sobre a necessidade de contemplarmos a imensa diversidade linguística presente no Brasil, mas também a dificuldade que isso implica, em um processo que, para além de aspectos lexicais e sintáticos, precisa considerar diferentes poéticas e cosmovisões associadas a cada língua. Compartilhamos, também, exemplos que mostram como a tradução múltipla se mostrou produtiva ao longo do trabalho, contribuindo para a identificação de aspectos semânticos e formais dos poemas de Williams e estimulando a busca por soluções variadas em cada uma das traduções produzidas.

Para o futuro, expressamos o desejo de concluir a tradução de *Spring and All*, tanto dos poemas quanto dos trechos em prosa que compõem a obra. Se a tradução múltipla seria ou não viável enquanto produto editorial, não temos como afirmar por enquanto. Uma abordagem do tipo certamente implicaria a análise de aspectos mercadológicos que não são o foco deste trabalho. Aqui, a meta foi seguir o convite que Williams nos faz em cada página de seu livro: abrir-se à experimentação, à imaginação e à busca por novas formas.

2

William Carlos Williams na cena literária norte-americana

Nem sempre consegui dar os passos intelectuais que me deixariam firme numa posição. Assim, a maior parte da minha vida foi vivida num inferno (...) Mas agora me encontro em outra condição. Vejo que os valores que descobri podem ser alargados (...) Vejo que há trabalho a fazer na criação de novas formas, novos nomes para a experiência³
Williams

Com uma produção vasta e diversa, Williams escreveu 49 livros “em toda forma literária conhecida e em formas que nós ainda temos dificuldade para classificar”, afirma Webster Schott, editor da coletânea *Imaginations* (1970), na qual encontramos cinco livros de Williams particularmente resistentes à classificação. São eles: *Kora in Hell* (1920), *The Great American Novel* (1923), *The Descent of Winter* (1927) e *A Novelette* (1932), além de *Spring and All*. Neles, Williams se lança a uma série de experimentações, buscando, por meio desse processo, definir uma plataforma de premissas artísticas não apenas para si, mas para seus conterrâneos. De fato, Williams se tornou um poeta influente, canônico.

Porém o sucesso custou um pouco a chegar.

No início da década de 1920, Williams se via um tanto quanto excluído do meio literário. Tinha alguns livros publicados — *Poems* (1909), *The Tempers* (1913), *Al que Quiere!* (1917), além de participar da coletânea *Des Imagistes* (1914) e de ter lançado, em 1915, a revista literária *Others: A Magazine of the New Verse*. Porém, ele não estava em Paris nem em Londres, e sim em uma cidadezinha chamada Rutherford, New Jersey, onde viveu praticamente por toda a sua vida.

Vale lembrar que, cem anos atrás, os Estados Unidos não desfrutavam ainda do poder que passaram a exercer após a Segunda Guerra Mundial. Quando a guerra acabou, em 1945, resultando em uma nova configuração do tabuleiro geopolítico, aí sim os Estados Unidos assumiram uma posição de destaque no cenário político, econômico e, conseqüentemente, cultural. Em 1920, porém, Londres e Paris eram considerados os grandes epicentros da vida artística, atraindo autores, músicos e pintores de outras partes do mundo e irradiando tendências que impactavam profundamente a produção cultural de outros países.

Não por acaso, os poetas norte-americanos T.S. Eliot e Ezra Pound rumaram para a Europa e lá fixaram residência permanente. Williams se irritava profundamente com a atitude dos colegas, que tinham trocado a terra natal pela vida na metrópole. A questão ia além do aspecto geográfico. Para Williams, essa opção se manifestava na poesia que escreviam e até no modo como se expressavam em suas relações pessoais⁴. Mas, quando compartilhou sua indignação com outro poeta norte-americano, Wallace Stevens, este retrucou: “Mas pra que parte do mundo

³ No texto fonte: “I have not always been able to complete the intellectual steps which would make me firm in the position. So most of my life has been lived in hell -- a hell of repression lit by flashes of inspiration, when a poem such as this or that would appear (...) Now I have come to a different condition. I find that the values there discovered can be extended (...) I find that there is work to be done in the creation of new forms, new names for experience”.

⁴ Descrevendo uma discussão acalorada com Pound no prólogo de *Kora in Hell*, Williams comenta que o amigo encerrou a discussão como se fosse um francês — “I became hot. He, with fine discretion, exclaimed: ‘Let us drop it. We will never agree, or come to an agreement.’ He spoke like a Frenchman, which is one who discerns” (WILLIAMS, 1970, p. 26).

“você queria que eles fossem?”⁵ O tom retórico da pergunta de Stevens já dá a dimensão do poder simbólico que Paris e Londres exerciam sobre essa geração. Não parecia haver alternativa mais interessante do que o Velho Mundo, e para lá rumaram F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, entre outros... No cenário modernista norte-americano, Williams era uma voz dissonante ao propor que a produção artística se vinculasse à vivência local, à prosódia local.

Eu olhava para a poesia de um ponto de vista local; eu tinha que encontrar 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 jeito⁶ (ibid., p. 12, grifo no original).

Mas Pound sequer o considerava elegível para tal empreitada, dado que Williams não era um “verdadeiro norte-americano”. Afinal, o pai dele, William George Williams, tinha nascido na Inglaterra, mas crescido no Caribe, e sua mãe, Raquel Hélène, tinha nascido em Porto Rico, de uma família de ascendência basca e hispano-judaica — Williams falava espanhol em casa, com a mãe, quando era criança. Essa miscigenação não passou despercebida por Pound, que disse a Williams, por meio de uma carta:

E América? O que diabos você, um bendito estrangeiro sabe daqui. Seu *père* só atravessou a beirada, e você nunca foi além de Upper Darby⁷ ou da linha férrea de Maunchunk. Será que H.⁸, com o vento das pradarias soprando em suas roupas de baixo, ou o viril Sandburg reconheceriam você, um almofadinho do leste, como um VERDADEIRO norte-americano? INCONCEBÍVEL!!!! [...] Você tem a credulidade ingênua de um imigrante irlandês. Mas eu (*der grosse Ich*) tenho o vírus, o bacilo dessa terra em meu sangue, há quase três 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 ideiação americana como se fosse uma porcaria de um escorredor⁹ (POUND apud WILLIAMS, 1970, p. 11, grifo no original).

A mensagem fala muito mais sobre a perspectiva de Pound acerca da presença de uma suposta “raça pura” nos Estados Unidos do que sobre a identidade de Williams. E estas palavras não abalaram os objetivos de Williams, tampouco a amizade entre os dois.

⁵ No original: “I was one day irately damning those who run to London when Stevens caught me up with his mild: ‘But where in the world will you have them run to?’”

⁶ 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”.

⁷ Município da Pensilvânia.

⁸ Provavelmente, uma referência à poeta Hilda Doolittle.

⁹ No original: “And American? What the h—! 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. Would H., with the swirl of the prairie wind in her underwear, or the Viril Sandburg recognize you, an effete easterner as a REAL American? INCONCEIVABLE!!!! [...] You have the naive 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”.

Williams nutria uma grande admiração por Pound, desde que se conheceram durante os anos de faculdade na Pensilvânia. A intensa correspondência entre os dois deu origem a um livro, *Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams* (1996), que reúne 169 cartas trocadas entre 1907 e 1963. Nelas, temos acesso às convergências e divergências entre ambos, tanto no espectro artístico quanto no político (embora se possa argumentar que a arte também é política).

Enquanto Pound visava um ambiente cultural cosmopolita, Williams se voltava para o local. E quando, na Segunda Guerra Mundial, Williams se mostrava mais inclinado ao socialismo e ao comunismo, Pound apoiava o fascismo italiano de Benito Mussolini.

Apesar dessas e outras diferenças, cada um contribuía de várias maneiras para a produção do outro. Williams ajudava Pound a se manter conectado com a cena literária norte-americana, mesmo morando longe — Pound morou em Paris entre 1921 e 1924 e em Rapallo, Itália, entre 1924 e 1945 (WITEMEYER in POUND, WILLIAMS, 1996, p. viii). Já Pound trazia para Williams o pensamento de vanguarda europeu, ao mesmo tempo em que ajudava o amigo a ganhar certa projeção internacional. Foi em Paris que Pound entrou em contato com outros dois norte-americanos, William Bird e Robert McAlmon, com os quais montou a Three Mountains Press, uma editora especializada em edições limitadas de obras inovadoras de autores britânicos e norte-americanos. Em 1923, Bird publicou dois trabalhos experimentais de Williams: *The Great American Novel* e *Spring and All*.

Se Williams nutria um sentimento de admiração e amizade por Pound, não se pode dizer que sentisse o mesmo em relação a Eliot, como o próprio Williams deixa claro no prólogo de *Kora in Hell*. De modo bastante contundente, ele elege como alvo direto de suas críticas o poeta T.S. Eliot e o crítico literário inglês Edgar Jepson. Esse ataque não é à toa: em maio de 1918, a *English Review* (n. 12) havia publicado uma resenha de Jepson bastante desabonadora em relação à poesia norte-americana, como observa Michael Grant na introdução de *T.S. Eliot: The Critical Heritage* (vol. 1).

Ele [Jepson] abriu uma exceção para Eliot, dizendo que “o Sr. Eliot é os Estados Unidos dos Estados Unidos; e sua poesia é firmemente enraizada em seu solo nativo”. Ele apontou a americanidade de *The Love Song of J. Prufrock*, “realmente o amante dos Estados Unidos real, atualizado”, e aprovou veementemente “La Figlia che Piange”¹⁰ (GRANT, 1982, s/p).

Ao fazer isso, Jepson pisou com força no calo de Williams. O poeta lembra, em *I Wanted to Write a Poem: the Autobiography of the Works of a Poet* (1977), como ficou aturdido ao ler *Prufrock*, justamente por entender que Eliot “tinha traído tudo em que eu acreditava. Ele estava olhando para trás; eu estava olhando pra frente. (...) Sabia que ele iria influenciar todos os poetas americanos subsequentes e atraí-los para longe de minha esfera (...) isso me obrigou a ser bem-sucedido”¹¹ (WILLIAMS, 1977, p. 30).

¹⁰ No original: “He made an exception for Eliot, however, saying that “Mr. T.S. Eliot is United States of United States; and his poetry is securely rooted in its native soil”. He pointed out the Americanness of ‘The Love Song of J. Prufrock’, ‘in very truth the lover of the real, up-to-date United States’, and approved vehemently of ‘La Figlia chi Piange’.”

¹¹ 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 (...). I knew he would influence all subsequent American poets and take them out of my sphere. (...) It forced me to be successful”.

Em 1922, ou seja, um ano antes do lançamento de *Spring and All*, Eliot lançou *The Waste Land*, com grande sucesso. É possível ler *Spring and All* como uma resposta a esse contexto, visando divulgar e embasar certa concepção de arte moderna. Em sua autobiografia, Williams associa as primeiras páginas do livro a um manifesto, uma resposta a críticas (ibid. pp. 37-38). Hoje, podemos buscar nelas chaves interessantes para a compreensão de seu processo artístico.

Williams buscava uma linguagem poética que correspondesse à prosódia norte-americana, em vez de se pautar por convenções que vinham da Inglaterra. É um compromisso que ele defende claramente, por exemplo, na primeira edição da revista literária *Contact*, em 1920. O próprio nome da revista já sugere essa posição; Williams está interessado no “*contato* essencial entre as palavras e a localidade em que elas crescem, nesse caso, a América”¹² (WILLIAMS, 1978, p. 65, grifo meu).

É nesse cenário que Williams lança *Spring and All* (1923), que veio a se tornar uma de suas obras mais significativas. São, ao todo, 27 poemas, entre os quais estão alguns dos mais famosos de Williams, como “The Red Wheelbarrow”. Esses poemas estão estreitamente ligados a outros elementos textuais do livro: trechos em prosa, relatos autobiográficos, tentativas de esclarecer a antítese poesia/prosa, crítica literária e reflexões acerca dos novos rumos que vinham sendo trilhados nas artes visuais no início do século XX. É uma obra de aspecto híbrido e fragmentário — características que ficam ainda mais evidentes quando o leitor se depara com capítulos fora da ordem (o primeiro a ser apresentado é o 19), termos de ponta cabeça, parágrafos que terminam em uma vírgula e poemas sem pontuação alguma.

Essa afronta às convenções corresponde às ideias ali apresentadas. Ao refletir sobre os princípios que parecem nortear a produção artística de sua época, Williams conclui que, na escrita, também era preciso abrir mão de modelos já estabelecidos em prol de novas formas de expressão. Uma de suas referências, nesse sentido, é o cubista Juan Gris, cujas telas trazem elementos familiares (como um vaso de flores numa mesa) ao mesmo tempo em que geram uma sensação de estranheza em relação a esses objetos, graças à fragmentação da composição. Gris realiza, visualmente, aquilo que Williams almeja fazer verbalmente: “separar aquilo que é produto da imaginação daquilo que é vida, e, claro, por meio de formas comuns à experiência de modo a não assustar o espectador, mas sim atraí-lo”¹³ (WILLIAMS, 1970, p. 107). Ou, conforme fica claro na medida em que Williams estende seu raciocínio: apresentar a arte como arte, como um complemento ao real, e não como uma cópia deste.

Em seus poemas, o autor elege como tema situações cotidianas e adota termos e construções sintáticas que soam familiares. Ao mesmo tempo, suprime a pontuação e fragmenta o verso violentamente, por meio de enjambements. Cada corte inesperado convida o leitor a levantar hipóteses, nem sempre atendidas no verso seguinte, como podemos observar no trecho a seguir, em que a imagem de uma moça cuja perna talvez tenha sido amputada mal se forma e já é reajustada no verso seguinte.

I saw a girl with one leg

Eu vi uma moça com uma perna

¹² No original: “For native work in verse, fiction, criticism or whatever is written we mean to maintain a place, insisting on that which we have not found insisted upon before, the essential contact between words and the locality that breeds them, in this case America”.

¹³ No texto fonte: “the attempt is being made to separate things of the imagination from life, and obviously, by using the forms common to experience so as not to frighten the onlooker away but to invite him”

over the rail of a balcony

em cima da grade da varanda

Nos versos de Williams, o olhar não pousa sobre coisas previamente conhecidas, estáveis, dissociadas do estado de espírito de quem observa. Há uma sensação constante de descoberta, de indeterminação. Ou, como observa Charles Hartman, ao comentar um poema de Williams em *Free Verse: an Essay on Prosody*, o texto nos convence de que compartilhamos com o poeta uma experiência imediata (HARTMAN, 1980, p. 97).

Esse tipo de verso, que Hartman chama de “forma descoberta” (ou, com ressalvas, de “orgânica”) não constitui, a rigor, uma forma. Os elementos estruturais são contingentes, variam conforme as especificidades de cada poema. A forma é entendida “não como um produto, mas um processo, não como uma estrutura, mas uma operação”¹⁴ (ibid., p. 86).

Paulo Henriques Britto identifica nos poemas de William Carlos Williams e de e. e. cummings o surgimento do “novo verso livre”. Como observa Britto, no artigo “Para uma tipologia do verso livre em inglês e português”, esse modelo ganhou popularidade no Brasil a partir da década de 1960, contudo, ainda é bem menos estudado que o verso livre clássico de Whitman (no qual uma série de recursos poéticos, como anáforas e encaixotamento sintático, são recorrentes) e o verso liberto adotado por T.S. Eliot (no qual o tamanho dos versos oscila em torno de um padrão implícito, chamado “metro fantasma”) (BRITTO, 2011, pp. 143-144).

A influência de Williams em sua terra natal também se torna mais perceptível por volta da década de 1950. O poeta beat Allen Ginsberg o considerava um mentor, e coube a Williams fazer o prefácio de *Howl* quando este foi lançado, em 1956 — embora, do ponto de vista formal, o poema de Ginsberg, com seus versos longos e uso recorrente de anáforas, possa nos remeter mais ao estilo de Walt Whitman do que aos versos curtos e enjambados de Williams.

Também na década de 1950 articula-se uma comunidade artística que recebe o nome de New York School of Poetry, cujos membros (entre os quais estão Frank O’Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, Barbara Guest e Ron Padgett) foram declaradamente influenciados por Williams. Aqui a conexão fica mais evidente: ela transparece, por exemplo, nos enjambements que O’Hara cria em poemas como “Autobiographia literaria”, na valorização de elementos cotidianos como matéria poética e na opção por uma escrita atenta à oralidade. Kenneth Koch expressa esse legado da seguinte forma:

Por exemplo, eu perguntei a mim mesmo, ‘o que faz com que alguém se torne um bom escritor?’ Obviamente, ler outros poetas e ser influenciado por eles, então uma das primeiras tarefas que passo para meus alunos adultos é ler William Carlos Williams (...). Williams escreve sobre aquelas coisas ordinárias que estão bem na sua frente. Ele usa a linguagem que a gente fala (KOCH, 1994, s/p).¹⁵

Em entrevista à NPR, Ron Padgett contou como o verso “no idea but in things” se tornou um dos pilares de sua própria escrita. “Essa máxima sempre esteve

¹⁴ No original: “‘Discovered form’ is not a form, but a way of thinking about poetic forms. It presents form not as product but as process, not as structure but as operation”.

¹⁵ No original: “For example, I asked myself, ‘What makes a better writer?’ Obviously, one thing is reading other poets and being influenced by them, so one of the first assignments I had my adult poets do was to read William Carlos Williams (...). Williams writes about ordinary things that are right in front of you. He uses the language that we speak”.

meio que por trás de meus pensamentos sobre escrita”¹⁶, diz ele, que descobriu a poesia de Williams aos 16 anos e, junto a outros poetas, peregrinou até a casa do autor em New Jersey quando este morreu, em março de 1963.

2.1. A importância do conceito de Imaginação em *Spring and All* (e no romantismo inglês)

Já mencionamos aqui *Imaginations* — a coletânea publicada em 1970, que reúne os “livros de crise” de Williams, lançados ao longo dos anos 1920 e no início da década de 1930, quando o poeta buscava definir seu projeto literário. Falemos agora do título. Essas produções constituem, para o editor Webster Schott, o testemunho de uma descoberta fundamental para Williams: “Ele estava falando do poder que a imaginação tem para vincular os seres humanos à vida e impeli-los adiante”¹⁷ (SCHOTT in WILLIAMS, 1970, p. xv).

Dentre as cinco obras citadas, é em *Spring and All* que o autor se dedica com mais empenho a definir o que entende por imaginação. Que não se espere, porém, a formulação de um conceito desenvolvido nos moldes tradicionais. Como dito antes, estamos diante de um livro fragmentado e híbrido, que navega por vários gêneros.

Cabe lembrar também que a crítica não vinha sendo muito amistosa com Williams, no início de sua carreira. E o poeta dá início a *Spring and All* como quem entra num ringue, rebatendo de pronto algumas acusações — entre elas, a de que, ao abrir mão de elementos tradicionais da poesia em língua inglesa (como rimas e padrões métricos), ele acabava produzindo poemas “repulsivos”, “cruéis”. Sua escrita, em suma, era considerada uma “antipoesia”. Diante disso, ele reforça uma atitude de ruptura e confronto.

É interessante, porém, notar como esse *outsider* se alinha (voluntariamente ou não) a certa tradição poética quando, na segunda página do livro, atribui extrema importância à imaginação — assim como fizeram, um século antes dele, os românticos ingleses.

Antevendo acusações, Williams esclarece: a defesa da imaginação não implica a adesão a uma visão idealizada de mundo (crítica direcionada aos românticos por parte daqueles que se identificavam com o realismo). A imaginação, tal como Williams a entende, não visa uma recuperação mental do passado, tampouco uma projeção para o futuro. Ela tem o poder de nos situar no presente, em uma relação mais intensa com o mundo sensível, como podemos observar no trecho a seguir: “A quem então me dirijo? À imaginação (...) E se quando eu pomposamente anuncio que me dirijo — À imaginação — você acha que por isso me divorcio da vida e triunfo sobre meu próprio fim, respondo: para refinar, esclarecer, intensificar aquele momento eterno que é o único em que vivemos não há outra força que não essa — a imaginação”¹⁸ (WILLIAMS, 1970, p. 89).

De todo modo, ao defender a imaginação como força criadora, Williams parece acenar a S. T. Coleridge (1772-1834), que, ao lado de William Wordsworth

¹⁶ No original: “That dictum has always kind of been in the back of my head when it comes to writing”.

¹⁷ No original: “He was speaking of the power of the imagination to hold human beings to life and propel them onward.”

¹⁸ No original: “To whom then am I addressed? To the imagination (...) And if when I pompously announce that I am addressed — To the imagination — you believe that I thus divorce myself from life and so defeat my own end, I reply: To refine, to clarify, to intensify that eternal moment in which we alone live there is but a single force — the imagination”.

(1770-1850), é considerado um dos fundadores do romantismo inglês. O escritor norte-americano de vanguarda estava bem familiarizado com as premissas do movimento, até porque seu grande modelo, nos primeiros escritos da juventude, era o romântico John Keats (1795-1821), cuja “estudada elegância” ele apreciava (WILLIAMS, 1977, p. 8).

Coleridge, por sua vez, parece seguir como referencial teórico (ainda que de modo não explícito) o pensamento de Kant acerca da imaginação, principalmente a forma como o filósofo prussiano desenvolve o tema na *Crítica do Juízo* (HUME, 1970). Se, na *Crítica da Razão Pura* a imaginação ocupa uma posição intermediária entre os sentidos e o entendimento — possibilitando que os múltiplos estímulos externos sejam organizados e reproduzidos internamente, de modo a viabilizar a síntese cognitiva (relativa à geração de conceitos) —, na *Crítica do Juízo* a imaginação exibe mais poder e independência.

“A liberdade da Imaginação consiste em sua capacidade de esquematizar sem qualquer conceito. Ela consegue compreender um tema com um único e intuitivo lampejo, algo que, segundo Kant, a Razão tenta fazer, mas não consegue”¹⁹, escreve Robert Hume no artigo “Kant and Coleridge on Imagination” (1970, p. 488). “Com o termo ‘imaginação’, Kant parece geralmente indicar uma faculdade independente ou um poder da mente capaz de uma apreensão não-conceitual da forma”²⁰ (ibid.).

Kant, porém, não chega a atribuir uma categoria específica a essa imaginação, mais livre e criativa. E é desse ponto que parte Coleridge, ainda segundo Hume. “A distinção de Coleridge entre Imaginação primária e secundária pode ser feita satisfatoriamente no sistema kantiano, entre Imaginação cognitiva e Imaginação criativa ou estética”²¹ (HUME, 1970, p. 489). “Coleridge estava afirmando a existência independente de um poder imaginativo criativo. Isso torna explícito o que estava claramente implícito em Kant”²² (ibid., p. 490).

Além disso, o esquema proposto por Coleridge conta com mais uma categoria: fantasia (“fancy”). O fato é que por muito tempo imaginação e fantasia foram vistas como sinônimos, o que é fácil de entender até de um ponto de vista etimológico (“fantasia” vem de “phanos”, termo grego para “imagem”, do qual deriva “imaginação”). As tentativas de discriminar essas duas palavras (valorizando ora uma, ora outra) variaram conforme a época e o local — na Itália, em geral, a “fantasia” gozava de um status mais elevado, pois era considerada uma força criativa, enquanto a “imaginação” remetia a um tipo de memória, ligado à retenção e reprodução de impressões sensoriais (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1993, p. 402).

A posição de Coleridge é diametralmente oposta a essa. Para ele, a “fantasia” não diferia muito da sagacidade; ela dizia respeito à associação — uma junção arbitrária de coisas remotas, afirmam John Bullitt e W. Jackson Bate no artigo “Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism” (1945, p. 8). A definição de Coleridge se tornou uma referência por captar a essência de uma série de distinções emergentes na Inglaterra e na

¹⁹ No original: “The freedom of the Imagination consists in its being able to schematize without any concept. And it can comprehend its subject in a single intuitive grasp, which, Kant says, is what Reason strives to do without success”.

²⁰ No original: “Kant generally seems to mean by ‘imagination’ an independent faculty or power of the mind which permits non-conceptual apprehension of form”.

²¹ No original: “Coleridge’s distinction between primary and secondary Imagination might properly be made in Kant’s system between cognitive Imagination and creative or aesthetic Imagination”.

²² No original: “Coleridge was affirming the independent existence of a creative imaginative power. This makes explicit what is clearly implicit in Kant”.

Alemanha, conforme o verbete sobre “imaginação” da *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993). “A fantasia opera sem um propósito unificador e não funde, transforma ou cria novas imagens e ideias. Em vez disso, ela as justapõe ou conecta de uma forma mais mecânica, apelando à novidade da impressão sensorial em vez da força ou grandeza da concepção intelectual”²³ (*ibid.*, p. 402).

Em consonância com Coleridge, Williams enfatiza ao longo de *Spring and All* que a imaginação gera novas formas, que não são menos reais que aquelas geradas pela natureza. Ainda assim, o que tem fascinado os homens até então, diz ele, foi a capacidade de “copiar a natureza (WILLIAMS, 1970, p. 107), de modo a promover uma “bela ilusão” (*ibid.*, p. 89) proporcionada por trabalhos que foram produzidos, sim, graças à imaginação — mas uma imaginação enfraquecida devido às proibições que lhe foram impostas (e aqui não é difícil imaginar que Williams critica o uso de formas a seu ver desgastadas).

Vem à memória a célebre competição entre Zêuxis e Parrásio, em que o primeiro pintou um cacho de uvas tão realista que conseguiu enganar os passarinhos. Parrásio, porém, foi capaz de uma ilusão ainda maior. Quando Zêuxis pediu ao oponente que soltasse a cortina que cobria seu quadro, descobriu o engodo: a pintura simulava uma cortina. O furor em torno da perspectiva no Renascimento, afirma Williams, contribuiu para que a busca por uma abordagem ilusionista se perpetuasse.

A perspectiva e os desenhos hábeis mantiveram a pintura sob o manto da ‘bela ilusão’ até hoje [...] — hoje quando estamos começando a descobrir o fato de que em grandes obras da imaginação UMA FORÇA CRIATIVA ESTÁ EM AÇÃO CRIANDO OBJETOS QUE POR SI SÓ COMPLEMENTAM A CIÊNCIA E PERMITEM QUE A INTELIGÊNCIA SOBREVIVA²⁴. (WILLIAMS, 1970, p. 112)

Esse processo ilusionista chegou a um final, diz Williams, reconhecendo o desamparo que isso traz, pois “o vazio nos encara mais uma vez” (*ibid.*, pp. 96-97)²⁵. Mas, para ele, o sentimento que prevalece não é a melancolia da perda, mas a esperança. Afinal, “a imaginação, livre das algemas da ‘arte’, assume a liderança. Seus pés descalços não são delicados. Na verdade, aqueles que vêm atrás dela têm muito o que pensar. Hm. Deixe que passe”²⁶ (WILLIAMS, 1970, p. 97).

Resta entender como uma obra artística produzida a partir dessa libertação da imaginação a que Williams se refere difere da que era produzida até então. Em resposta, Williams apresenta em *Spring and All* a pintura *Flowers*, do cubista espanhol Juan Gris.

Mas uma pintura como a de Juan Gris, ainda que eu não a tenha visto em cores, é importante por marcar de forma mais clara do que qualquer outra que eu tenha visto o que é a tendência moderna: a tentativa de propor uma separação entre as coisas da

²³ No original: “F. operates without a unifying design and does not meld, transform, or newly create images or ideas. Rather, it juxtaposes or connects them in a more mechanical fashion, appealing to novelty of sense impression instead of strength or grandeur of intellectual conception and power”.

²⁴ No original: “Thus perspective and clever drawing kept the picture continually under cover of the ‘beautiful illusion’ until today (...) — today when we are beginning to discover the truth that in great works of the imagination A CREATIVE FORCE IS SHOWN AT WORK MAKING OBJECTS WHICH ALONE COMPLETE SCIENCE AND ALLOW INTELLIGENCE TO SURVIVE”.

²⁵ No original: “Emptiness stares us once more in the face”

²⁶ No original: “The imagination, free from the handcuffs of ‘art,’ takes the lead! Her feet are bare and not too delicate. In fact those who come behind her have much to think of. Hm. Let it pass”.

imaginação e a vida, e obviamente, usando formas comuns à experiência de modo a não assustar o observador, mas sim atraí-lo, [...] Coisas com as quais ele está familiarizado, coisas simples — ao mesmo tempo deslocadas da experiência ordinária para a imaginação²⁷. (WILLIAMS, 1970, pp. 107-110)

É interessante observar a pintura de Gris, hoje em exposição no MET (Metropolitan Museum of Art), Nova York, antes de tecer algumas considerações.



“Flowers” (que também já teve como título “Bouquet”, “Roses” e “Roses in a Vase”) é uma obra cubista, feita com guache, óleo, pastel e colagem. Mostra uma penteadeira com um espelho oval, que reflete o papel de parede, segundo descrição no site do museu. Traz ainda um vaso com rosas, uma xícara e um jornal. “A mulher claramente tem companhia: camuflados na cena estão uma segunda xícara de café, uma taça, uma garrafa e um cachimbo”²⁸. Feita em 1914, a obra foi adquirida no mesmo ano por Gertrude Stein (um ano após a publicação do poema “Sacred Emily”, que traz o famoso verso “Rose is a rose is a rose is a rose”).

Ao abordar essa obra em *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams* (1994), Peter Halter comenta como o uso das colagens impede uma leitura ilusionista do trabalho, demandando que sejamos sensíveis a essas rosas específicas, e não a uma ideia generalizada de rosa. Além disso, chama

²⁷ No original: “But such a picture as that of Juan Gris, though I have not seen it in color, is important as marking more clearly than any I have seen what the modern trend is: the attempt is being made to separate things of the imagination from life, and obviously, by using the forms common to experience so as not to frighten the onlooker away but to invite him,”
(...)

Things with which he is familiar, simple things — at the same time to detach them from ordinary experience to the imagination”.

²⁸ Conforme disponível no site < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/497126> >

nossa atenção para contradições presentes no quadro: por exemplo, a ilusão de profundidade é criada e imediatamente revogada.

Gris criou um “design” geral em suas pinturas [...] por meio da repetição de formas específicas, que ele chamava de “rimas”. Graças a essas ‘rimas’, suas pinturas têm uma cadência subjacente que as estrutura ritmicamente e revela ao observador uma relação escondida entre os diferentes objetos. [...] Ao repetir ou ecoar formas específicas, Gris relaciona os objetos um com o outro — eles “renovam” um ao outro, nas palavras de Williams, enquanto mantêm sua própria identidade²⁹. (HALTER, 1994, p. 77-78)

Como obter efeito equivalente em um texto? Logo após comentar a obra de Gris, Williams coloca um poema (o sétimo do livro), que começa com o verso “the rose is obsolete” (“a rosa é/está obsoleta”). Seja na colagem, seja no poema, evitam-se tanto um tratamento realista do tema (a flor) quanto uma representação simbólica. O foco recai na composição. Em ambas as obras, observam-se lacunas, sobreposições e sugestões que ora ofuscam, ora promovem o brilho de uma relação. Essas lacunas, com toda a indeterminação que advém delas, parecem incitar a imaginação do leitor / observador. Interessante notar que, ao debater qual seria a possível distinção entre poesia e prosa, Williams propõe que a poesia é “uma nova forma percebida como uma realidade em si mesma”³⁰ (WILLIAMS, 1970, p. 133).

Quanto à dimensão simbólica, eis o que diz o poeta: “O que eu fizer de valor terá esse valor: uma fuga do simbolismo cru, a aniquilação de associações desgastadas, de formas ritualísticas complicadas desenvolvidas para separar a obra da ‘realidade’: como a rima, o metro enquanto metro, e não como a essência do trabalho, uma de suas palavras³¹” (*ibid.*, 102).

Williams entra em atrito com os românticos ingleses ao questionar a relevância do símbolo — sobre o qual Coleridge teorizou bastante. O conceito romântico de símbolo partia da ideia de que o processo de significação só poderia ser bem-sucedido onde ele, aparentemente, não ocorria — “ou seja, quando o signo se tornava totalmente transparente em seu significado. Tal transparência foi atribuída aos assim chamados signos naturais, devido a seu poder de significar, a partir de relações miméticas ou causais”³², escreve Nicholas Halmi em “Coleridge on Allegory and Symbol” (2012, p. 4). Segundo essa teoria, prossegue Halmi, os

²⁹ No original: “Gris created an overall design in his pictures — a ‘geometry’ — by means of a repetition of specific forms, which he called “rhymes”. By virtue of these ‘rhymes’ his pictures have an underlying cadence that structures them rhythmically and reveals to the viewer a hidden relationship between the different objects. [...] By repeating or echoing specific forms Gris relates the objects one to another — they ‘renew’ each other, in William’s words — while each of them retains its own unique identity.”.

³⁰ No original: “poetry: new form dealt with as a reality in itself”.

³¹ No original: “What I put down of value will have this value: an escape from crude symbolism, the annihilation of strained associations, complicated ritualistic forms designed to separate the work from ‘reality’ — such as rhyme, meter as meter and not as the essential of the work, one of its words. [...] The work will be in the realm of the imagination as plain as the sky is to the fisherman — a very clouded sentence. The word must be put down for itself, not as a symbol of nature but a part, cognizant of the whole — aware — civilized”.

³² No original: “The corollary of that assumption, no less compelling for its paradoxicality, was that signification could be successful only where it seemed not to occur at all—that is, where a sign became completely transparent to its meaning. Such transparency was ascribed to so-called natural signs because their signifying power, being based on causal or mimetic relations, was thought to inhere in them rather than, as in the case of artificial or conventional signs, to require a human act of institution”.

signos naturais (como a fumaça) estariam em acordo com certa ordem divina e poderiam ser universalmente reconhecidos, enquanto os artificiais (categoria em que a crítica do século XVIII incluía as imagens alegóricas) seriam culturalmente situados e, portanto, ambíguos ou mesmo indecifráveis.

Em Coleridge, aparece a noção de que a paisagem poderia ser até uma fonte de ensinamentos morais. “[Ele] enfatizava os efeitos moralmente educativos que vêm quando se aprende a ler, na natureza, a representação da Providência”³³ (HALMI, 2012, p. 5). Mas o próprio poeta se deparou com as dificuldades desse caminho. A abordagem adotada por Coleridge precisava ser, ao mesmo tempo, “objetivamente real e subjetivamente significativa, não discursiva mas, ainda assim, capaz de expressar algo maior que si mesma”³⁴ (ibid., p. 6).

O sujeito descrito por Williams em *Spring and All* tem outra relação com o ambiente e com a linguagem — as palavras de que dispõe estão desprovidas de sentido, seja pelo desgaste resultante de associações preguiçosas, segundo ele, seja devido a uma mudança observada no próprio modo de vida, fruto do processo acelerado de urbanização. “De mãos vazias, ele enfrenta o céu, sem experiência de existência, procurando inventar e projetar. Simbolismo grosseiro é associar emoções com fenômenos naturais, tais como a raiva com o relâmpago, as flores com o amor [...] esse tipo de trabalho é vazio”³⁵ (WILLIAMS, 1970, p. 100).

O caminho de Williams, contudo, não se mostra muito mais simples que o de Coleridge. No quinto poema do livro, que começa mencionando nuvens negras que vêm do norte, o poeta é obrigado a reconhecer, na última estrofe, “quão fácil é deslizar / para o modo antigo, quão difícil é / manter-se agarrado ao avanço —”³⁶ (ibid., p. 103).

Se o desafio vale a pena, arrisco inferir, é porque Williams o associa à liberação do indivíduo. “Às vezes falo da imaginação como uma força, uma eletricidade ou um meio, um lugar”, escreve Williams (1970, p. 150). Seja como for, afirma, o efeito é liberar o mundo das imposições da arte e “liberar o homem para agir em qualquer direção que sua disposição indicar”³⁷ (ibid.).

³³ No original: “In poems of the 1790s, too, Coleridge emphasized the morally educative effects of learning to recognize the representation of Providence in nature”.

³⁴ No original: “Thus the symbolic language Coleridge demanded had to be at once objectively real and subjectively meaningful, non-discursive yet expressive of something greater than itself”.

³⁵ No original: “Bare handed the man contends with the sky, without experience of existence seeking to invent and design. Crude symbolism is to associate emotions with natural phenomena such as anger with lightning, flowers with love [...]. Such work is empty.”

³⁶ No original: “How easy to slip / into the old mode, how hard to / cling firmly to the advance —”.

³⁷ No original: “Sometimes I speak of imagination as a force, an electricity or a medium, a place. It is immaterial which: for whether it is the condition of a place or a dynamization its effect is the same: to free the world of act from the impositions of ‘art’ (see Hartley’s last chapter) and to liberate the man to act in whatever direction his disposition leads”.

3

Uma aproximação entre *Spring and All*, de Williams, e *A Escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade

Nossa poesia é resumo, essência, substrato.
Mário de Andrade

Como veremos ao longo deste capítulo, boa parte das ideias apresentadas por Williams em *Spring and All* de algum modo parece dialogar com conceitos e debates abordados por Mário de Andrade em *A Escrava que não é Isaura*. Trata-se de duas obras escritas na mesma época, no início da década de 1920, mas em culturas distintas, separadas por mais de 7.500 quilômetros — distância entre São Paulo, no sudeste do Brasil, e Rutherford, na costa leste dos Estados Unidos.

Ao longo das próximas páginas, serão apresentados os pontos de convergência que foram identificados nas duas obras. Para facilitar esse processo, a análise está dividida em temas, por exemplo: o que ambos dizem a respeito do uso da métrica e da rima.

Este recorte não quer, contudo, dar a entender que há apenas convergências entre ambos escritores. Tampouco que esses dois livros condensam de modo cabal o que seus respectivos autores têm a dizer sobre a arte moderna, em geral, e sobre seus projetos poéticos, em particular.

Essas obras retratam um momento na trajetória de Williams e Mário, e ambos olharam com desconfiança para as próprias palavras conforme os anos passaram. Williams se referiu a *Spring and All* como sendo em parte um manifesto, em parte meditação estética e, em parte, nonsense. Já Mário, no posfácio que produziu para *A Escrava que não é Isaura* em 1924, define o livro como uma “fotografia” de 1922 e afirma que, desde então, algumas de suas ideias já tinham mudado bastante.

Ao tornar pública a tensa relação com o próprio escrito, Mário passa a designar a obra como apenas uma ‘fotografia’ tomada em determinado ponto do desenvolvimento de suas reflexões sobre a literatura de vanguarda. Tratava-se, enfim, de uma “verdade [...] transitória”. Com isso, nega posicionamentos cristalizados, fazendo com que, metonimicamente, o movimento modernista também pudesse ser visto como uma experiência fecunda, em permanente transformação, sintonizado com a vivência do homem desse início do século XX que trouxe, de uma só vez, trilhas em direção ao inconsciente e o arrojo tecnológico nas grandes cidades (MORAES in ANDRADE, 2010, p 126).

Com isso em mente, vale reforçar que o intuito deste capítulo é mostrar em que aspectos essas obras curiosamente se espelham e, com base nisso, identificar estratégias potencialmente interessantes para o processo de leitura e de tradução de *Spring and All*. Além disso, vale dizer que esse mergulho em *A escrava que não é Isaura* também visava absorver parte do estilo de Mário [e, conseqüentemente, da época em que ele escreveu], para com ele irrigar as traduções dos poemas de Williams. No que diz respeito a esse objetivo, por ora basta dizer que outros afluentes chegaram e muita água já passou debaixo dessa ponte... Contudo, é inegável que as reflexões de Mário contribuíram profundamente para decisões tomadas ao longo do processo tradutório.

3.1. Sobre o contexto em que cada obra foi escrita

No capítulo anterior, abordamos alguns aspectos que nos parecem relevantes acerca do período em que *Spring and All* foi escrito: de modo bastante simplista, é possível dizer que Williams estava reagindo a uma cena literária cada vez mais influenciada por T. S. Eliot nos Estados Unidos (especialmente após o lançamento de *The Waste Land*, em 1922). Eliot, a seu ver, se voltava para o passado e promovia uma valorização da tradição europeia. Em oposição a isso, Williams conclamava seus pares a se voltar para o local e a criar novas formas poéticas.

Traçando aqui um primeiro paralelo entre *Spring and All* e *A Escrava que não é Isaura*, vale dizer que Mário também estava reagindo a um contexto que, em sua avaliação, lhe parecia desfavorável quando escreveu a obra. Em julho de 1922, Mário havia lançado a coletânea de poemas *Pauliceia Desvairada*, onde encontramos seu “Prefácio Interessantíssimo”. Nele, negava ser futurista — era passadista confesso, pois que “ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu” (ANDRADE, 2016, s/p). E defendia, amparado por esse passado, que seus versos não precisavam ser metrificados nem rimados. Além disso, Mário reivindicava liberdade para desprezar normas gramaticais — “Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas” (ibid.) — e se afirmava como um artista que escreve “brasileiro” — “Se uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia” (ibid.).

Num país predominantemente rural, *Pauliceia desvairada* penetrava na alma urbana e de lá extraía suas virtudes e vícios, contradições e espantos. Pela primeira vez no Brasil a pulsação de uma cidade se tornava tema de um livro inteiro [...]. A cidade como personagem multifacetada, em cenas, sentimentos, imagens, cheiros, cores, tipos humanos, o louco da rua, o burguês com sua “digestão bem-feita”. E o verso famoso que interligou cultura brasileira e internacional: “Eu sou um tupi tangendo um alaúde”. Tudo recheado de neologismos, onomatopeias (“toca a banda da polícia: ta, ra, ra, tchim!”), pregões de camelôs (“Batat’assat’ô furnn!...”). Uma poesia estilhaçada, desmetrificada, polifonia verbal de livres associações, versos dramáticos feitos para serem gritados ou urrados, como “Ode ao burguês”, com o cacófono (involuntário?) formando ódio (TÉRCIO, 2019, p. 147).

A recepção foi predominantemente positiva, se tomarmos como base os exemplos elencados por Jason Tércio no livro *Em Busca da Alma Brasileira: Biografia de Mário de Andrade* (2019). Embora *Pauliceia* tenha sido descrita em uma nota no *Estado S. Paulo* como arte “bestialógica”, Menotti del Pichia, Manuel Bandeira e Alceu Amoroso Lima publicaram elogios ao trabalho (TÉRCIO, 2019, pp. 147-148). Mas, por alguma razão, Mário achou que a percepção geral era de que ele era um “ignorantão”, como escreveu em uma carta a Carlos Drummond de Andrade, que data de agosto de 1925.

A preocupação de falar como brasileiro fala já vem de *Pauliceia*, aonde pus isso no prefácio. *A Escrava* foi uma quebra na evolução. Explica-se perfeitamente. Na *Escrava* fui conscientemente cabotino, os meus amigos daqui sabem disso. Tinham falado pelos jornais e por toda a parte que eu era um ignorantão. Quis mostrar que não era e mostrei. Sempre fazendo bem pros outros que não tinham as mesmas possibilidades que eu pra conhecer o que se estava fazendo e quais as tendências do modernismo universal escrevi um livro em português de lei (ANDRADE, 2010, p. 140).

Daí talvez o fato de que Mário não economiza no “name dropping” em *A Escrava que não é Isaura*. Basta folhear o livro para se deparar com inúmeras citações — entre as páginas 20 e 24, por exemplo, temos menções a Picabia, Guilherme de Almeida, Luís Aranha, Sérgio Milliet, Jean Cocteau, Bialik, Cendrars, Gottfried Benn, Marinetti e uma tradução que Mário faz de um poema do norte-americano Edgar Lee Masters. Ao longo do livro, Mário também fala de Bach, Mozart, Beethoven, Mallarmé, Whitman, Maiakóvski e por aí vai... Em uma carta enviada a Sousa da Silveira em abril de 1935, ele conta que quis rebater os críticos de *Pauliceia* com provas de sua erudição. “O cabotinismo consistia no momento em bancar o erudito, como os outros compreendiam a erudição, com citações e mais citações e eivando meus escritos de nomes científicos” (ANDRADE, 2010, p. 149).

O escritor desembolsou 2 contos de réis para pagar pela tiragem do livro, que contava com mil exemplares, dos quais boa parte foi dada a amigos, e *A Escrava que não é Isaura* “consolidou a liderança intelectual e moral de Mário”, escreve Jason Tércio (2019, p. 209). “Houve divergências sobre o título, uma paródia de *A Escrava Isaura*, romance romântico de Bernardo Guimarães publicado em 1875. Para uns, era ‘delicioso’, ‘saboroso’; para outros, como Renato Almeida, pouca gente perceberia a intenção satírica, porque o romance de Bernardo Guimarães estava esquecido” (TÉRCIO, 2019, p. 210).

A Escrava Isaura é uma obra que “mascarando as contradições da realidade brasileira, simboliza o filtro falseador da experiência literária”, escreve Marcos Antonio de Moraes em um ensaio sobre o livro de Mário. “*A Escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, quer, no campo da poesia moderna, instituir o compromisso dos escritores com a ‘época em que vivem’” (MORAES in ANDRADE, 2010, pp. 127-128).

Já que não é Isaura, quem é essa escrava, então, da qual Mário fala? Nas páginas iniciais do livro, o escritor aborda a criação de Eva e a reação de Adão, que, ao perceber a nudez da mulher, a mantém isolada no topo do monte Ararat e a cobre com um ramo de parreira. Ao longo dos séculos, outros seguem cobrindo o corpo dessa mulher, que vai sendo praticamente soterrada por roupas e acessórios e penduricalhos, até que um jovem, no século 19, depara-se com ela e a livra de toda aquela parafernália.

E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

E o vagabundo genial era Artur Rimbaud.

(ANDRADE, 2010, p. 10)

As folhas de parreira, que Mário associa a ritmos preconcebidos e rimas, são posteriores à poesia e a prejudicam. “Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar...” (*ibid.*), diz o autor, para, a partir daí, discorrer sobre as tendências que observa nesse movimento. Ao fazer isso, Mário, assim como Williams (mas de forma mais acentuada que este), se volta para o que tem sido produzido e teorizado pelas vanguardas artísticas europeias. Mário está ciente desse universalismo eurocêntrico nas teorizações de *A Escrava que não é Isaura*, como deixa claro em uma carta de novembro de 1924, endereçada a Joaquim Inojosa.

É um trabalho muito velho. Tem dois anos e tanto. [...] Creio que ainda poderá ser um pouco útil aos moços do Brasil e é só por isso que o faço imprimir. Para nós brasileiros é uma dificuldade enorme saber exatamente quais as teorias modernistas da Europa e dos Estados Unidos, porque os livros que tratam delas, não são livros de exportação. (...) Nesse livro meu, procurei resumir claramente os ideais gerais modernizantes que me pareceram mais úteis ou dignos de chamar a atenção dos que querem aprender. Creio que por ele se poderá adquirir (falo e escrevo brasileiro atualmente) aquele discernimento necessário pelo qual se separaram com mais justeza do que ainda se faz no Brasil, o que representa os ideais modernistas e o que os não representa. [...] A minha *Escrava*, derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente ideais europeus. Ora isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contacto com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira” (ANDRADE, 2010, pp. 136 - 137).

3.2. Reagindo às críticas feitas ao movimento modernista

Como acabamos de ver, Mário estava bastante atento às reações que a poesia modernista despertava, entre elas a estranheza gerada por poemas que não seguiam esquemas métricos tradicionais tampouco contavam com rimas aparentes. Como veremos nas duas citações a seguir, essa questão também foi expressa por Williams nas páginas iniciais de *Spring and All*.

O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que liberta da gemação obrigatória a que o sujeitou a humana estultice” (ANDRADE, 2010, p. 16).

O que eles têm em mente quando dizem: “Eu não gosto dos seus poemas; você não tem qualquer tipo de fé. Parece que não sofreu e, na verdade, nem sentiu nada de maneira profunda. Não tem nada atraente no que você diz, muito pelo contrário, os poemas são definitivamente repulsivos. (...) A rima talvez você até possa tirar, mas o ritmo! Ora, não tem nada de ritmo em seu trabalho. É isso que você chama de poesia? É a própria antítese da poesia. É antipoesia. É a aniquilação da vida na qual você se apoia. Poesia que costumava andar de mãos dadas com a vida, poesia que interpretava nossas mais íntimas motivações, poesia que inspirava, que nos conduzia a novas descobertas, aprofundava nossa tolerância, elevava nossa exaltação. Modernos! O que vocês estão implementando é a morte da poesia” (WILLIAMS, 1970, p. 88)³⁸.

³⁸ No original: “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. (...) 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. Poetry that used to go hand in hand with life, poetry that interpreted our deepest promptings, poetry that inspired, that led us forward to new discoveries, new depths of tolerance, new heights of exaltation. You moderns! it is the death of poetry that you are accomplishing”.

Vale notar como ambos identificam, em seus respectivos críticos, uma acusação muito parecida: a de que a poesia, tal como era tradicionalmente produzida, se aproximava mais “da vida” e “da natureza” e, portanto, da beleza, enquanto os textos produzidos pelos poetas modernos eram feios, repulsivos. Confrontados com essa acusação, Mário e Williams dão a mesma resposta: a de que a arte não precisa (nem deve) se preocupar em parecer com a natureza, em representá-la. “Querer que [o poeta] reproduza a natureza é mecanizá-lo, rebaixá-lo”, escreve Mário (ANDRADE, 2010, p. 52). Como fruto da atividade humana, a arte tem a prerrogativa de criar suas próprias formas, a partir de suas próprias regras. E tanto Mário quanto Williams citam o Cubismo como exemplo da imensa diferença que existe entre o belo natural e o belo artístico — o escritor brasileiro remete a Picasso, enquanto o norte-americano aborda a obra de Juan Gris.

Quem procurar o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de eurtimias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, da exata compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura (ANDRADE, 2010, p. 16).

Descobri que há um trabalho a ser feito na criação de novas formas, novos nomes para a experiência e que a “beleza” está relacionada não à “graciosidade”, mas sim a um estado em que a realidade desempenha um papel
 Uma pintura como a de Juan Gris, vindo depois dos impressionistas, dos expressionistas, de Cézanne — e desferindo golpes severos tanto nos expressionistas quanto nos impressionistas — aponta em direção àquela que se revelará a maior pintura já produzida.
 — uma vez dispensada a ilusão, a pintura tem diante de si este problema: substituir não as formas mas a realidade da experiência pela sua própria —³⁹ (WILLIAMS, 1970, p. 117)

3.3. Por uma nova relação com a métrica, a rima e o simbolismo

Para Mário, “foi a inteligência romantizada pela preocupação da beleza, que nos levou às duas métricas existentes e outros *crochets*, *filets* e *frivolités*. Pior ainda: a inteligência, pesando coisas e fatos da natureza e da vida, escolheu uns tantos que ficaram sendo os assuntos poéticos” (ANDRADE, 2010, p. 17). Ora, se é a arte que promove, por meio de formas específicas, sua própria noção de beleza, então ela pode se ocupar de qualquer assunto ou objeto, não importa quão banal ele possa parecer. A “impulsão lírica”, diz Mário, “pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido. Não é preciso mais ‘escuridão da noite nos lugares ermos’ nem ‘horas mortas do alto silêncio para que a fantasia seja ‘mais ardente e robusta’” (ibid., p. 17). Em resumo, “não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os

³⁹ No texto fonte: “I find that there is work to be done in the creation of new forms, new names for experience and that “beauty” is related not to “loveliness” but to a state in which reality plays a part Such painting as that of Juan Gris, coming after the impressionists, the expressionists, Cézanne — and dealing severe strokes as well to the expressionists as to the impressionists group — points forward to what will prove the greatest painting yet produced.
 — the illusion once dispensed with, painting has this problem before it: to replace not the forms but the reality of experience with its own — (WILLIAMS, 1970, p. 117)

modernistas derruindo esses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico” (ANDRADE, 2010, p. 17).

Quanto ao metro e à rima, “é preciso notar todavia que Verso Livre e Rima Livre não significam abandono total de metro e rima já existentes”, diz Mário (*ibid.*, p. 44), citando a seguir uma série de poetas, como Valéry, Eliot, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, que se valem desses recursos. Mas, após elencar alguns exemplos, ele volta atrás no próprio raciocínio e pondera: “Confessemos porém que qualquer métrica é prejudicial quando preestabelecida e que portanto tais poetas (com exceção daqueles cujo princípio rítmico não é propriamente métrico) erram” (*ibid.*, p. 18).

Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais.

A música, desde que temos conhecimento dela, começou com a melodia infinita. Assim os fragmentos gregos que possuímos, assim as melodias dos selvagens, assim o canto gregoriano. Depois, influenciada pela poesia provençal, pelas danças e principalmente com a inovação do compasso [...] a melodia tornou-se quadrada. Muito depois nas lutas românticas do século passado reconheceu que estava em caminho errado e voltou resolutamente à melodia infinita que ninguém discute mais (ANDRADE, 2010, pp. 38-39).

Sobre a rima, Mário observa entre seus contemporâneos uma preponderância do que chama de “Rima livre” — “variada, imprevista, irregular, muitas vezes ocorrendo no interior do verso” (ANDRADE, 2010, p. 41) — e uma ocorrência ainda maior da assonância, “muito mais natural, muito mais rica, muito mais cósmica é utilizadíssima” (*ibid.*, p. 43).

Williams considerava fundamental fugir de formas ritualísticas complicadas, “criadas para separar a obra da ‘realidade’ — tal como a rima, e o metro enquanto metro e não como a essência da obra, uma de suas palavras”⁴⁰ (WILLIAMS, 1970, pp. 101-102). Do mesmo modo, clamava pela superação de associações desgastadas, que ele definia como um ‘simbolismo grosseiro’.

O simbolismo grosseiro consiste em associar emoções a fenômenos naturais, tais como a ira ao relâmpago, as flores ao amor e aí por diante associando texturas com Esse tipo de trabalho é vazio. É muito típico de quase tudo o que é feito pelos escritores que preenchem as páginas todos os meses de um jornal como o. Tudo o que eu fiz no passado — com exceção daquelas partes que podem ser consideradas excelentes — têm, por acaso, esse mesmo traço

É caracterizado pelo uso da palavra “como” ou pela “evocação” da “imagem” que nos serviu durante algum tempo. O seu abuso é evidente. A “imagem” insignificante pode ser “evocada” mesmo que da maneira mais hábil e ainda assim não significar nada⁴¹ (*ibid.*, pp. 100-101).

⁴⁰ No texto fonte: “What I put down of value will have this value: an escape from crude symbolism, the annihilation of strained associations, complicated ritualistic forms designed to separate the work from ‘reality’ — such as rhyme, meter as meter and not as the essential of the work, one of its words”.

⁴¹ No texto fonte: “Crude symbolism is to associate emotions with natural phenomena such as anger with lightning, flowers with love it goes further and associates certain textures with Such work is empty. It is very typical of almost all that is done by the writers who fill the pages every month of such a paper as. Everything that I have done in the past — except those parts which may be called excellent — by chance, have that quality about them

De modo similar, Mário alerta que “um dos maiores perigos da poesia modernista é a analogia e sua irmã postiça a perífrase” e desafia seus contemporâneos a evitar “chavões do ‘como’ do ‘tal’ do ‘assim também’...” (ANDRADE, 2010, p. 54).

“Assim do coração onde abotoam...”

infallível nos sonetos de comparação o poeta substitui a coisa vista pela imagem evocada.

Sem preocupação de símbolo (*ibid.*).

3.4. Como diferenciar poesia e prosa?

Naturalmente, ao abrir mão de recursos como métricas preestabelecidas e rimas, tanto Mário quanto Williams se veem diante de uma questão difícil de responder: se o que caracteriza a poesia não é a presença desses marcadores, então como diferenciá-la da prosa? Não seria injusto dizer que ambos autores se enrolam na construção dessa resposta...

Começemos por Williams que, em sua análise, reconhece o ponto fraco da própria proposta: para diferenciar a poesia e a prosa, seria preciso sentir qual é a “natureza” da origem, da fonte daquele texto — uma orientação bem vaga. A citação a seguir é bastante longa, mas permite mostrar as idas e vindas que o poeta faz ao percorrer esse terreno.

A natureza da diferença entre o que é chamado de prosa, por um lado, e de verso, por outro, não há de ser descoberta por meio de um estudo das características métricas das palavras conforme elas aparecem justapostas. É ridículo dizer que o verso se transforma em prosa na medida em que o ritmo se torna gradativamente menos pronunciado; na verdade, que o verso difere da prosa na medida em que a métrica é mais acentuada, que o movimento é mais apaixonado e que a assim chamada prosa poética ocupa um lugar intermediário entre a prosa e o verso.

É verdade que o verso tende a ser mais marcado em comparação ao que é considerado prosa, mas dizer que isso de alguma maneira indica a diferença de natureza entre os dois é certamente incorrer no erro de partir do particular para o geral, como se, dado que um objeto tem certa característica, então a força que lhe conferiu a forma vai se revelar sempre por meio dessa característica.

Claro que não temos nada a fazer senão diferenciar a prosa do verso pelo único meio eficaz disponível, a aparência externa e superficial. Porém, podemos fazer uma contraproposta, a saber: que o verso é de tal natureza que pode aparecer sem qualquer tipo de acentuação métrica e que a prosa pode ser fortemente acentuada — em suma, que a métrica não tem nada a ver com a questão.

É claro que alguém pode dizer: ora, se a diferença é sentida e não é detectável pelo olho e pelo ouvido, então de que vale? Ou pode argumentar que como não há diferença detectável entre prosa e verso, segundo a minha proposta, o mais provável é que não exista diferença nenhuma e que ambos sejam fases de uma mesma coisa.

No entanto, é evidente que existe uma diferença muito marcada entre os dois, que pode resultar do fato de cada um ter uma origem distinta, utilizando cada um modos semelhantes para fins diferentes; [...]

It is typified by use of the word “like” or that “evocation” of the “image” which served us for a time. Its abuse is apparent. The insignificant “image” may be “evoked” never so ably and still mean nothing”.

A questão prática seria descobrir quando é que uma obra deve ser considerada como proveniente desta fonte e quando é proveniente daquela⁴² (WILLIAMS, 1970, p. 144).

Para sermos justos com Williams, ele consegue estruturar um pouco mais essa ideia em outros trechos de *Spring and All*. Nas duas citações a seguir, por exemplo, ele associa a prosa a um texto que apresenta fatos e que propicia a compreensão acerca de determinado tema, enquanto a poesia teria uma potência criadora, produzindo novas formas de linguagem.

Ou melhor: a prosa tem a ver com o fato de uma emoção; a poesia tem a ver com a dinamização da emoção em uma outra forma. Esta é a força da imaginação.

prosa: apresentação de fatos relativos a emoções, estados intelectuais, dados de todos os tipos — exposições técnicas, jargões, de todos os tipos — ficcionais e outros —
poesia: nova forma tratada como uma realidade em si mesma.

A forma da prosa é a precisão do tema abordado — qual a melhor maneira de expor as múltiplas formas de cada fase de seu material

a forma da poesia está relacionada aos movimentos da imaginação revelados nas palavras — ou seja lá o que for — a separação é completa

Por que eu deveria ir mais longe do que sou capaz? Não basta para você que eu seja perfeito?

A separação atravessa todas as fases da experiência. É o salto da prosa para o processo da imaginação que constitui o próximo grande salto da inteligência — a simulação da experiência presente para os fatos da imaginação — ⁴³ (WILLIAMS, 1970, pp. 133-134)

⁴² No texto fonte: “The nature of the difference between what is termed prose on the one hand and verse on the other is not to be discovered by a study of the metrical characteristics of the words as they occur in juxtaposition. It is ridiculous to say that the verse grades off into prose as the rhythm becomes less and less pronounced, in fact, that verse differs from prose in that the meter is more pronounced, that the movement is more impassioned and that rhythmical prose, so called, occupies a middle place between prose and verse.

It is true that verse is likely to be more strongly stressed than what is termed prose, but to say that this is in any way indicative of the difference in nature of the two is surely to make the mistake of arguing from the particular to the general, to the effect that since an object has a certain character that therefore the force which gave it form will always reveal itself in that character.

Of course there is nothing to do but to differentiate prose from verse by the only effective means at hand, the external, surface appearance. But a counter proposal may be made, to wit: that verse is of such a nature that it may appear without metrical stress of any sort and that prose may be strongly stressed — in short that meter has nothing to do with the question whatever.

Of course it may be said that if the difference is felt and is not discoverable to the eye and ear then what about it anyway? Or it may be argued, that since there is according to my proposal no discoverable difference between prose and verse that in all probability none exists and that both are phases of the same thing.

Yet, quite plainly, there is a very marked difference between the two which may arise in the fact of a separate origin for each, each using similar modes for dis-similar purposes; [...]

The practical point would be to discover when a work is to be taken as coming from this source and when from that”.

⁴³ No texto fonte: “Or better: prose has to do with the fact of an emotion; poetry has to do with the dynamization of emotion into a separate form. This is the force of imagination.

prose: statement of facts concerning emotions, intellectual states, data of all sorts — technical expositions, jargon, of all sorts — fictional and other —

poetry: new form dealt with as a reality in itself.

The form of prose is the accuracy of its subject matter — how best to expose the multiform phases of its material

the form of poetry is related to the movements of the imagination revealed in words — or whatever it may be — the cleavage is complete

Espero ver prosa como prosa. A prosa, liberta de valores externos e alheios, deve voltar àquele que é seu único propósito: a clareza para iluminar o entendimento. A prosa não tem outra forma senão a que depende da clareza. Se a prosa não for precisamente ajustada à exposição dos fatos, ela não existe — sua forma é exclusivamente essa. Penetrar tudo com o esclarecimento.

Poesia é algo totalmente diferente. A poesia tem a ver com a cristalização da imaginação — as perfeições de novas formas como acréscimos à natureza —⁴⁴ (WILLIAMS, 1970, p. 140).

Acompanhar as reflexões de Mário em torno dessa questão não é uma tarefa muito mais simples. Afinal, sua proposta se apoia na distinção entre “lirismo” e “lirismo puro”, que não fica clara no texto. Por meio de fórmulas, Mário sugere que: Lirismo + Arte = belas-artes. Contudo, Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia.

E escrevo “lirismo puro” para distinguir a poesia da prosa de ficção pois esta partindo do lirismo puro não o objetiva tal como é mas pensa sobre ele, e o desenvolve e esclarece. Enfim: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência embora nem sempre seguida (...) Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão (ANDRADE, 2010, p. 14).

Bom... Os argumentos apresentados acima podem não ser os mais claros já vistos. Mas toda essa reflexão acerca da diferença entre prosa e poesia leva Mário a um esforço muito interessante para definir o que é verso e, mais especificamente, o que é o verso livre. Isso nos conduz de volta ao debate sobre métrica e ritmo e, como veremos em breve, nos lança em direção a provocações muito pertinentes em relação à sintaxe. As duas citações a seguir estão no mesmo trecho de *A Escrava que não é Isaura*, mas a diferença de que a segunda é uma nota de rodapé, que Mário adicionou com tinta preta ao exemplar de trabalho.

O que interessa sob o ponto de vista formal na constituição das artes do tempo é o ritmo.

Ritmo não significa volta periódica dos mesmos valores de tempo. (...)

Ritmo é toda combinação de valores de tempo e mais os acentos, por isso convém que a oração (na prosa) tenha o ritmo, mas não o metro, pois se tornaria então poesia (Aristóteles, Retórica, livro III, Cap. VIII, 3).

Dirão que isto é cair na prosa... (...)

Mas o que distingue a prosa da poesia não é o metro, com mil bombas! (...)

Why should I go further than I am able? Is it not enough for you that I am perfect?

The cleavage goes through all the phases of experience. It is the jump from prose to the process of imagination that is the next great leap of the intelligence — from the simulation of present experience to the facts of the imagination —”.

⁴⁴ No texto fonte: “I expect to see prose be prose. Prose, relieved of extraneous, unrelated values must return to its only purpose; to clarity to enlighten the understanding. There is no form to prose but that which depends on clarity. If prose is no accurately adjusted to the exposition of facts it does not exist — Its form is that alone. To penetrate everywhere with enlightenment —

Poetry is something quite different. Poetry has to do with the crystallization of the imagination — the perfections of new forms as additions to nature —”.

O verso continua a existir. Mas corresponde aos dinamismos interiores brotados sem preestabelecimento de métrica qualquer. (ANDRADE, 2010, pp. 39-40)

Dei a entender mas não defini o Verso. Isso é ruim. Verso é o elemento da linguagem oral que imita, organiza e transmite a dinâmica do estado lírico. (...) Depois pensei melhor: Verso é o elemento da linguagem que imita e organiza a dinâmica do estado lírico. Ainda melhor: Verso é o elemento da linguagem que imita e organiza o movimento do estado lírico. Se em vez de definição ideativa que encerre o conceito intelectual de Verso, se quiser dar uma definição descritiva que não implique propriamente delimitação formal, pode-se dizer: verso é o elemento da Poesia que determina as pausas do movimento rítmico. Ou, porque isso não inclui bem o verso livre (arrítmico pelo conceito universal de ritmo): Verso é o elemento da Poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica. Ou: da expressão oral lírica. Ou ainda: Verso é a entidade (quantidade) rítmica (ou dinâmica) determinada pelas pausas dominantes da linguagem lírica” (ANDRADE, 2010, p. 41).

3.5. Por uma nova relação com a sintaxe

Ao ponderar sobre as diferenças entre prosa e poesia, Williams e Mário frequentemente esbarram nas seguintes possibilidades textuais: de um lado, temos a concatenação de ideias, onde a sintaxe atua como uma cola, mantendo os termos unidos um ao outro; de outro, temos como que uma revoada de palavras, onde cada uma delas parece se deslocar livre da sintaxe e, conseqüentemente, também da semântica, apta a expressar toda a pluralidade de sentidos que carrega.

Segundo Mário, o trabalho dos modernistas consistia em apresentar, para cada destruição observada no fim do século 19, um novo princípio: “À destruição do verso pelo poema em prosa, preferimos, escolhemos o já existente Verso Livre. / À destruição da sintaxe, a Vitória do Dicionário. / À destruição da ordem intelectual, a Ordem do Subconsciente” (ANDRADE, 2010, p. 61).

Essa “Vitória do Dicionário” — ou da “palavra solta”, como ele diz — se vincula à “Ordem do Subconsciente” por meio da associação de imagens (*ibid.*, p. 18). Ou, como Mário redefine algumas páginas adiante: pela superposição de imagens (*ibid.*, p. 60).

A expressão do lirismo puro levou-nos a libertar a palavra da ronda sintática. (...) A gramática existe. (...) A própria sintaxe não pode ser destruída senão em parte (...). O que alguns abandonaram é o preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado, em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples (ANDRADE, 2010, pp. 47-48).

Williams também empreende em *Spring and All* um esforço para torcer a sintaxe, principalmente nos poemas fortemente enjambados que compõem o livro. Por meio dessa estratégia, ele subverte as expectativas de quem lê e chama a atenção para a palavra, que muitas vezes aparece de forma isolada em um verso. Sua meta é enfraquecer a dimensão “descritiva” da palavra, que faz com que ela pareça estar grudada ao objeto nomeado, para reforçar o protagonismo demiúrgico da linguagem — afinal, “a vida existe quando nós a nomeamos”⁴⁵, escreve Williams (1970, p. 115). “Compreender as palavras assim libertas é compreender a poesia. O fato de

⁴⁵ No texto fonte: “When we name it, life exists”.

elas se moverem independentemente quando libertas é a marca do seu valor⁴⁶” (ibid., 149). Um bom exemplo nesse sentido, de acordo com ele, é o trabalho da poeta norte-americana Marianne Moore, sua contemporânea.

Não consigo dizer muito mais do que isso: que a poesia alimenta a imaginação, e a prosa as emoções, que a poesia liberta as palavras de suas implicações emocionais, enquanto a prosa as confirma nelas. Ambas se movem centrifugamente e centripetamente em direção à inteligência.

Claro que precisamos entender que a escrita lida com as palavras e apenas com elas e que todas as discussões nesse sentido envolvem lidar com palavras soltas ou associadas em grupos. [...]

Para escrever ou compreender poesia, é preciso reconhecer que as palavras estão se movendo em uma direção distinta de todo o empurra-empurra ou da falta dele dentro da obra.

As palavras de Marianne [Moore] permanecem separadas, cada uma disposta a agrupar-se com as outras, exceto quando se movem em uma mesma direção⁴⁷ (WILLIAMS, 1970, pp. 145-146).

Se Williams chama nossa atenção para as palavras soltas que habitam os poemas de Marianne Moore, Mário nos mostra, de maneira fascinante, como essas palavras soltas passaram a compor a paisagem urbana, na medida em que a cidade foi sendo ocupada pelo discurso da publicidade. “Estou convencido de que a necessidade de síntese e de energia que deu a tais anúncios formas elípticas arrojadas influiu na sintaxe dos modernistas”, diz Mário, em uma nota de rodapé de *A Escrava que não é Isaura* (2010, p. 69). Reforçando essa argumentação, ele cita um trecho em francês do livro *La pensée et la langue*, de Ferdinand Brunot, que leu em um livro de Thibaudet. Podemos conferir esse trecho na citação a seguir, traduzida por Lilian Escorel.

Todo dia nos jornais *anúncios* de toda sorte aparecem aos milhares; acham-se nas ruas, nos letreiros, em todo lugar: especiarias no atacado. Médico, Doenças dos olhos, Proibido colar cartaz... Não se deve acreditar haver neles uma forma inferior de linguagem; estes anúncios têm um papel imenso na vida, e exercem uma influência sensível no desenvolvimento da língua. Desde o século XIX, sobretudo, vêm contribuindo fortemente para as mudanças do léxico, em função de necessidades próprias. Também não deixam de agir sobre a sintaxe, devido às reduções impostas pelos locais, pelos preços e pela necessidade de serem lidos em um golpe de vista; é um estilo telegráfico de outro gênero, com regras obscuras, sendo a principal a de provocar o maior efeito com o menor número possível de palavras (BRUNOT em ANDRADE, 2010, p. 69).

⁴⁶ No texto fonte: “To understand the words as so liberated is to understand poetry. That they move independently when set free is the mark of their value”.

⁴⁷ No texto fonte: “I can go no further than to say that poetry feeds the imagination and prose the emotions, poetry liberates the words from their emotional implications, prose confirms them in it. Both move centrifugally and centripetally toward the intelligence.

Of course it must be understood that writing deals with words and words only and that all discussions of it deal with single words and their association in groups. [...]

Either to write or to comprehend poetry the words must be recognized to be moving in a direction separate from the jostling or lack of it which occurs within the piece.

Marianne’s words remain separate, each willing to group with the others except as they move in the one direction”.

Igualmente sagaz é outra observação proposta por Mário, na qual ele propõe um elo entre essa busca por rapidez e síntese que caracteriza a poesia modernista e a popularização de poemas como haicais e tankas, por meio da tradução.

Querem alguns filiar a rapidez do poeta modernista à própria velocidade da vida hodierna...

Está certo. Este viver de ventania é exemplo e mais do que isso circunstância envolvente que o poeta não pode desprezar.

Creio porém que essa não foi a única influência. A divulgação de certos gêneros poéticos orientais (...) creio piamente que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas.

(Aliás, muito em segredo, acredito que a tradução em prosa desses admiráveis poemas das línguas pouco manejadas contribuiu para que percebêssemos que poesia era o conteúdo interior do poema e não a sua forma. É muito provável que a aceitação do verso livre e da rima livre provenha ao menos em parte dessas traduções em prosa)" (ANDRADE, 2010, pp. 64-65).

3.6. Como promover a sensação de simultaneidade?

Aproveitando a menção que Mário faz aos haicais, aos tankas e à forma como uma cultura pode influenciar outra, vale a pena trazer mais um trecho de *A Escrava que não é Isaura* — um dos poucos trechos, nesta obra específica, em que Mário se volta para a questão da identidade nacional. Nele, podemos identificar essa busca constante do escritor por um equilíbrio entre o local e o estrangeiro, num ambiente que parecia rapidamente se tornar cada vez mais (com o perdão do termo anacrônico aqui): globalizado.

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo.

A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.

Pelo jornal somos onipresentes.

As línguas baralham-se.

Confundem-se os povos.

As sub-raças pululam.

As sub-raças vencem as raças.

Reinarão talvez muito breve?

O homem contemporâneo é um ser multiplicado.

...três raças se caldeiam na minha carne...

Três?

Fui educado num colégio francês. Palpito de entusiasmo, de amor ante a renovação da arte musical italiana. Admiro e estudo Uidobro e Unamuno. Os Estados Unidos me entusiasmam como se fossem pátria minha. Com a aventura de Gago Coutinho fui português. Fui russo durante o Congresso de Gênova. Alemão no Congresso de Versalhes. Mas não votei em ninguém nas últimas eleições brasileiras.

— Traidor da pátria! (...)

— Nada disso. Sou brasileiro. Mas além de ser brasileiro sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nênia dos povos ensanguentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefônio, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE. (ANDRADE, 2010, pp. 83-84).

Retomando a noção de polifonia — sobre a qual Mário já havia discorrido no “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada* — o autor argumenta nas páginas de *A Escrava que não é Isaura* que a simultaneidade se firma como uma verdadeira conquista estética nesse período. É por meio dela que se pode expressar o acesso à “Ordem subconsciente”, mas não só: ela é a forma que permite falar dessa “multiplicidade interior e exterior cada vez mais acentuada pelo progresso material e na sua representação máxima em nossos dias” (ibid. p. 91).

Para exemplificar como esses conceitos de polifonia e superposição se dão na prática, Mário cita o poema “Música de Câmara”, de Ronald de Carvalho, que reproduzimos a seguir.

Um pingo d’água escorre na vidraça.
Rápida, uma andorinha cruza no ar.
Uma folha perdida esvoaça,
esvoaça...
A chuva cai devagar.
(CARVALHO em ANDRADE, 2010, p. 87)

Nesses versos, segundo Mário, podemos observar como a superposição de ideias e imagens — ainda que estas apresentem elementos bastante conhecidos — cria um ritmo inerente à obra e promove um efeito de simultaneidade sensorial.

Curiosamente, também encontramos nesses versos algo que faz pensar em Williams. Não porque ele tenha discorrido sobre a superposição de ideias e imagens em *Spring and All* — esses conceitos não são abordados no texto, pelo menos não de forma direta. Mas sim porque a cena apresentada e os recursos formais adotados em “Música de Câmara” remetem a um dos poemas mais famosos de Williams, “The Red Wheelbarrow”.

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens
(WILLIAMS, 1970, p. 138)

Como Mário teria analisado a superposição de imagens nesse poema, se um exemplar de *Spring and All* tivesse chegado a suas mãos naquela época?

3.7. Cada um com seu cada qual

Como dissemos no início deste capítulo, o intuito dessa aproximação entre *Spring and All* e *A Escrava que não é Isaura* era identificar algumas das questões que inquietaram tanto Williams como Mário (e certamente muitos de seus contemporâneos) nesse caldeirão fervilhante da produção poética dos anos 1920. E, alinhado a isso, entender como eles responderam a essas questões.

Nesse processo, é possível identificar muitas convergências — e talvez elas advenham, ao menos em parte, do fato de que ambos escritores estavam bastante atentos ao debate que se desenrolava nas vanguardas europeias. Um debate que ganhava novas cores quando contrastado com a realidade local de cada um, seja em Rutherford, seja em São Paulo.

Essas semelhanças coexistem com o fato de que Williams e Mário são autores com metas e desafios específicos e que lançam mão de estratégias igualmente particulares para ganhar espaço em suas respectivas cenas literárias.

Assim, Mário produz um livro extremamente atravessado por citações — sejam elas de autores brasileiros, sejam de estrangeiros (especialmente europeus) — com que fundamenta e defende as premissas de sua própria produção poética. Já Williams se apresenta como um “outsider” e desenvolve suas ideias costurando os trechos em prosa aos poemas, de modo a construir uma obra eminentemente híbrida.

Ainda no intuito de contemplar as particularidades de cada um, é importante destacar que um ponto central para Williams em *Spring and All* é o conceito de imaginação, sobre o qual falamos no capítulo anterior. “O único realismo na arte é o que vem da imaginação. É só assim que o trabalho escapa do plágio em relação à natureza e se torna uma criação”⁴⁸ (WILLIAMS, 1970, p. 111). Ao relacionar essa força da imaginação à potência criadora do nome, Williams confere à linguagem um papel fundamental no modo como compreendemos (ou construímos) a realidade, o que também configura um ponto de distinção em sua abordagem.

Quem se interessar por esses paralelos certamente poderá encontrar muitas outras semelhanças e diferenças entre as obras desses dois autores — o modo como cada um deles compara a música as outras formas de arte, por exemplo, ou a maneira como representam em seus escritos as novidades da época (o automóvel, o cinema, o burburinho nas ruas). Para os fins deste trabalho, esperamos ter levantado elementos produtivos para o processo tradutório, que podem nortear decisões relacionadas ao uso da métrica, da rima, das quebras sintáticas, dos eventuais simbolismos e das superposições de imagens.

Antes de passarmos para o próximo capítulo, resta apenas assinalar mais uma convergência: o entusiasmo com que tanto Mário quanto Williams se referem às transformações que divisam no horizonte. “Mas não é só por causa do sol que partimos! É pela felicidade de partir, pela alegria de nos lançarmos na Aventura Nova! É pela glória honesta de caminhar, de agir, de viver!”, escreve Mário (2010, p. 92). Ao que Williams parece responder: “Eles adentram o novo mundo nus, / frios, sem nenhuma certeza / senão de que adentram”⁴⁹ (1970, p. 95).

⁴⁸ No texto fonte: “The only realism in art is of the imagination. It is only thus that the work escapes plagiarism after nature and becomes a creation”.

⁴⁹ No texto fonte: “They enter the new world naked, / cold, uncertain of all / except that they enter”.

4 Fundamentação teórica

*A poesia estrangeira se traduz a partir
da nossa poesia contemporânea*
Antoine Berman

*A defesa das línguas, garantidora do Diverso,
é inseparável do reequilíbrio das
relações entre comunidades*
Édouard Glissant

A proposta de traduzir *Spring and All*, por entender que esse livro apresenta conceitos-chave da proposta artística de Williams, surgiu durante nossa pesquisa de mestrado, também dedicada ao poeta. Na dissertação, que tinha como foco uma série de poemas de Williams sobre quadros de Pieter Brueghel (pintor flamengo do século XVI), foi realizado um trabalho de tradução comentada que trazia como eixo um tema caro a Williams: a relação entre palavra e imagem. Se resgatamos esse momento, é para mostrar como a fundamentação teórica adotada então, na dissertação, foi sendo reformulada no desenvolvimento da tese, com reflexos no processo tradutório.

A pesquisa desenvolvida no mestrado tinha como base as reflexões de quatro autores: Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Henri Meschonnic e Charles Hartman. Correndo o risco de uma simplificação excessiva, poderia dizer que a partir desses nomes foram definidas as diretrizes que balizaram cada escolha durante a prática tradutória na pesquisa. São elas: (i) a ideia haroldiana de tradução como prática isomórfica, portanto atenta aos elementos formais do texto de partida (como aliterações, rimas, mancha gráfica etc.) para contemplá-los da melhor forma possível no texto de chegada; (ii) a noção de marcado e não marcado em Meschonnic, que ajudava a contrabalançar o que às vezes soava como um certo “excesso” na abordagem adotada pelos irmãos Campos; (iii) a hierarquização e a estratégia de compensação propostas por Britto, que ajudava a definir quais aspectos formais e semânticos do texto poderiam ser privilegiados, dada a impossibilidade de reproduzir todos os elementos no texto de chegada; (iv) as ideias de contraponto rítmico e o conceito de “forma descoberta”, de Hartman, que mostra como no verso livre o poema pode ganhar uma estrutura sob medida, que propicia ao poeta, ao leitor (e também, claro, a quem traduz), a experiência de avançarem juntos em direção a uma forma nova, produtora de sentido.

Com essas diretrizes, foi possível perceber, durante o processo tradutório, como Williams fazia uso do *enjambement* para obter uma grande variedade de efeitos: ao fim da dissertação, treze deles foram elencados. Dentre esses efeitos, destacamos, como exemplo: a possibilidade de inversões sintáticas que geram expectativas de leitura para subvertê-las na sequência, a criação de manchas gráficas que dialogam com o aspecto semântico no poema e a aproximação de palavras devido não a eventuais semelhanças sonoras entre elas (como rimas ou aliterações), mas pela posição que ocupam na página.

Esse arcabouço teórico mostrou-se tão produtivo que certamente não iremos abandoná-lo — Campos, Britto, Meschonnic e Hartman seguem sendo referências fundamentais para as traduções apresentadas nesta tese.

Porém os ataques que Williams faz em *Spring and All* à tradição europeia e à noção de “universal” (que acabava por apresentar como universal uma visão de

mundo que é europeia, para não dizer francesa) nos remeteram, gradativamente, a um outro pensador dos Estudos da Tradução: Antoine Berman (1942-1991). Francês? Sim. Porém, a princípio, crítico da tradição francesa, na área de tradução.

É possível traçar muitos pontos de contato entre a proposta tradutória de Berman e a proposta artística de Williams. Essa convergência passa pela valorização daquilo que é local e específico, em oposição a propostas ditas “universais” — e que acabam por funcionar como instrumentos para a legitimação do ponto de vista de determinado grupo.

Podemos citar, ainda, a reflexão que ambos promovem acerca das estruturas de poder presentes nas convenções literárias e o interesse por estratégias que resultem no alargamento da linguagem, por meio de um processo que, como Berman e Williams reconhecem, não ocorre sem certa dose de violência.

Soava bastante promissora a possibilidade de abordar esse poeta norte-americano, que se apresenta como Outro frente à tradição europeia, com o apoio de um teórico (europeu, como sabemos) que discute como a tradução de uma obra se vincula à questão da alteridade e da singularidade.

Assim, a atividade tradutória a ser desenvolvida na tese passou a ter como baliza duas questões levantadas pelo teórico francês: (i) a percepção de que o traduzir envolve, ao mesmo tempo, experiência e reflexão, e (ii) a dimensão ética dessa atividade, como espaço de relação com o Outro (ou seja, com tudo aquilo que nos é estrangeiro), no reconhecimento e na valorização de suas particularidades e mesmo de sua estranheza.

Contudo, essa abordagem acabou por se mostrar insuficiente, diante dos questionamentos que ela mesma propiciou. Um dos pontos levantados por Berman, o da dupla temporalidade da tradução, nos fez questionar em que medida este trabalho acompanhava discussões fundamentais hoje no Brasil, que perpassam o campo da cultura, da economia, da política e do meio-ambiente, com os devidos reflexos no universo acadêmico. Como atualizar essa abordagem tendo em vista, por exemplo, o pensamento decolonial?

Assim, a fundamentação teórica ganhou uma nova camada, na qual entram em cena o filósofo martinicano Édouard Glissant (1928-2011), com a *Poética da Relação* e, na sequência, pensadores brasileiros que se dedicam a refletir sobre a tradução poética hoje no Brasil.

É esse percurso que apresento a seguir, sem o desejo de disfarçar sua errância — mesmo porque encontramos em Glissant uma bela defesa dessa condição.

A errância não decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado) — não é um ato determinado de recusa nem uma pulsão incontrolada de abandono. (...) Esta é mesmo a imagem do rizoma, que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação. Isso porque o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz. O dito da errância é o da Relação (GLISSANT, 2021, p. 42).

4.1. Primeiro momento — Berman e a poética da tradução

O diálogo aqui proposto com as ideias de Berman teve como ponto de partida o livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, que por sua vez remete a um seminário proferido pelo teórico em 1984, no Collège International de Philosophie, em Paris. Nesse livro, Berman analisa três importantes traduções: as

de *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles, por Friedrich Hölderlin; a de *Paraíso Perdido*, de John Milton, por François-René Chateaubriand; a de *Eneida*, de Virgílio, por Pierre Klossowski. Opondo-se a uma tradição tradutória que, a seu ver, se caracteriza pelo etnocentrismo, Berman busca, com esses exemplos, mostrar como a tradução pode contribuir para uma desejável desestabilização e transformação da relação que se tem com a própria língua.

Uma de suas premissas (também adotada neste trabalho) é a de que a atividade tradutória constitui um saber próprio, que envolve simultaneamente, experiência e reflexão. “Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia” (BERMAN, 2007, p. 19). A esse campo do saber, Berman dá o nome de tradutologia.

Chamo a articulação consciente da experiência da tradução, distinta de qualquer saber objetivante e exterior a ela (assim como elaboram a linguística, a literatura comparada, a poética, de tradutologia. (...) A tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência. (BERMAN, 2007, pp. 18-19)

Ao definir esse conceito, Berman traz à cena, para fins de contraste, aquilo que a tradutologia não é e aquilo que ela não busca. Não se trata, por exemplo, de uma “filosofia da tradução”, ainda que deva estar enraizada no pensamento filosófico.

A tradutologia, precisamente porque ela deve ser reflexão e experiência, não é uma “disciplina” objetiva, mas sim um pensamento-da-tradução. Ela não interroga a tradução a partir da filosofia (como o faz, por exemplo, Derrida), mas se esforça por mostrar, explicitando o saber inerente ao ato de traduzir; o que este tem em “comum” com o ato de “filosofar” (*ibid.*, p. 21).

O objetivo do teórico não é estruturar uma teoria geral da tradução, mas sim o exato oposto: mostrar que “tal teoria não pode existir, pois que o espaço da tradução é babélico, isto é, recusa qualquer totalização” (*ibid.*), sendo sua meta “a de meditar sobre a totalidade das ‘formas’ existentes da tradução” (*ibid.*). Essa proposta contribuiu para que se estabelecessem alguns dos objetivos da pesquisa: identificar e meditar sobre as questões que emergem da experiência tradutória, do contato com o texto de William Carlos Williams, visando um sistema que dê corpo à forma da tradução, mas não um método que possa ser transposto automaticamente a outros contextos.

Como dito antes, tanto Williams quanto Berman privilegiam o local ao universal, a multiplicidade ao totalizante.

No poeta, isso se manifesta na defesa de uma produção artística voltada às particularidades da vivência norte-americana, que não pode ser dissociada da experiência de colonização (e do choque que isso impôs entre diferentes povos e culturas naquela região). Williams questiona como a literatura norte-americana poderia ser produzida a partir dos mesmos parâmetros que regiam a produção literária na Inglaterra (ou, de forma mais abrangente, na Europa), sem levar em conta as características (geográficas, históricas, étnicas...) de seu país. Ora, é possível ponderar que o desejo de ruptura e a valorização do particular que são expressos pelo norte-americano também podem ser encontrados na tradição

européia⁵⁰, mas, por enquanto, vejamos como esse projeto estético dialoga com as propostas de Berman.

Para o teórico francês, a valorização daquilo que é específico do “outro” é fundamental para que possamos pensar a tradução em sua dimensão ética. “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro”, escreve Berman (2007, p. 68).

Essa escolha ética é certamente a mais difícil que há. Mas uma cultura (no sentido antropológico) só se torna realmente uma cultura (no sentido do humanismo de um Goethe da *Bildung*) (Berman, 1983) se for regida — pelo menos em parte — por essa escolha. Uma cultura pode perfeitamente se apropriar de obras estrangeiras (vimos que é o caso de Roma) sem nunca ter com elas relações dialógicas. Mas neste caso, e por mais ‘civilizada’ que seja, sempre lhe faltará o que faz de uma cultura uma *Bildung* (*ibid.*, p. 68).

O uso do termo alemão *Bildung* é apenas uma das muitas menções que Berman faz à Alemanha, especialmente aos pensadores alemães do período romântico. “O objetivo ético da tradução e sua relação com a letra não foram melhor definidos no Ocidente que na Alemanha romântica e clássica, com Schleiermacher e Goethe”, escreve Berman (*ibid.*, p. 71), para acrescentar algumas páginas adiante: “A Alemanha romântica e clássica postula, como axioma absoluto, que nenhuma cultura ‘nacional’ é possível sem uma passagem pelo estrangeiro, e neste movimento circular próprio-estrangeiro-próprio, a tradução tem um papel relevante” (BERMAN, 2007, p. 79).

Que implicações essa reflexão sobre o nacional e o outro traz para o ato tradutório? Berman identifica duas formas dominantes na tradição da tradução literária: a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual, assim definidas:

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura.

Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente (*ibid.*, p.28).

Embora o teórico afirme que a “tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a hipertextual é necessariamente etnocêntrica” (*ibid.*), será mais pertinente, para os fins da reflexão aqui proposta, voltar nossa atenção por enquanto para o que ele diz sobre o etnocentrismo. Atentemos também para o contexto histórico em que Berman desenvolve essa reflexão. O pesquisador Gilles Jean Abes oferece um bom resumo sobre esse período:

Ora, a década de 80 na França é sinônima de movimentos sociais contra o racismo e em defesa dos imigrantes, entre outras questões e inquietações, a exemplo da “*Marche pour l'égalité et contre le racisme*”, primeira de várias manifestações em defesa da igualdade e contra o racismo. Essa marcha, que atravessou o país de sul a norte entre 15 de outubro e 03 de dezembro de 1983, saindo de Marselha, passando notadamente por Lyon e Paris, foi a primeira manifestação nacional do gênero.

⁵⁰ Esse aspecto será abordado na tese, em um capítulo dedicado aos pontos de contato que existem entre Williams e Wordsworth (além de outros expoentes do Romantismo inglês).

Outras marchas semelhantes foram organizadas em 84 e 85. Esses movimentos chamam a atenção para o lugar do imigrante na sociedade francesa e a violência que vem sofrendo. Em suma, destaca-se de maneira mais evidente a questão do outro. Mais ainda: a questão do estrangeiro e a relação com o estrangeiro estão no centro dos debates da época (e até hoje), com diversos sentidos atribuídos ou retirados ao longo do tempo a esse estrangeiro. Não me parece derrisório, portanto, situar o pensamento bermaniano neste contexto (ABES, Gilles, 2021, p. 216).

Ao escrever *A tradução e a letra ou o albergue do estrangeiro*, na década de 1980, o filósofo comenta que a prática tradutória vigente não é mais aquela das “belas infieis”, praticada na França nos séculos XVII e XVIII, a qual atribuía ao tradutor a tarefa de aperfeiçoar ou embelezar o texto fonte. “Os tempos mudaram. (...) A abundância de correções, acréscimos, supressões, modificações de qualquer índole diminuiu”, pondera ele, para acrescentar em seguida: “Mas nem por isso desapareceu” (BERMAN, 2007, p. 29).

E se não desapareceu (e talvez nem venha a desaparecer⁵¹), é porque ela se apoia em uma percepção extremamente forte: a de que existe uma cisão entre o “sensível” e o “inteligível”, entre o “corpo” e a “alma”, que se manifesta, conseqüentemente, em uma cisão entre a “língua” e o “sentido”. Não é difícil adivinhar que estamos em território platônico, assim como não é nenhum mistério a hierarquia subjacente a esses pares. Mas deixemos claro mesmo assim: nessa concepção, elevado é o que diz respeito ao mundo das ideias, que seria imutável e universal, frente à inconstância e às especificidades presentes em nossa relação com o mundo sensível. A aplicação dessa lógica à área da tradução levaria, naturalmente, à orientação de que esta deveria se voltar à transmissão do sentido, ou seja, uma atenção ao “que” é dito, mais do que ao “como” é dito.

Aplicada às obras, a cesura platônica sanciona um certo tipo de “traslação”, a do “sentido” considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo “invariante” que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua casca sensível, seu “corpo”: de sorte que o insignificante, aqui, é antes o significante. Do mesmo modo, todas as línguas são uma(s) pois nelas reina o logos, e é isso que, além das suas diferenças, funda a tradução. (...) Partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular (*ibid.*, p. 32)

Como observa Abes, Berman não chega a se aprofundar no conceito de “tradução platônica” em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Diante disso, Abes se dedica a uma leitura relacional desse conceito, unindo fragmentos dispersos em diferentes textos de Berman, com destaque para um ensaio chamado “L’essence platonicienne de la traduction”, fruto de um seminário realizado em 1985, no Collège International de Philosophie, e publicado no ano seguinte na *Revue d’Esthétique* (Nouvelle série), n. 12. Dentre os vários pontos levantados por Abes ao longo dessa leitura, destaco um: o papel ambíguo que o platonismo destina à tradução.

⁵¹ A esse respeito, vale ter em mente o que o próprio teórico diz, ao abordar o que chama de “forças deformadoras”: “A analítica propõe-se colocar em evidência essas forças e mostrar os pontos sobre os quais elas agem. Ela concerne em primeiro lugar à tradução etnocêntrica e hipertextual, onde o jogo das forças deformadoras se exerce livremente, sendo, por assim dizer, sancionado cultural e literariamente. Mas na realidade, todo tradutor está exposto a esse jogo de forças. (...) É ilusório pensar que poderia se desfazer dessas forças tomando simplesmente consciência delas” (BERMAN, 2007, p. 45).

“Antoine Berman finaliza o seu ensaio afirmando que a tradução é simultaneamente valorizada e desvalorizada no horizonte categorial que nos legou o platonismo”, escreve Abes (2021, p. 234). Afinal, ao mesmo tempo em que a ela cabe o estatuto degradado do sensível (entendido como cópia, como reflexo), ela também é (nessa perspectiva) a atividade em que ocorre a cisão entre “significante” e “significado”, sensível e não sensível. “Ou seja, a tradução é o que dá a ver pela primeira vez o sentido como idealidade invariante” (ABES, 2021, p. 226).

É em meio a essa ambivalência que o pensamento grego chega a um dos princípios de São Jerônimo (“não traduzir uma palavra a partir de outra palavra, mas o sentido a partir do sentido”, BERMAN, 2007, p. 30), que se tornou canônico no Ocidente. “A tradução não se importa com a letra morta: ela vai, para captá-lo, até ao espírito, ao sentido” (*ibid.*). Essa expectativa orienta uma prática tradutória que prevê a aclimatação do sentido estrangeiro, produzindo textos que não perturbam a língua de chegada.

Se está claro a que Berman se opõe, passemos então ao que ele propõe.

A partir desse ponto, a definição de alguns conceitos se torna ainda mais importante, tendo em vista a polêmica que já se produziu em torno de certos termos. Berman se manifesta a favor de uma tradução literal, de uma tradução-da-letra. E, ao escolher essas palavras, teve de gastar bastante tinta na tentativa de explicá-las.

O livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, como dito antes, nasceu a partir de um seminário proferido pelo teórico no Collège International de Philosophie. E a relação com o público durante o evento não parece ter sido das mais tranquilas:

Durante o seminário, a expressão “tradução literal” provocou contínuos mal-entendidos, principalmente entre os ouvintes que eram tradutores “profissionais”. Estes mal-entendidos não puderam ser desfeitos. Para estes tradutores, traduzir literalmente é traduzir “palavra por palavra”. (...) Evidentemente, pode-se demonstrar (...) que traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra (*ibid.*, p. 15).

Deixando de lado o fato de que, ao escolher o termo “literalidade”, Berman tem sua cota de responsabilidade nessa confusão terminológica, é recompensador o esforço para entender a definição que ele apresenta.

Como a tradução literal proposta por Berman é a tradução vinculada à letra, comecemos por acompanhá-lo na distinção que ele faz entre “palavra” e “letra”. Ao entender o texto como letra, o teórico se volta para o que entende como essência mais profunda do traduzir (e o próprio uso do termo “essência” aqui nos lembra o quanto este é um terreno minado). Com isso, Berman alude a uma dimensão que é simultaneamente ética, poética e pensante — “A letra é seu espaço do jogo” (BERMAN, 2007, p. 26). Recuperando esses três termos, temos o seguinte paralelo, tal como proposto pelo autor:

À tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética.

À tradução hipertextual, a tradução poética.

À tradução platônica, ou platonizante, a tradução “pensante” (*ibid.*, p. 27).

Dentre os paralelos que Berman apresenta nesse percurso de conceitualização, um dos mais elucidativos parece ser o que aproxima “letra” e “corporeidade” (2007, p. 71). E, dentre os três exemplos sobre os quais mais se detém no livro (a tradução de *Antígona*, de Sófocles, por Hölderlin, de *Paraíso*

Perdido, de Milton, por Chateaubriand e de *Eneida*, de Virgílio, por Klossowski), destaco aqui as de Chateaubriand, não apenas pelos aspectos elucidativos sobre a definição de “letra” que surgem na análise proposta por Berman, mas também pelos questionamentos que podemos fazer a essa análise, e que também se mostram produtivos para o desenrolar desta pesquisa.

4.1.1. A análise de Berman da tradução de *Paraíso Perdido*

Seguindo a breve contextualização proposta por Berman no início de sua análise, temos o seguinte panorama: François-René de Chateaubriand publicou sua tradução em 1836, época em que a França rompia com a tradição das “belas infieis”, movimento resultante, segundo o autor, da penetração dos romantismos inglês e alemão, tornando-se mais receptiva àquilo que era visto como as particularidades dos textos fontes.

O que emerge como “letra” na análise proposta por Berman, ao abordar essa tradução? Ou, para resgatar a analogia proposta anteriormente, no que consiste o “corpo” desse texto e como a tradução pode contemplá-lo, sem que isso signifique uma tradução palavra por palavra?

Em sua análise, Berman se volta para duas fontes de Milton que aparecem com bastante ênfase em *Paraíso Perdido*: a Bíblia e a literatura latina. “O poeta repete, tal e qual, passagens da *Authorized Version*, traduz (transpõe) inúmeras imagens, locuções bíblicas, latinas, gregas e italianas. *Esta prática intertextual do empréstimo passa pela tradução*” (ibid., p. 92).

Esse contato com outros textos e com outra língua em *Paraíso Perdido* resulta, diz Berman, em uma intensa latinização do inglês na obra de Milton. Ao traduzi-la, Chateaubriand também tem vista esse horizonte, religioso e latinizante. “É porque Chateaubriand traduz Milton ‘religiosamente’ que ele o traduz também ‘literalmente’” (ibid., pp. 94-95).

Isso envolve um desafio, pois, se Milton contava com uma *Authorized Version* da Bíblia à qual se reportava ao escrever em inglês, Chateaubriand não tinha um texto equivalente ao qual remeter durante a tradução do texto para o francês. Citando Steiner, Berman comenta que Chateaubriand conseguiu driblar esse obstáculo aludindo à presença “imaginária” de uma *Authorized Version* do texto bíblico em francês, como se esta existisse.

Passemos agora para o momento em que Berman se volta especificamente ao que define como “trabalho-sobre-a-letra” por parte de Chateaubriand. Nesse ponto da análise, o teórico destaca o uso de neologismos, o respeito àquilo que há de obscuridade no texto fonte, a substantivação das ações e dos sentimentos, a evidenciação de tudo que é registro da latinidade e da cristandade e a atenção do tradutor às particularidades da sintaxe inglesa.

Sobre neologismos, Berman encontra nos “Remarques” de Chateaubriand a menção deste à presença de centenas de palavras, na obra do Milton, que não são encontradas em dicionários em inglês. Ao comentar esse aspecto, o teórico preconiza que toda grande tradução “se diferencia por sua natureza neológica, mesmo quando o original não possui nenhuma” (BERMAN, 2007, p. 101). Uma provocação que, de nossa parte, parece demandar um pouco mais do combo experiência/reflexão, mas cujo registro se faz necessário nesse contato com o pensamento bermaniano.

Ainda com base nos “Remarques”, Berman destaca a preservação da “obscuridade inerente ao original” (2007, p. 101). Chateaubriand afirma ter evitado

tornar inteligíveis imagens extraídas do “Apocalipse”, por exemplo, por entender que a apresentação de um sentido claro para esse texto implicaria perdas.

O respeito à forma também se manifesta, ainda segundo a análise de Berman, quando Chateaubriand traz para a tradução a substantivação de ações que encontra no texto de Milton. “Adão não está preocupado, é a preocupação que age sobre Adão; Satã não encontra Eva por acaso, é o acaso de Satã que encontra Eva” (CHATEAUBRIAND apud Berman, 2007, p. 103).

Já o registro da latinidade e da cristandade se dá por meio do uso, na tradução, de palavras como sínodos (em vez de assembleias), concílios (em vez de conselhos). Um dos trechos selecionados por Berman a partir dos “Remarques” deixa claro esse aspecto.

Nos cânticos que o poeta faz cantar aos anjos, e que ele retoma da Escritura, segue o hebraico e coloca algumas palavras como refrão no final do verso. Assim, as estrofes do hino de Adão e Eva ao amanhecer terminam quase sempre com *praise*. Cuidei disso, e reproduzi no final a palavra *louvre*, os meus predecessores, não percebendo talvez a repetição desta palavra, tiraram dos versos sua harmonia lírica (CHATEAUBRIAND apud BERMAN, 2007, p. 103, grifo no original).

Da citação acima, vamos destacar a palavra “verso”. Com ela em mente, vejamos mais um trecho da análise de Berman, no qual a atenção se volta para a questão rítmica. Ainda citando as “Remarques” de Chateaubriand, o teórico menciona o uso dos monossílabos na língua inglesa e os desafios que isso impõe na tradução para o francês que, tal como o português, conta com um vocabulário onde imperam as palavras polissilábicas.

Chateaubriand cita o seguinte verso de Milton: “*Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death*”. E conta como buscou obter o mesmo efeito em francês, com: “*rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres e ombres de mort*”, abrindo mão dos artigos, ainda que “em prejuízo da sintaxe” (CHATEAUBRIAND apud BERMAN, 2007, p. 99).

Vale lembrar que, ao valorizar o trabalho de Chateaubriand em relação ao ritmo do texto, Berman está em contato com as reflexões de Henri Meschonnic sobre tradução. “A noção bermaniana de tradução-da-letra deve muito ao comentário de Meschonnic sobre ‘o ritmo como ética’”, escreve Barbara Godard (2021, p. 387). “Meschonnic enfatiza a importância da ‘concordância rítmica’ e da tradução de ‘ritmo por ritmo, repetição por repetição’. Para Meschonnic, é o ritmo que une a ética à poética” (ibid.). No entanto, ela enfatiza uma diferença entre os dois pensadores: embora Berman valorize o ritmo, ele não o associa a sua historicidade, tal como faz Meschonnic.

Ao contrário de Berman, Meschonnic busca uma teoria geral que leve em consideração não apenas a lógica interna da linguagem, mas uma lógica complexa que abrange as relações entre a linguagem e o sujeito que se inventa na linguagem, as do sujeito e de sua relação com a sociedade e da inter-relação entre história e linguagem (GODARD, 2021, p. 387).

Partindo dessa questão, Godard faz uma crítica a Berman. Para ela, o filósofo minimiza o impacto das normas sociais sobre a atividade tradutória (e aqui Godard se refere às críticas de Berman às análises *target-oriented* da escola de Tel-Aviv) em prol da imagem de um sujeito da tradução capaz de agir de maneira autônoma, livre. Diante disso, é pertinente a observação de Godard de que “é a própria

autonomia do sujeito que é ideológica, pois o sujeito já está sempre envolvido em relações de (re)produção social que ele não reconhece” (GODARD, 2021, p. 388).

“Anunciada por Antoine Berman, a virada ética na tradução percorreu caminhos não previstos”, diz Godard (*ibid.*, p. 398), citando outros autores que se dedicaram ao tema, como Lawrence Venuti e Gayatri Chakravorty Spivak, para os quais a questão ética se situa no campo da política. A essas ponderações de Godard, gostaria de acrescentar outra, que nos leva de volta à análise da tradução de *Paraíso Perdido*.

Segundo Berman, Chateaubriand se esforçou para preservar as repetições presentes na obra (tal como o uso de “praise” ao fim de cada verso), assim como o ritmo (por meio dos acentos). Contudo, houve no processo de tradução uma mudança formal significativa: *Paraíso Perdido* é uma obra em versos, e Chateaubriand a traduziu como prosa. Ora, se a “letra” corresponde ao “corpo” do texto, e se a tradução da letra se volta, como diz Berman, para o “jogo dos significantes” (BERMAN, 2007, p. 16), não seria a forma do poema um componente importante desse corpo, desse jogo?

O teórico oferece alguns argumentos em defesa da abordagem adotada por Chateaubriand. A opção “não se trata de uma prosificação negativa”, escreve Berman, porque “é uma tradução do que se vai chamar a partir de Baudelaire de ‘prosa poética’” (*ibid.*, p. 96) — esse trecho é acompanhado por uma nota, na qual Berman menciona as traduções executadas por Mallarmé de poemas de Poe. E ele chama mais reforços para o time de defesa na sequência, como podemos ver abaixo (embora o uso de aspas, itálicos e “talvez” indiquem um atrito entre o teórico e seus próprios argumentos).

Ademais, o poema “épico” ou “dramático” (e é o caso de *Paraíso Perdido*) mantém uma relação essencial com a grande prosa. Traduzir Milton em prosa não é obrigatoriamente traí-lo, mas submetê-lo a uma transformação (principalmente concernente à tensão rítmica) cujo impacto ainda não dominamos. (...) Hegel, na sua Estética, pensava que a poesia podia ser ‘traduzida’ em prosa; Goethe também era dessa opinião. (...) Talvez o poema de Milton, prosificado pelo seu tradutor, corresponda ao que Benjamin chama de “núcleo prosaico de toda obra”. Talvez a tradução-em-prosa deva ser considerada como um *possível* da tradução de poesia para *algumas* obras (BERMAN, 2007, p. 96).

De todo modo, não se trata aqui de concordar ou discordar dos argumentos levantados por Berman, mas sim de pontuar onde as reflexões desse teórico subsidiam a prática tradutória ao longo deste trabalho e onde ocorre um distanciamento.

Vale registrar, portanto, que neste trabalho a posição adotada em relação à forma poética é outra. Nosso ponto de apoio, como mencionado anteriormente, passa principalmente para os escritos (textos teóricos e traduções) produzidos pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

Haroldo caracteriza a função poética “por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática ‘paramórfica’ voltada para o redesenho da ‘função poética’ (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, ‘modo de re-presentar’ (ou de ‘encenar’) a *intentio* do original”, operação que define (remetendo a Benjamin) como “fidelidade à redação da forma” (CAMPOS, 2011, p. 28). Essa reflexão se conecta à já mencionada noção de isomorfia na tradução de textos criativos.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (CAMPOS, 2011, p. 34).

Ao comentar as traduções que seu irmão, Augusto, fez de poemas de e.e. cummings — ou, para usar o termo ali adotado, “transposição” —, Haroldo destaca como era relevante, nesse processo, o aspecto visual da obra. Trata-se, diz ele, de poemas onde “o dado ‘ótico’ deveria ser como que traduzido, seja quanto à disposição tipográfica, seja quanto à fragmentação e às relações interlineares, o que implicava, por vezes, até mesmo a previsão do número de letras e das coincidências físicas (plásticas, acústicas) do material verbal a utilizar” (ibid., p. 42). A experiência/reflexão proporcionada pela tradução de Williams ao longo da pesquisa de mestrado nos permite argumentar que, tal como outros aspectos elencados por Berman (os neologismos, a substantivação das ações), o corte do verso em um poema também integra o universo de significantes a ser levado em conta.

Para além disso, há que se destacar que a diferença entre “poesia” e “prosa” é justamente um dos temas debatidos por Williams em *Spring and All*. A delimitação dessa fronteira demanda um esforço por parte do poeta, que tenta atacar o tema por vários ângulos diferentes. Por isso mesmo, observar como o autor estabelece e/ou borra essas linhas, passando da prosa ao poema e vice-versa, como que testando e comparando as possibilidades de cada caminho, parece ser um componente central num processo de tradução que tem como meta dialogar com a materialidade desse texto.

Assim, a disposição do texto na página, incluindo experimentações tipográficas com tamanho da fonte, inversão de caracteres etc., será sempre que possível preservada ou recriada, como modo de contemplar as características formais desse texto, quer elas contribuam para seu entendimento, quer contribuam para sua obscuridade — uma obscuridade que (e aqui voltamos a nos alinhar com Berman) deve ser valorizada.

4.1.2. Berman e a dupla temporalidade da tradução

Em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Berman também se dedica a analisar o trabalho tradutório desenvolvido por Hölderlin e por Klossowski. Ainda que, para os propósitos deste trabalho, a análise sobre Chateaubriand seja a mais pertinente, é produtivo destacar também algumas observações que Berman faz ao tratar desses outros dois tradutores.

A análise da tradução de *Eneida* por Klossowski, por exemplo, suscita uma afirmação que se aplica diretamente aos princípios aqui adotados: “a poesia estrangeira se traduz a partir da nossa poesia *contemporânea*” (BERMAN, 2007, p. 114). É graças às possibilidades presentes na contemporaneidade que uma tradução pode atualizar uma obra, no sentido, tal como proposto por Berman, de permitir a sua manifestação.

Numa obra, é o ‘mundo’ que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. (...) Independentemente do fato que toda obra está ligada a obras anteriores no ‘polissistema’ literário, ela é pura novidade, puro surgimento (...). O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na *sua* língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade. E até, como dizia Goethe,

em lhe dar uma nova novidade quando seu efeito de novidade se esgotou em sua própria língua (ibid., p. 69).

E é por esse motivo que Berman considera a tradução de Hölderlin exemplar.

Hölderlin nos transmitiu algo fundamental, concernente à essência da tradução em geral. É — como já falei — a tradução como manifestação da origem do original. (...) a partir daí, a tradução é colocada cada vez frente à mesma tarefa, que não é nem transformação literária (...) nem reprodução: ela tem como finalidade atualizar o conflito que é a vida destas obras (ibid., pp. 88-89).

“Preservar a carga de novidade” e “atualizar o conflito” que há em uma obra são duas orientações importantes para a abordagem tradutória a ser desenvolvida na tese, na expectativa de que a obra de Williams continue a sacudir convenções e a atirar, como ele defendia, a nossa capacidade de imaginação.

4.2. Conceitos em xeque

É então, no meio da pesquisa, que o caminho até então traçado demanda um ajuste de rota. Paradoxalmente, as provocações que Berman propõe sobre a dupla temporalidade da tradução e a dimensão ética dessa atividade indicam que tê-lo como referência teórica central seria insuficiente. Afinal, as tais possibilidades presentes na contemporaneidade desafiam até essa noção, presente em Berman, de que o “outro” corresponde ao estrangeiro — seria ela válida para uma sociedade que (diferentemente da francesa) passou pelo processo de colonização, no qual o estrangeiro ocupou o posto dominante e impôs sua linguagem, enquanto as populações indígenas (reforçando aqui o sentido etimológico do termo, ou seja, a população natural do lugar) passaram a ser consideradas exóticas (do grego *eksōtikós*, para se referir ao que vem de fora)?

Esse solavanco demanda uma releitura do que havia sido escrito no início do processo de pesquisa. Como manter essa proposta de prática tradutória, depois de participar de alguns dos muitos debates realizados ao longo de 2022 acerca do centenário da Semana de Arte Moderna, nos quais se questionava precisamente a dimensão excludente do movimento modernista no Brasil?

É preciso considerar que a tradução é sempre realizada por um sujeito histórico, que, por sua vez, negocia com as normas existentes em determinado local e época (ao mesmo tempo em que tateia as possibilidades não-normatizadas da língua). Ao analisar como a tradução feita por Chateaubriand rompeu com a tradição das “belas infieis” no século XIX, por exemplo, Berman conecta essa mudança a acontecimentos históricos importantes: um deles, a expedição francesa ao Egito que levou à descoberta, em 1799, da Pedra de Roseta, na qual havia uma série de textos legislativos registrados em grego, demótico e egípcio, tornando finalmente possível a decifração dos hieróglifos. A abertura ao estrangeiro também está associada, diz Berman, ao exílio imposto a muitos escritores franceses durante o Império Napoleônico, entre os quais está Chateaubriand, que traduziu *Paraíso Perdido* durante o exílio. Esses breves comentários já deixam clara a importância da historicidade do traduzir, já que as normas que regem a atividade sempre contam com um pano de fundo que indica restrições e oportunidades.

No Brasil de 2020-2024, esse pano de fundo passa pelo contexto das eleições presidenciais, da pandemia de Covid-19, do bicentenário da Independência e, como já mencionado, do centenário da Semana de Arte Moderna, entre outros

acontecimentos que, de um modo ou de outro, expuseram a construção de grandes narrativas.

O centenário do encontro que marcou o Modernismo no Brasil ensejou uma série de eventos e publicações que apresentavam novas maneiras de analisar aquele período. Em fevereiro de 2022, o Museu de Arte do Rio abrigou a Flup (Festa Literária das Periferias), que teve como tema “100 anos de Modernismo Negro”, homenageando figuras tais como Pixinguinha, Lima Barreto e Chiquinha Gonzaga. O site do evento deixa claro o porquê dessa abordagem:

A Flup 2022 questiona a narrativa que estabelece o Modernismo como um fenômeno centralizado em figuras eminentes da intelectualidade paulistana. Decerto, a São Paulo de Oswald e Mário de Andrade parecia se destacar como a vanguarda cultural do país, uma vez que o festival de arte moderna ocorrera, efetivamente, no Theatro Municipal da Cidade. Sabemos hoje, porém, que o protagonismo “dos paulistas” é oriundo de um apagamento da diversidade cultural do Brasil, refletindo desigualdades históricas, como a marginalização da cultura negra.⁵²

A programação do evento se alinha ao que vemos no documentário “AmarElo - É Tudo pra Ontem” (2020), que mostra a concepção e desenvolvimento de um show do músico Emicida no palco do Theatro Municipal, em São Paulo — não por acaso, mesma casa da Semana de Arte Moderna. “Eu gosto de voltar a fita cem anos na história e pensar no arregaço que foi o ano de 1922. Em pleno centenário da independência desse país, gente daqui, de várias origens, reivindicava o direito de sonhar e transformar isso aqui, alheios ao fantasma de colônia que ainda assombrava esse lugar”, diz Emicida, em voice-over, enquanto vemos uma animação que remete a Mário de Andrade. A narração segue falando do samba, especificamente de Pixinguinha e os Oito Batutas, que vão a Paris, como um fenômeno inegavelmente moderno.

No livro *Modernidade em preto e branco*, lançado em 2022, Rafael Cardoso debate como “a vontade impensada de atribuir uma unidade estável e integral a esse conceito [arte moderna] atropela discrepâncias de forma e estilo, assim como as de contexto político e cultural” (CARDOSO, 2022, p. 17). O cânone construído, afirma o autor, validou esferas elitizadas da produção artística – literatura, arquitetura, música erudita – deixando de fora toda a criação que brotava da cultura popular e de massa. “A consagração do modernismo paulista se deu em torno de uma retórica de supremacia que situa São Paulo como entidade cultural à parte, superior ao restante do Brasil, conforme demonstrou Barbara Weinstein” (ibid., p. 24)

O documentário de Emicida, assim como a modernidade do samba, também ensinaram reflexões em uma palestra realizada no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio), em novembro de 2022, com o pesquisador Fred Coelho e Keyna Eleison, diretora artística da instituição. No encontro, eles comentam dois episódios ocorridos em 1917: a exposição da pintora Anita Malfatti, em São Paulo, enquanto no Rio de Janeiro ocorria a gravação de “Pelo Telefone”, primeiro samba a ser gravado no país, com autoria de Donga (que posteriormente incluiu Mauro de Almeida como parceiro). Diante dessas duas manifestações artísticas, a construção do cânone reforça a percepção de que o modernismo teria como origem (e a escolha do termo aqui não é à toa, dada a importância do discurso da origem para a construção desse mito fundador) a exposição de Anita, e não o samba — ainda que este seja uma obra produzida por um homem negro, descendente de pessoas

⁵² Trecho disponível no site <https://www.flup.net.br/a-flup-2022>, acesso no dia 01/10/22.

escravizadas, que tanto fala do cotidiano e da tecnologia (o aparelho telefônico) como usa uma nova tecnologia (a gravação fonográfica), visando um consumo de massa. Como observam os palestrantes, a recepção crítica acaba descartando produções que são muito modernas (e que extrapolavam o eixo Rio-São Paulo, vale dizer) em prol de uma noção europeia de arte moderna bastante tradicional, na qual imperam a pintura, a música clássica, a literatura...

A acusação de excessiva centralidade do grupo paulista não é exclusividade do olhar contemporâneo — ela já estava presente nas décadas que se seguiram à Semana de 22, conforme observa Frederico Coelho no artigo “A Semana de Cem anos”. “Em um resumo muito sintético, ao longo das décadas que faziam da Semana uma efeméride, as reações do meio literário sempre foram dúbias”, escreve o pesquisador. Isso não impediu que a crítica universitária gradativamente reforçasse essa narrativa.

Só em 1972, porém, ela [a Semana] se estabelece como um evento histórico de caráter nacional, que precisa ser incorporado às datas oficiais brasileiras. Seu cinquentenário é tratado pelo governo civil-militar de Médici como grande marco comemorativo, com publicações alentadas e exposições nacionais e internacionais (COELHO, 2021, pp. 41-42).

O encontro de Coelho e Eleison integrava um ciclo de palestras relacionado à exposição “Nakoada: Estratégias para a Arte Moderna”, que esteve em cartaz no MAM entre julho e dezembro de 2022. Com curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a mostra exibia obras de expoentes do modernismo brasileiro, como Tarsila do Amaral e Candido Portinari, ao lado de bonecas Karajá, potes e vasos do povo Ticuna, obras criadas especialmente para a ocasião por artistas contemporâneos, como Zahy Guajajara, e uma pintura de Jaider Esbell, que desempenhou um papel fundamental na 34ª Bienal de São Paulo (2021), quando o evento enfatizou pela primeira vez a arte indígena.

Passando pelos corredores de “Nakoada”, é impossível não traçar relações entre as diferentes obras expostas, como, por exemplo, entre as formas e proporções do “Abaporu” (1928) e aquelas das bonecas karajá.



O título — “Nakoada” — nos serve de lembrete: rever hierarquias e narrativas é algo que passa necessariamente pela linguagem. O termo “nakoada” remete a uma estratégia de guerra do povo Baniwa, da região do Alto Rio Negro, com o intuito de “elaborar novas possibilidades de permanência no mundo”⁵³. “*Nakoada* é um gesto de retorno. Seria o momento em que as pessoas que foram alvos de ações externas entendem o poder opressor do outro e agora procuram uma possibilidade de retornar à sua própria autonomia”, explica Denilson Baniwa, responsável pela curadoria da mostra, ao lado de Beatriz Lemos.

E o que dizer de: “Nha’ã i naïcü i torü ni’ĩ”? Esse era o título de um artigo de Djuena Tikuna no sumário da revista Piauí, em julho de 2022. Abaixo, vinha um trecho em português: “Por que me sinto em dívida com as famílias de Bruno Pereira e Dom Philips”. No artigo, a autora explicava a origem do título: tratava-se de uma referência a um poema de sua autoria. No último verso, lemos: “Nha’ã i naïcü i torü ni’ĩ”. “A floresta é nossa. Nós somos a floresta.”

Paralelamente, outras línguas indígenas se faziam ouvir em meu dia a dia, devido a questões profissionais. Participei da elaboração de uma exposição sobre a região amazônica no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, que também se desdobrou em um seminário, um catálogo e uma plataforma digital. O seminário contou com a participação de várias pessoas da região, como o escritor Cristino Wapichana. Os Wapichana vivem perto do monte Roraima e, assim como outros povos (como os Macuxi, Ingarikó, Taurepang e Pemon), têm como divindade Makunaima — a pronúncia, como Cristino faz questão de frisar, coloca ênfase no segundo “a”, e não no “í”, como costuma-se ouvir. Mas a diferença de pronúncia não é o maior problema. Em setembro de 2021, o escritor publicou na revista *Quatro Cinco Um* o artigo “O herói sem apreço”, do qual podemos ler um trecho na citação a seguir.

[Mário de Andrade] revela por meio desse livro, publicado em 1928, a identidade do povo brasileiro e suas mazelas, concentradas especialmente nos políticos. Mas Mário estava tão focado em falar das muitas facetas e gentes deste grande Brasil que não se deu conta de que Makunaima pertencia ao sagrado de alguns povos indígenas. A forma como descreveu Macunaíma reforçou o sentimento anti-indígena dos brasileiros, que ainda persiste 93 anos depois da publicação do célebre livro. A mistura dos diversos personagens indígenas, como muiraquitã, ceuci e Tainakã, fortalece a ignorância e a falta de humanidade dos não indígenas, que acham que esses povos, cada um com sua língua e cultura, são todos iguais. Acreditam que são preguiçosos, sujos, selvagens, incultos, gente do passado que atrapalha o progresso por cuidar do lugar onde mora, por lutar para que seu berço não dê lugar ao agronegócio, a madeireiros, garimpeiros e grileiros que matam tudo o que mora nas florestas e nos rios e enchem seus bolsos de dinheiro enquanto piora o problema climático no mundo. Para a sociedade sempre beneficiada, branca, o clássico *Macunaíma* retrata de forma lúdica o que é o povo, o jeitinho brasileiro e suas facetas. Mas o livro reflete o desprezo da sociedade para com os indígenas e está carregado de estereótipos, racismo e preconceitos, marcas dos empoderados de pele clara (WAPICHANA, 2021, s/p).⁵⁴

⁵³ Trecho do texto curatorial, disponível no site <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>. Acesso em 01/10/2022

⁵⁴ Disponível no site <https://www.quatrocinco.com.br/br/artigos/literatura-brasileira/o-heroi-sem-apreco>. Acesso no dia 01/10/2022.

O seminário, realizado em maio de 2021, contou ainda com a presença de André Baniwa, Vanda Witoto, Erisvan Guajajara e We'e'ena Tikuna. Todos eles, ao iniciar sua apresentação, faziam questão de se expressar em seus respectivos idiomas, antes de seguir em português. Em outros encontros realizados no museu ao longo do ano, o cacique Carlos Tukano e a jovem liderança Txai Suruí também se expressaram em suas línguas maternas. Com que frequência nos esquecemos de que o português não é o único idioma a ser falado no Brasil — são quase 200 línguas indígenas.

Cada uma dessas situações parecia demandar novos posicionamentos no decorrer da tese. Trabalhar com tradução no Brasil, na década de 2020, implica ter em mente também as possibilidades poéticas que foram paulatinamente apagadas, num processo histórico de invisibilização de grupos sociais. Como responder a isso? A essa pergunta seguiram-se outras, para as quais nem sempre obtivemos respostas.

Afinal, quem é o “outro” na perspectiva de Berman, um teórico francês, formado dentro da tradição europeia? Quem ocupa o papel do “eu” e do “outro” nas páginas de *Spring and All*, de Williams? Podemos repetir a questão diante do trabalho de Mário de Andrade. E também dirigi-la a nós mesmos: quem ocupa o lugar do “eu” e do “outro” quando pensamos em nossa matéria-prima: a linguagem? O que parece “familiar” e o que parece “estrangeiro” quando pensamos em nosso vocabulário, em nossas referências literárias?

Se menciono esse processo gradativo de questionamento, alimentado por experiências pessoais, profissionais e acadêmicas, é para reforçar como a tradução se dá em um contexto de mudança constante, em resposta às dúvidas, dificuldades e anseios presentes nas mais diversas esferas da sociedade.

4.3. Segundo momento — Glissant e a poética da relação

As questões levantadas na seção anterior ensejaram uma busca por novas referências teóricas, capazes de subsidiar uma prática tradutória em que essas reflexões fossem contempladas. Nessa etapa da errância, entra em cena o escritor e filósofo Édouard Glissant, nascido na Martinica, em 1928, e morto na França, em 2011. Seu último livro de ensaios, *Poética da Relação*, publicado em 2010 e traduzido para o português em 2021, por Eduardo Jorge Oliveira e Marcela Vieira, serve como principal referência para as considerações a seguir.

Diferente dos demais autores citados, não se trata de um pensador que tenha se dedicado especificamente aos Estudos da Tradução. Contudo, seu conceito de poética da relação parece particularmente útil para o desenvolvimento da atividade tradutória que será aqui desenvolvida. Para tanto, vale observar (i) como o autor desenvolve o conceito de Relação e a participação da linguagem nesse aspecto; (ii) como isso se articula com a noção de modernidade e se reflete (ou não) na produção literária e em sua análise. Dentre as várias questões e propostas que Glissant levanta, vejo nessas duas um caminho para entender em que medida a noção de Relação pode contribuir para a leitura da obra de Williams, um autor modernista nascido nos Estados Unidos, que foi colônia do Reino Unido, e para minha ação como tradutora no Brasil, um país que também tem seu passado colonial.

Começamos com a noção de “Relação”, que é central no pensamento de Glissant, e sua conexão com a linguagem. No prefácio do livro *Poética da Relação* (2021), Ana Kiffer e Edimilson de Almeida Pereira comentam que o saber da Relação “se perfaz no encontro entre povos, culturas, línguas que até ali não

necessariamente faziam trocas nem se comunicavam entre si” (KIFFER E PEREIRA in GLISSANT, 2021, p. 16). Isso ocorreu, por exemplo, na vivência violenta gestada no bojo dos navios negreiros.

Esse contato partilhado, comprimido no espaço asfixiante da barca mortuária, ou no véu-vela que permite aos que sobreviveram à travessia o irromper numa terra, cujos povos originários encontravam-se também dela deportados *in loco*, indica que é no processo de contaminação de todas essas diferenças, ali reunidas sob as correntes da escravidão e do colonialismo, que se libera o saber da Relação. A Relação é o conhecimento desse abismo, é o conhecimento mesmo dos rastros devastados, e é a abertura da imaginação, que mesmo através da incomunicabilidade, do silêncio e do aprisionamento traça o múltiplo da partilha de mundos unidos pela própria separação (*ibid.*, pp. 16-17).

O dito da Relação é, segundo Glissant, multilíngue, uma característica que ele contrasta com o “totalitarismo dos objetivos monolíngues” (GLISSANT, 2021, p. 42) e com uma “propensão à expansão, o que, na maioria das vezes, cria um tipo de vocação ao universal” (*ibid.*, p. 47). Seu comentário se dirige, como é fácil de supor, às línguas espanhola e portuguesa, que se tornaram dominantes na América do Sul, seguidas pela inglesa e pela francesa, que também foram elementos centrais na expansão de suas respectivas culturas.

Chegamos à questão da modernidade, central para esse trabalho e, também, central para o próprio desenvolvimento do que Glissant chama de Relação. Embora a troca entre diferentes culturas tenha sido uma constante na história da humanidade, foi apenas na modernidade, segundo ele, que se reuniram as condições necessárias para precipitar a natureza dessas relações. Uma dessas condições diz respeito à velocidade com que as trocas culturais ocorrem: em vez de um contato que afeta progressivamente as comunidades envolvidas, a exposição ao “alheio”, como diz Glissant, passa a ocorrer de forma muito mais rápida e, frequentemente, fragmentada, fazendo com que um indivíduo possa, sem se deslocar, ser afetado diretamente por outra cultura, antes mesmo que seu grupo social ou sua nação seja alcançada pelos mesmos elementos (*ibid.*, p. 51). Além disso, cabe destacar que essas conexões de diferentes lugares do mundo são atravessadas por uma lógica de centro (de controle, de produção) e de periferia (de recepção), mais do que por uma dinâmica marcada pela reciprocidade.

Mas a poética da Relação foi ofuscada em prol de outras três instâncias, segundo Glissant: a teoria das profundezas, uma prática da linguagem-em-si e uma problemática da estrutura do texto (*ibid.*, pp. 47-48). Aqui, o autor se refere às análises voltadas à produção literária francesa a partir do Romantismo, porém, dada a influência que a cultura francesa (da qual, naturalmente, o campo da literatura faz parte) exerceu em outros países, incluindo o Brasil, os comentários de Glissant podem ajudar a elucidar outros contextos.

Ao privilegiar essas três instâncias, escreve Glissant, “fingiu-se esquecer que um dos sentidos-pletos da modernidade é dado, tanto aqui como em qualquer lugar do mundo, por esse trabalho em que as culturas dos homens se identificam umas com as outras, para então se transformarem mutuamente” (GLISSANT, 2021, pp. 47-48).

Assim, focar na profundidade do indivíduo significou focar em um tipo específico de indivíduo, o homem ocidental, tomado como padrão. Nas palavras do autor, “a poética — assim como a psicologia das profundezas — não renuncia, no entanto, à certeza de um modelo universal, de um tipo de arquétipo da humanidade,

certamente difícil de identificar, de definir, mas que seria a garantia de nosso conhecimento sobre o assunto, ao mesmo tempo que seu objetivo final” (ibid., p. 48).

Se Baudelaire é citado como um dos primeiros exploradores dessa poética das profundezas, rumo aos abismos do indivíduo, Mallarmé aparece como figura central da poética da linguagem-em-si, em que a língua visa menos à narrativa e mais à manifestação dos elementos que a compõem. “A poética da linguagem-em-si tende a uma ciência que, por definição, só se exerceria nos limites de uma dada língua. Ela renunciaria (...)às nostalgias das outras línguas [...] que germinam hoje em toda literatura” (ibid., p. 49).

Em relação ao que chama de poética da estrutura, os comentários de Glissant parecem complementar o que ele diz sobre a poética da linguagem-em-si, frisando o que considera um apagamento do criador do texto e uma relativização da História em prol de uma certa neutralidade do objeto (ibid., pp. 49-50).

A poética da Relação difere do apresentado acima na medida em que se dá por meio da narrativa e não visa o absoluto, mas sim, nas palavras do autor, “a totalidade dos relativos postos em relação e ditos” (ibid., p. 52).

O primeiro preceito de uma poética da Relação, diz Glissant, é que o reconhecimento do outro, mais que uma obrigação moral, é um componente estético (ibid., p. 54). “O poder de sentir o choque do alhures é o que nomeia o poeta. O Diverso, a totalidade quantificável de todas as diferenças possíveis, é o motor da energia universal, que deve ser preservada das assimilações, dos modos passivamente generalizados, dos hábitos padronizados” (ibid., p. 54). Esse reconhecimento se expressa numa intencionalidade multilíngue, com uma prática que envolve autorruptura e interligações, em um ambiente complexo e flutuante.

Em consonância com essa recusa ao universal, temos aqui uma valorização do particular, algo que também havia sido pontuado em relação à proposta teórica de Berman e à produção poética de Williams. Em mais um ponto de contato com a obra do poeta norte-americano, percebe-se também a valorização da poética do instante — “a fulguração é o tremor de quem deseja ou sonha com a totalidade impossível, ou que está por vir” (ibid., p. 58).

Ao resumir as linhas de força da poética da Relação, Glissant menciona, portanto: a dialética entre o oral e o escrito, o multilinguismo, a valorização do instante, o questionamento dos gêneros literários e a potência barroca (GLISSANT, 2021, p. 60).

Acrescentamos a esses mais um ponto, que também me parece dialogar de perto com Williams (mais especificamente, com o texto de *Spring and All*): o choque com a ideia de filiação.

Quando uma ‘criação de mundo’ é repetida (certificada) em uma filiação, esta deriva dela com rigor, ou seja, é legitimada pelo próprio fato de que redesenha de trás para a frente o trajeto da comunidade, desde seu presente até esse ato da Criação. Esta visão não está no princípio de todos os mitos ocidentais, mas foi ela que prevaleceu, determinando o devir dessas culturas (GLISSANT, 2021, p. 73).

O problema é que, nas malhas da filiação, habita a recusa da existência do Outro e, conseqüentemente, da possibilidade de relação. Em substituição à linearidade da filiação, com a legitimidade primordial e potência de dominação que emana desse conceito, Glissant propõe a ideia de “extensão”, que visa um *continuum* em vez da busca por um passado.

Pensar em passado, aliás, também nos remete ao fato de que, para muitas pessoas que chegaram às Américas em navios negreiros, acessar a própria história era inviável. Como afirma Glissant, nos navios e nas plantações⁵⁵, juntavam-se pessoas que não falavam a mesma língua. E esse indivíduo, despojado de tudo, recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e uma paisagem mental, com a memória dos cantos, dos ritmos, dialogando com os elementos culturais presentes e criando novas manifestações artísticas.

“O pensamento do rastro/resíduo me parece constituir uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo, ao que chamo de pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento[...]”, escreve Glissant (2005, p. 20), ao falar sobre “crioulização” no Caribe, como um processo em que “elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalizam’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura” (*ibid.*, p. 22).

Essas são questões às quais buscamos nos dedicar ao traduzir parte dos poemas de *Spring and All*. O que significa adotar uma atitude multilíngue em relação não só ao idioma do texto fonte, como também no que tange à diversidade linguística brasileira? A poética da relação, pelo que diz Glissant, difere da poética da estrutura: em que medida é possível articular essa abordagem com a ideia de tradução isomórfica, de Haroldo de Campos, mencionada anteriormente?

Vejam, antes de partir para a atividade tradutória propriamente dita, o que Glissant diz sobre essa prática na conferência “Línguas e Linguagens”:

O que toda tradução sugere em seu princípio mesmo, através da própria passagem que ela realizaria de uma língua para a outra, é a soberania de todas as línguas do mundo. E, por essa razão, a tradução é o indício e a evidência de que temos que conceber em nosso imaginário toda essa totalidade das línguas. Da mesma forma que o escritor realiza essa totalidade, doravante, através da prática de sua língua de expressão, o tradutor manifesta essa totalidade através da passagem de uma língua para uma outra, sendo confrontado com a unicidade de cada uma dessas línguas. Assim como no nosso caos-mundo não salvaremos nenhuma língua do mundo deixando morrer as outras línguas, da mesma forma o tradutor só saberia estabelecer relação entre dois sistemas de unicidade, entre duas línguas, na presença de todas as outras línguas, pois essas são fortes em seu imaginário, e isso seria verdade mesmo que o tradutor não conhecesse nenhuma outra língua além das que traduz. O que isso significa, senão que o tradutor inventa uma linguagem necessária de uma língua para a outra, assim como o poeta inventa uma linguagem necessária em sua própria língua? [...] A linguagem do tradutor age como a crioulização e como a Relação no mundo, ou seja, essa linguagem produz imprevisível (Glissant, 2005, pp. 55-56).

Se levarmos ao pé da letra as palavras de Glissant, podemos entender que a tradução, por si só, já se dá no campo da Poética da Relação. Mas essa associação certamente não é tão simples, pois a prática tradutória também pode aludir a um universal generalizante. Comentando técnicas de ensino de línguas e de tradução, Glissant pondera que “é um anacronismo ensinar a língua francesa ou traduzir na língua francesa. Um anacronismo epistemológico, que nos mantém apegados ao ‘clássico’, ao imprescritível, àquilo que aparentemente não ‘compreende’ a opacidade ou que tenta se opor a ela” (GLISSANT, 2021, p. 148). Afinal,

⁵⁵ Destaco, aqui, um comentário dos tradutores quanto ao uso desse termo, em vez de *plantation*, tradicionalmente usado para designar um sistema agrícola de monocultura, voltado para a exportação, com base no latifúndio e na mão de obra escrava. Ao optar por “plantação”, visou-se a fluidez poética do texto, assim como novas formas de compreender esse sistema.

prosegue, “hoje existem várias línguas francesas, e esta língua permite idealizar uma nova unicidade, que não pode mais ser monolíngue” (ibid., p. 149).

Na medida em que avançávamos em reflexões como essa, ficava patente uma distância entre o caminho teórico e aquele que, paralelamente, vinha sendo percorrido na parte prática (as traduções propriamente ditas), como se estivéssemos diante de uma encruzilhada.

E justamente nesta encruzilhada, nos deparamos com Exu, ou melhor, com o livro *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho* (2022), de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, onde várias traduções de poemas pareciam responder, na prática, às questões suscitadas pela leitura de Glissant. Entre esses exemplos, um teve efeito catalisador: a tradução que Nina Rizzi faz de um poema de Adrienne Rich. Reproduzo ambos abaixo, na ordem em que aparecem no livro (FLORES & CAPILÉ, 2022, pp. 79 - 81).

Song

You're wondering if I'm lonely:
OK then, yes, I'm lonely
as a plane rides lonely and level
on its radio beam, aiming
across the Rockies
for the blue-strung aisles
of an airfield on the ocean.

You want to ask, am I lonely?
Well, of course, lonely
as a woman driving across country
day after day, leaving behind
mile after mile
little towns she might have stopped
and lived and died in, lonely

If I'm lonely
it must be the loneliness
of waking first, of breathing
dawns' first cold breath on the city
of being the one awake
in a house wrapped in sleep
If I'm lonely
it's with the rowboat ice-fast on the shore
in the last red light of the year
that knows what it is, that knows it's neither
ice nor mud nor winter light
but wood, with a gift for burning

canção, em lugar de tradução

você se pergunta se estou sozinha:
sim, estou sozinha
como a menina solitária e descalça

em suas roupas ganhadas, suas carnes lanhadas
 sonhando com o através dos canaviais
 em cima de seu cavalo
 que logo já não será mais seu.

you want to ask me, am I alone?
 yes, of course, alone
 like a mother with her child
 a mother-polvo that can't leave anything behind
 because the child screams and screams and screams
 and the tentacles never can count
 because a mother is always alone, even in death

am I alone
 a solidão is a woman, is black, and is so beautiful and is beyond
 to remember, to breathe the smoke looking out the window
 like if I could cross windows
 to sleep and to wake up
 in a house-cave with little birds making parties

am I alone
 a leaf falling slowly
 in the middle of the forest
 so many trees, so many animals
 a leaf, alone
 falling slowly
 in this country where they burn forests

Ao ler (e reler) os poemas, ficaram patentes não só as diferenças, como as semelhanças. Se observamos a estrutura, ela é parecida: quatro estrofes em ambas, sendo as duas primeiras com sete versos cada, a terceira com seis, e a última com seis no texto de partida, e sete no texto de chegada. Além disso, Rizzi traduz o primeiro verso de cada estrofe de modo quase literal. Quando observamos as imagens, as diferenças são evidentes: enquanto Rich menciona na primeira estrofe um avião, as Montanhas Rochosas e o oceano, Rizzi coloca em cena uma outra forma de se locomover (o cavalo), outra espacialidade (o canavial), além de buscar a infância do eu lírico, marcada pela pobreza (os pés descalços, as roupas ganhadas, o cavalo prestes a ser tomado ou vendido). Os afastamentos vão ganhando contornos ainda mais amplos, com a menção às questões da maternidade, da raça, das florestas, sem que se perca, por nenhum momento, o aspecto semântico central do poema de Rich que é a solidão dessa mulher.

E é na relação entre os dois textos (o fonte e o de chegada) que uma terceira camada se constrói. Nela, temos uma compreensão bem mais complexa do que une essas mulheres — o sentimento de solidão — assim como do que as separa, em especial a questão racial. São discursos que, como observam Flores e Capilé: se tocam e se afastam sem parar (ibid., p. 83).

Se, por um lado, a canção-tradução retoma como mensageira a tópica da solidão do poema de Rich, com sua singular positividade, por outro, o feminismo branco de Rich não assume o dilema da negritude; a solução de Rizzi é então recuperar um

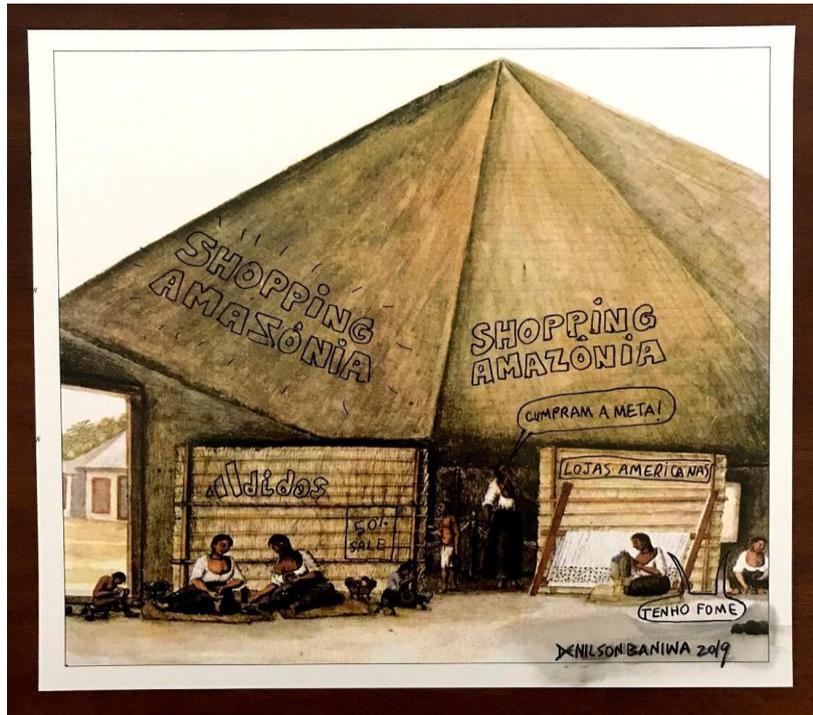
pouco dos encontros de Rich com a também poeta negra Audre Lorde para assim trazer o peso da “solidão da mulher negra” (...). A tradução, assumindo-se ela própria canção, é *uma poema* singular que não para de remeter ao seu original, ao mesmo tempo que opera cortes e enxertos, deslizamentos e realinhamentos que provocam nossa leitura crítica de Rich e do presente da poesia no Brasil (FLORES & CAPILÉ, 2022, pp. 82-83, destaque no original).

Na teia de conexões que se formava ao longo do caminho, a tradução de Rizzi nos remeteu a obras do artista Denilson Baniwa, em especial àquelas em que ele se vale de intervenções gráficas e textuais em imagens feitas por artistas que visitaram o país no século XVI, parte de uma coleção que se convencionou chamar de *Brasiliana*⁵⁶. Seguem duas obras presentes no site de Denilson Baniwa que mostram essas rasuras⁵⁷.



⁵⁶ Para consultar a *Brasiliana* Iconográfica, basta acessar o site www.brasilianaiconografica.art.br.

⁵⁷ “Danse de sauvages de la mission de St. José”, 2021, colagem digital, tamanhos variáveis, e “Todo território é invenção”, 2019, rasura sobre livro oficial. Ambas as obras estão disponíveis no site www.behance.net/denilsonbaniwa.



Retomando Glissant, é da relação que se estabelece entre a ilustração produzida por Jean-Baptiste Debret e a colagem feita por Baniwa que emerge um saber crítico sobre a representação dos povos originários no país⁵⁸ — assim como há uma crítica que emerge da relação entre o poema de Rich e a tradução de Rizzi. Em vez de uma expectativa sequencial, em que um texto original vai dando lugar a outros, capazes de substituí-lo, teríamos uma dobra, em que se volta ao texto fonte para expô-lo e rasurá-lo, no atrito que acompanha a relação com o outro.

4.4. Teia teórica

Olhando retrospectivamente essa errância, vale identificar o que fica como marco do que foi percorrido, de modo a orientar a tradução dos poemas de *Spring and All*. De Berman, mantém-se a compreensão de tradutologia enquanto reflexão e experiência, pautada por uma dimensão ética, como espaço de relação com o Outro. Porém, sem perder de vista o que diz Glissant: “Nós ‘sabemos’ que o Outro está em nós” (GLISSANT, 2021, p. 51).

A dualidade do pensamento de si (existe o cidadão, e existe o estrangeiro) ecoa a ideia que temos do Outro (existe o visitante e o visitado; o que parte e o que fica; o conquistador e sua conquista). O pensamento do Outro só deixará de ser dual quando as diferenças forem reconhecidas. O pensamento do Outro “compreende”, a partir de então, a multiplicidade, mas de uma maneira mecânica e que ainda maneja as sutis hierarquias do universal generalizante (ibid., 2021, p. 41).

⁵⁸ A esse respeito, aliás, cabe destacar mais uma informação. Segundo o site Brasileira Iconográfica, Debret não presenciou a cena de dança retratada. “Tudo indica que ele usou como base imagens de índios norte-americanos feitas pelo naturalista Georg Heinrich von Langsdorff que registrou, em 1812 uma missão de São José na Nova Califórnia”, diz o texto, disponível no link acessado em 5/12/2022: www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20195/e-plagio-a-repeticao-de-personagens-e-cenas-nos-registros-dos-artistas-viajantes.

Observa-se, ainda, com base nas análises que Berman faz das traduções de Chateaubriand, Hölderlin e Klossowski, a relevância de atentar para o que há de obscuro e intertextual no texto de partida e a possibilidade de atualizar o conflito presente na obra, preservando assim sua carga de novidade a partir de um diálogo com a produção contemporânea.

A meta é articular esses elementos da “poética da tradução”, tal como desenvolvida por Berman, às reflexões decoloniais que Glissant promove por meio da “poética da relação”. Retomando o que caracteriza essa poética, temos: a dialética entre o oral e o escrito, a intencionalidade do multilinguismo, a valorização do instante, o questionamento dos gêneros literários e a força barroca. Além disso, essa abordagem privilegia a “extensão”, ou seja, o que há de *continuum* entre diversos elementos, em vez da busca por um passado.

O grupo de premissas aqui adotadas conta, ainda, com parte do embasamento teórico desenvolvido durante a dissertação. Isso inclui: (i) a noção de tradução como prática isomórfica desenvolvida por Haroldo de Campos; (ii) a hierarquização de elementos formais e semânticos do texto e a estratégia de compensação propostas por Britto; (iii) as ideias de contraponto rítmico e o conceito de “forma descoberta”, de Hartman, que se mostram muito úteis quando analisamos os poemas de Williams.

Quanto ao conceito de marcado e não marcado, desenvolvido por Henri Meschonnic (outro autor fundamental no trabalho de dissertação), cabe uma ponderação, fruto da leitura do ensaio “Lonã”, presente em *Tradução-Exu*, de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé. Entre os exemplos citados pelos autores nesse ensaio, está o trabalho de “transdução” realizado por Raphael Pappa Lautenschlager, com foco em poemas homoeróticos gregos arcaicos. Nesse processo, “Lautenschlager mostra como a tradição filológica tende sempre a preservar um automatismo na leitura heteronormativa” (FLORES & CAPILÉ, 2022, p. 95). Os autores prosseguem:

O resultado disso é que qualquer leitura de desejo homoerótico passa a ser aceita apenas quando aparece extremamente marcada, enquanto o não marcado é a suposta normalidade das sexualidades ocidentais modernas (*ibid.*). Em contraposição a essa leitura à qual o texto foi submetido historicamente, Lautenschlager se vale de teorias queer para hipermarcar tudo que aparece no texto, invertendo a lógica da crítica (*ibid.*).

Essa passagem serve de alerta para um aspecto bastante problemático do conceito de marcado e não marcado: a forma como ele de certo modo corrobora distorções presentes em uma sociedade no que diz respeito à orientação sexual, gênero, raça etc. Tome-se como exemplo a simples tradução das palavras “nurse” e “doctor” para o português. Caso apareçam em um texto sem a indicação do gênero correspondente, é provável que sejam traduzidas como “enfermeira” e “médico”, porque esse seria o não-marcado em nossa cultura, muito embora existam enfermeiros e médicas no Brasil.

Isso não implica abrir mão desde já da noção de marcado e não marcado no decorrer da tese, mas sim a necessidade de avaliar quando e como lançamos mão desse recurso, para evitar a naturalização de apagamentos históricos, o que iria justamente na contramão dos objetivos aqui propostos.

5 Tradução comentada de poemas

I wish I were two dogs then I could play with me
Anne Carson

O modo como as traduções serão apresentadas neste trabalho refletem, de certo modo, a errância que acabamos de descrever na fundamentação teórica. À medida em que expandiam as leituras e vivências relacionadas à dimensão ética da tradução, à reavaliação da Semana de Arte Moderna (ou pelo menos da forma como ela acabou sendo consagrada nas décadas que se seguiram) e ao reflexo do colonialismo em nossa relação com a língua e com a literatura, mais forte se tornava a percepção de que esse movimento demandava uma releitura das traduções já produzidas, de modo a entender como essas inquietações poderiam reverberar na prática tradutória.

Não se tratava de descartar o material produzido, tampouco de apresentá-lo como uma mera estação intermediária rumo ao que seria o destino final. Mas sim de propor uma relação entre o texto fonte e duas (dentre as muitas) traduções possíveis, na expectativa de que, por meio do atrito entre esses textos, novas percepções surgissem.

A essa decisão, seguiu-se uma dúvida. Como diferenciar essas duas traduções ao longo dos comentários? Em outras palavras, como nomear uma e outra?

Referir-se a uma delas como sendo uma abordagem mais “fiel” ou “servil” reflete um julgamento pouco produtivo — muitos fatores podem levar um tradutor a se manter o mais próximo possível do texto fonte sem que isso passe por uma postura subserviente. Do mesmo modo, classificar alguma das versões como “criativa” ou “crítica” seria partir de uma premissa equivocada: a busca por reproduzir em outra língua a maior quantidade possível de efeitos presentes em um texto poético demanda um nível altíssimo de criatividade. Quanto ao posicionamento crítico, ele passa por muitas outras camadas, entre elas a própria escolha do texto a ser traduzido — a cada tradução está em jogo, afinal, uma relação com diferentes sistemas de produção cultural.

Seria possível retomar aqui um pouco do muito que já foi escrito sobre o conceito de “transcrição”, postulado por Haroldo de Campos. Esta se diferenciaria das traduções “comuns, ‘naturais’” por visar “expressar a relação íntima e recíproca entre as línguas”, reforçando pontos de contato latentes, como ele diz no ensaio “Transluciferação Mefistofáustica” (1980, p. 188), remetendo a Walter Benjamin.

Porém, de saída, duas questões principais nos desencorajam a associar as traduções propostas ao longo deste trabalho ao conceito de transcrição. Uma delas diz respeito ao trecho final de “Transluciferação Mefistofáustica”, onde se lê que “a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei ‘transluciferação’” (*ibid.*, p. 209).

Ora, essa proposta vai na direção contrária da emoção proporcionada pela leitura do poema de Adrienne Rich e da tradução de Nina Rizzi. Nesse par de textos, em vez de obliteração, percebemos uma “extensão”, para recorrer a um termo muito usado por Glissant.

Se a tradução criativa, nas palavras de Haroldo, se assemelha a um parricídio, ou seja, ao apagamento do texto fonte, a proposta aqui é a de uma tradução que, em

um movimento contrário, convoca o texto fonte, estabelecendo uma tensão a partir do contraste entre ambos. Traçando um paralelo com a quebra da quarta parede no teatro, estratégia em que se rompe o pacto de “suspensão da descrença” com o espectador, teríamos uma tradução que chama a atenção para o fato de que ela não corresponde ao texto fonte.

A segunda questão pode parecer secundária frente a toda riqueza do pensamento haroldiano, mas vale ser registrada: ela se volta para o próprio ato de criar novos termos para designar novas práticas tradutórias. Evidente que isso visa facilitar a compreensão da abordagem que está sendo proposta e em que medida ela se diferencia da prática dominante — no caso de Haroldo, o que está sendo colocado é uma grande virada na forma como a tradução é entendida no pensamento cristão ocidental e o termo “transcrição” certamente contribui para marcar essa posição. Indiretamente, porém, a criação de novos termos acaba sugerindo uma cisão entre o que pode ser chamado de tradução e aquilo que, ao desviar da regra, não pode ser considerado como tal. Mas quem traça essa linha?

Vejamos o que diz Guilherme Gontijo Flores no início do artigo “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”:

Se considerarmos a instabilidade de toda linguagem, está claro que não existe um modo adequado de tradução, pois as traduções, como qualquer empenho de leitura crítica, entram num gênero discursivo próprio, que depende de várias teorias e métodos que as possam embasar, para que aí se prestem a uma possível discussão sobre pertinência (...) A tradução é um ato cultural que envolve muito mais do que a transposição entre duas línguas, porque, na prática, o que se traduz são textos particulares; e os textos são feitos de relações com a língua, em cada caso diferentes, por esse motivo é que elas sempre são postas em xeque e devem ser interrogadas pelo tradutor e por seu futuro leitor (FLORES, 2016, pp. 9-10).

Um ato falho — escrever “tradução-comentário” em vez de “tradução comentada” em uma mensagem — nos pareceu potencialmente interessante. Mas terminou por esbarrar nas aporias de sempre: não seria toda tradução um tipo de comentário?

Assim, as traduções apresentadas a seguir serão indicadas como 1. e 2. apenas para facilitar a identificação de cada uma ao longo dos comentários, indicando mais a sequência em que cada uma foi escrita do que uma hierarquia. A tradução 2 é aquela em que se adota uma postura mais experimental, tomando como inspiração a abordagem que Gontijo e Capilé denominam de “tradução-exu”.

Isso posto, passemos brevemente pelas sete primeiras páginas de *Spring and All*, para contextualizar o poema que será apresentado a seguir. Afinal, como dito na seção introdutória, trata-se de um livro em que os trechos em prosa e os poemas se articulam, de modo a promover, conjuntamente, as premissas estéticas que Williams estava desenvolvendo.

O texto já começa em um tom combativo: “Se algo de importante resultar disso — tanto melhor. E mais provável ainda será que ninguém se importe” (WILLIAMS, 1970, p. 88)⁵⁹. A belicosidade prossegue nos parágrafos seguintes, em que o autor menciona (ou recria) uma crítica direcionada a seus poemas: a de que eles seriam repulsivos. A acusação era de que, ao abrir mão da rima e da

⁵⁹ No original: If anything of moment results — so much the better. And so much the more likely will it be that no one will want to see it”.

métrica, Williams (assim como seus colegas modernistas) estaria produzindo não poesia, mas sim antipoesia.

Esse crítico figurado, prossegue Williams, sente-se roubado. “Meu Deus, estou nu. O que devo fazer?”⁶⁰ (*ibid.*, p. 89). E espera que Williams, ao sofrer uma perda, identifique-se com ele e também busque um refúgio na fantasia, algo com que se cobrir. Destaco esse aspecto da nudez porque ele será retomado no primeiro poema do livro.

A insatisfação de Williams com a crítica não se dissocia de sua insatisfação com a Europa e, mais especificamente, com a tradição inglesa. E isso se traduz em imagens violentas de destruição, entendido como um processo necessário para que tenhamos um terreno propício à emergência do novo.

Imagine o projeto monstruoso do momento. Amanhã nós, o povo dos Estados Unidos, estamos indo armados à Europa para matar cada homem, cada mulher, cada criança a oeste dos montes Cárpatos (também a leste) sem poupar ninguém. Imagine a sensação que isso vai causar. Primeiro vamos matar a todos, e, depois, eles a nós. Mas seremos cuidadosos para poupar os touros espanhóis, as aves, coelhos, pequenas renas e, claro, os russos. Para os russos, nós vamos construir uma ponte de um lado ao outro do Atlântico — tendo nos esforçado, antes disso, para abater todos os canadenses e mexicanos deste lado. Então, ah, então o grande acontecimento terá seu lugar.

Não se preocupe, o grande evento não deve existir, então não precisamos falar mais sobre isso. Matem! matem! os ingleses, irlandeses, franceses, alemães, italianos e o resto: amigos ou inimigos, não faz diferença, matem a todos. A ponte é para explodir quando toda a Rússia estiver em cima. E por quê?

Porque nós os amamos — todos eles. Esse é o segredo: um novo tipo de assassinato. Faremos “leberwurst”⁶¹ deles. “Bratwurst”. Mas por que, já que nós mesmos estaríamos condenados à mesma aniquilação?

Se eu pudesse dizer o que me vem à mente em sânscrito ou mesmo em latim, eu diria. Mas não posso. Falo pela integridade da alma e pela grandeza da inanidade da vida; a formalidade de seu tédio; a ortodoxia de sua estupidez. Matem! matem! deixem que haja carne fresca... (...) Então pelo menos o mundo será renovado. (...) e é primavera — tanto em latim como em turco, em inglês e holandês, em japonês e italiano⁶² (*ibid.*, p. 90-91)

⁶⁰ No original: “You have robbed me. God, I am naked. What shall I do?” — By it they mean that when I have suffered (provided I have not done so as yet) I too shall run for cover; that I too shall seek refuge in fantasy”.

⁶¹ “Leberwurst” e “bratwurst” são termos alemães que remete a tipos distintos de salsicha.

⁶² No original: “Imagine the monster project of the moment: Tomorrow we the people of the United States are going to Europe armed to kill every man, woman and child in the area west of the Carpathian Mountains (also east) sparing none. Imagine the sensation it will cause. First we shall kill them and then they, us. But we are careful to spare the Spanish bulls, the birds, rabbits, small deer and of course — the Russians. For the Russians we shall build a bridge from edge to edge of the Atlantic — having first been at pains to slaughter all Canadians and Mexicans on this side. Then, oh then, the great feature will take place.

Never mind, the great event may not exist, so there is no need to speak further of it. Kill! kill! the English, the Irish, the French, the Germans, the Italians and the rest: friends or enemies, it makes no difference, kill them all. The bridge is to blown up when all Russia is upon it. And why?

Because we love them — all. That is the secret: a new sort of murder. We make leberwurst of them. Bratwurst. But why, since we are ourselves doomed to suffer the same annihilation?

If I could say what is in my mind in Sanscrit or even Latin I would do so. But I cannot. I speak for the integrity of the soul and the greatness of life’s inanity; the formality of its boredom; the orthodoxy of its stupidity. Kill! kill! let there be fresh meat... (...) Then at least will the world be anew. (...) and it is spring — both in Latin and Turkish, in English and Dutch, in Japanese and Italian”

À criação do novo corresponde a metáfora da primavera, que dá título ao livro e que será retomada muitas vezes ao longo deste, acompanhada por menção a flores, folhas, brotos, vento, chuva etc. Será fácil reconhecer boa parte desses elementos já no primeiro poema.

Outras imagens, relativas a destruição e morte, também continuam a percorrer o livro, e vale destacar que nisso não reside uma particularidade de Williams. Trata-se de algo próprio ao pensamento de vanguarda — não custa lembrar que o próprio termo “vanguarda” vem do léxico militar, referindo-se às primeiras fileiras de uma tropa. Tanto o fim como a recriação do mundo narrado se dão por meio da imaginação, que, segundo Williams, andava entorpecida devido a tantas proibições.

É primavera. Isso quer dizer, está se aproximando O INÍCIO.

Naquele enorme e microscópico decorrer do tempo, como se fosse um cavalo selvagem a disparar nos gramados ilimitados sob as estrelas, descrevendo círculos imensos e microscópicos com seus cascos na relva sólida, correndo sem parar nem por uma milionésima parte de segundo até ficar velho e reduzido a uma pilha de pele, ossos e cascos arrebatados - Naquele majestoso progredir da vida, que dá a exata impressão do friso de Fídias, com seus homens e bestas, que embora se assemelhem à rigidez do mármore não são e sim se movem, com uma rapidez ofuscante, embora nós não tenhamos tempo para perceber isso, suas pernas avançam um milionésimo de centímetro a cada cinquenta mil anos - Naquele progredir da vida que se assemelha à própria imobilidade na soma de seus movimentos - finalmente a PRIMAVERA se aproxima.

Naquela onda colossal rumo à vida finita e apta chegou-se agora pela segunda vez àquele exato momento em que nas eras passadas a destruição do *Homo sapiens* ocorreu.

Agora finalmente aquele processo de miraculosa verossimilhança, aquele incessante reproduzir seguido pela evolução, repetindo gesto por gesto cada gesto feito no passado - está se aproximando do fim.

De repente, o fim. O MUNDO É NOVO (WILLIAMS, 1970, pp. 94-95)⁶³.

Logo após esse trecho, vem o primeiro poema do livro.

Os poemas não têm título. Todos (com exceção do sétimo, “The rose is obsolete”) são precedidos por um numeral romano, que corresponde à ordem de apresentação.

⁶³ No original: “It is spring. That is to say, it is approaching THE BEGINNING.

In that huge and microscopic career of time, as it were a wild horse racing in an illimitable pampa under the stars, describing immense and microscopic circles with his hoofs on the solid turf, running without a stop for the millionth part of a second until he is aged and worn to a heap of skin, bones and ragged hoofs - In that majestic progress of life, that gives the exact impression of Phidia’s frieze, the men and beasts of which, though they seem of the rigidity of marble are not so but move, with blinding rapidity, though we do not have the time to notice it, their legs advancing a millionth part of an inch every fifty thousand years - In that progress of life which seems stillness itself in the mass of its movements - at last SPRING is approaching.

In that colossal surge toward the finite and the capable life has now arrived for the second time at that exact moment when in the ages past the destruction of the species *Homo sapiens* occurred.

Now at last that process of miraculous verisimilitude, that great copying which evolution has followed, repeating move for move every move that it made in the past - is approaching the end.

Suddenly it is at an end. THE WORLD IS NEW.”

5.1. Poema I (“By the road to the contagious hospital”)

	I	I (1)
1	By the road to the contagious hospital	No caminho do hospital de infectologia
2	under the surge of the blue	enquanto o céu azulece
3	mottled clouds driven from the	manchado de nuvens que vêm do
4	northeast—a cold wind. Beyond, the	nordeste — um vento frio. Ao longe, o
5	waste of broad, muddy fields	baldio, o lamaçal
6	brown with dried weeds, standing and fallen	pardo, com capim seco, meio firme [meio caído]
7	patches of standing water	poças d’água parada
8	the scattering of tall trees	dispersão de árvores altas
9	All along the road the reddish	Por todo o caminho o rubro
10	purplish, forked, upstanding, twiggy	roxo, roto, ereto, esquelido
11	stuff of bushes and small trees	emaranhado de moitas e mato
12	with dead, brown leaves under them	com folhas mortas, marrons sob elas
13	leafless vines—	pastagens sem viço —
14	Lifeless in appearance, sluggish	Sem vida à primeira vista, lenta
15	dazed spring approaches—	tonta a primavera se aproxima —
16	They enter the new world naked,	Eles adentram o novo mundo nus,
17	cold, uncertain of all	frios, sem nenhuma certeza
18	except that they enter. All about them	senão de que adentram. Em volta
19	the cold, familiar wind—	o vento frio, familiar —
20	Now the grass, tomorrow	Agora o ramo, amanhã
21	the stiff curl of wildcarrot leaf	a curva rígida da flor silvestre
22	One by one objects are defined—	Um por um os objetos se definem —
23	It quickens: clarity, outline of leaf	Acelera: clareza, silhueta de folha
24	But now the stark dignity of	Mas agora a severa dignidade da
25	entrance—Still, the profound change	entrada — Ainda, a profunda mudança
26	has come upon them: rooted they	recai sobre eles: enraizados
27	grip down and begin to awake	se agarram e começam a despertar

	I	I (2)
1	By the road to the contagious hospital	Indo pro postinho de saúde
2	under the surge of the blue	enquanto o céu despenca
3	mottled clouds driven from the	coberto de nuvens que vêm
4	northeast—a cold wind. Beyond, the	do Norte — um arrepio. Lá, no
5	waste of broad, muddy Fields	matagal, úmido com
6	brown with dried weeds, standing and fallen	capim seco, meio em riste meio caído
7	patches of standing water	farrapos d’água parada

8	the scattering of tall trees	dispersão de árvores altas
9	All along the road the reddish	À beira da estrada o pyranga
10	purplish, forked, upstanding, twiggy	purpureja urucum em brasa
11	stuff of bushes and small trees	trama de arbustos e moitas
12	with dead, brown leaves under them	com cascas dependuradas,
13	leafless vines—	galhos nus —
14	Lifeless in appearance, sluggish	Destruída, à primeira vista, grogue
15	dazed spring approaches—	e ferida a primavera chega —
16	They enter the new world naked,	Eles adentram a mata pintados
17	cold, uncertain of all	com uma só certeza;
18	except that they enter. All about them	a de que entram. Tudo ali
19	the cold, familiar wind—	o sopro frio, familiar —
20	Now the grass, tomorrow	agora a rama, amanhã
21	the stiff curl of wildcarrot leaf	a haste firme do jambu
22	One by one objects are defined—	Um a um os seres se revelam —
23	It quickens: clarity, outline of leaf	Acelera: a luz, a folha
24	But now the stark dignity of	E agora: a grave dignidade da
25	entrance—Still, the profound change	marcha — Ainda, a profunda mudança
26	has come upon them: rooted they	recai sobre eles: enraizados
27	grip down and begin to awake	despertam o asfalto

É possível supor, já início do poema, que estamos dentro de um carro, e essa possibilidade não seria algo casual. Poucas inovações urbanas parecem ter impactado tanto o imaginário modernista quanto o automóvel. Não à toa, a primeira revista dedicada à propagação das ideias lançadas na Semana de Arte Moderna em 1922 recebeu o nome de “Klaxon”, o mesmo da buzina em forma de corneta, da qual saía o grito capaz de abrir caminho para a passagem do carro. “O amor existe. Mas anda de automóvel”, escreve Mário (ANDRADE, 2010, p. 20)

No “Manifesto Futurista”, Marinetti associa o automóvel a um novo tipo de beleza: a beleza da velocidade. “Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Somotrácia” (MARINETTI in TELES, 2022, s/p).

Nos Estados Unidos, a novidade chegou de modo particularmente impactante, segundo o historiador John Lukacs em um capítulo dedicado ao automóvel, no livro *Uma Nova República — História dos Estados Unidos no século XX* (2006, p. 109). Os primeiros modelos foram montados por volta de 1885, na Europa. E em 1900, havia 8 mil automóveis nos Estados Unidos. Em 1914, Henry Ford juntou o equipamento necessário para a produção de automóveis em massa, e o que se seguiu entrou para a história dos Estados Unidos. “Até mais que a produção de automóveis em massa, o gênio Henry Ford tinha uma visão bem norte-americana de consumo em massa (...) Ford viu o que outros gênios da propaganda, de outras áreas, já haviam notado antes dele: um vasto mercado potencial” (*ibid.*, p. 111).

O desejo popular foi acompanhado por uma resposta do governo, que deu à indústria automobilística uma atenção cada vez maior do que a dada às ferrovias.

Se em 1880 as ruas eram de responsabilidade municipal, em 1916 foi criada a Lei Federal de Assistência às Ruas, que disponibilizava fundos nacionais para as estradas; em 1917, cada Estado contava com seu departamento de estradas; em 1921, a lei de Rodovias Federais foi aprovada (ibid., p. 111).

“Em 1920, o automóvel estava no centro do cenário norte-americano. Era o fenômeno central inevitável dos vilarejos do país — e mais, da imaginação norte-americana. (...) Em 1927, 30% das famílias norte-americanas tinham rádios, 40% tinham vitrolas e 67% carros”, diz Lukacs. “O tipo de vida descrito em *O Grande Gatsby* era inimaginável sem automóveis — e não apenas no sentido prático (seus heróis e heroínas dirigindo eternamente entre Long Island e Nova York) mas porque eram pessoas de automóveis, seus carros eram expressões de suas personalidades, tão importantes quanto suas roupas e modos” (ibid., p. 112). Para efeitos de comparação, em 1933 havia um automóvel para cada cinco norte-americanos — a proporção era de uma para 23 na Grã-Bretanha, um para 58 na Alemanha e um para 108 na Itália e um para 5.000 na União Soviética. Nas nações europeias, pertenciam às classes mais altas. Nos Estados Unidos, porém, era um bem da classe média.

No poema de Williams, vale observar como a velocidade do veículo promove uma outra percepção visual do ambiente ao redor, gerando uma nova experiência estética. O olhar do eu-lírico faz um movimento interessante: começa atento à paisagem ao redor, à cor do céu, ao movimento das nuvens, os campos, com árvores espalhadas, água empoçada. Tudo isso se passa ao longe. Porém, quando ele busca fixar o olhar no que está mais próximo, à beira da estrada, a paisagem se torna um borrão colorido; assim, temos nos versos 10 e 11 uma sucessão de adjetivos “reddish”, “purplish”, “forked”, “upstanding” e “twiggy” que sugerem cores e traços, mas adiam o momento em que esses estímulos visuais se condensam em uma imagem mais definida.

Após essa profusão de cores, o que o eu-lírico vê não é mais a paisagem ao redor, mas sim uma cena que vem de sua subjetividade — embora a vegetação seja aparentemente sem vida, há um movimento de renascimento em curso: a chegada da primavera. Como se pudesse acelerar o tempo, ele vislumbra a chegada desse renascimento simbólico, início de uma nova era. Nessa cena imaginada, marcada pela dignidade, os detalhes ganham contorno gradativamente, chegando ao detalhe da rama de uma flor silvestre.

O uso dos adjetivos de modo a provocar uma experiência visual mais abstrata, sem remeter imediatamente a elementos facilmente reconhecíveis, é um dos aspectos mais interessantes desse poema — e é possível conectar essa estratégia aos comentários que Williams faz sobre a pintura “Flowers”, do cubista de Juan Gris. Também seria possível associar às possibilidades compositivas de uma colagem o modo como Williams, por meio do enjambement, sobrepõe as palavras “leafless” e “lifeless” nos versos 14 e 15, oferecendo um “eco” tanto visual quanto sonoro.

Além disso, vale destacar a presença de algumas aliterações, como o “t” no nono verso (“the scattering of tall trees”) e, em seguida, no décimo, “road” e “reddish”. Chama a atenção, também, como alguns termos se repetem em um poema tão curto: “cold” surge três vezes; “enter” duas (além de “entrance”), assim como “standing” (além de “upstanding”). “Road”, “brown” e “now” também surgem duas vezes. O mesmo vale para “leaf”, além de “leaves” e “leafless” — os termos ligados a plantas incluem ainda “dried weeds”, “tall trees”, “small trees”, “dead, brown leaves”, “leafless vines”, “grass”, “wildcarrot leaf”, “outline of leaf” e “rooted”, esta em sentido figurado.

5.1.1. Desnudando a tradução

	I	I (1)
1	By the road to the contagious hospital	No caminho do hospital de infectologia
2	under the surge of the blue	enquanto o céu azulece
3	mottled clouds driven from the	manchado de nuvens que vêm do
4	northeast—a cold wind. Beyond, the	nordeste — um vento frio. Ao longe, o
5	waste of broad, muddy fields	baldio, o lamaçal
6	brown with dried weeds, standing and fallen	pardo, com capim seco, meio firme [meio caído
7	patches of standing water	poças d'água parada
8	the scattering of tall trees	dispersão de árvores altas
9	All along the road the reddish	Por todo o caminho o rubro
10	purplish, forked, upstanding, twiggy	roxo, roto, ereto, esquelido
11	stuff of bushes and small trees	emaranhado de moitas e mato
12	with dead, brown leaves under them	com folhas mortas, marrons sob elas
13	leafless vines—	pastagens sem viço —
14	Lifeless in appearance, sluggish	Sem vida à primeira vista, lenta
15	dazed spring approaches—	tonta a primavera se aproxima —
16	They enter the new world naked,	Eles adentram o novo mundo nus,
17	cold, uncertain of all	frios, sem nenhuma certeza
18	except that they enter. All about them	senão de que adentram. Em volta
19	the cold, familiar wind—	o vento frio, familiar —
20	Now the grass, tomorrow	Agora o ramo, amanhã
21	the stiff curl of wildcarrot leaf	a curva rígida da flor silvestre
22	One by one objects are defined—	Um por um os objetos se definem —
23	It quickens: clarity, outline of leaf	Acelera: clareza, silhueta de folha
24	But now the stark dignity of	Mas agora a severa dignidade da
25	entrance—Still, the profound change	entrada — Ainda, a profunda mudança
26	has come upon them: rooted they	recai sobre eles: enraizados
27	grip down and begin to awake	se agarram e começam a despertar

Enquanto produzíamos a tradução (1), fomos identificando os elementos que aludiam a um mito da origem, como se fosse possível vislumbrar um recomeço no qual a natureza brotaria intocada. A cena trazia “pessoas nuas” — qual o sentido da nudez, nesse contexto? Simbolicamente, poderíamos pensar em um ser humano despido de qualquer conhecimento prévio, de qualquer opressão cultural. Podemos também lembrar que nascemos nus — Williams tinha vasta experiência com partos. Podemos pensar, ainda, em Adão e Eva — tal como fala Mário de Andrade no início de *A Escrava que não é Isaura*, nesse Éden recém-recriado, onde a primeira “aprendizagem”, após o consumo do fruto proibido, é se dar conta da própria nudez e se cobrir com folhas.

Porém, sem descartar as alternativas apresentadas, também podemos ver nessa alusão à nudez a crença de que o uso de roupas equivale a um acúmulo de conhecimento, de cultura, fazendo com que aqueles povos que têm outra relação com o corpo e com indumentárias sejam automaticamente associados à ingenuidade, à pureza, à infância, ou seja, a um estado prévio – primitivo – numa suposta linha evolutiva da humanidade.

Uma referência incontornável nesse sentido é a carta de Pero Vaz de Caminha, em que ele compartilha com D. Manuel I seu espanto acerca dos nativos, que “andam nus, nem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1500, s/p). Mesmo as moças andavam com “suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas que não havia aí nenhuma vergonha” (ibid.). Uma gente, enfim, “de tal inocência” que não seria difícil, diz Caminha, torna-los cristãos, “porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade e imprimir-se-à ligeiramente neles qualquer cunho que lhes quiserem dar” (ibid.).

O peso dessas imagens ensejou a tradução (2), apresentada a seguir, na qual se busca subverter esse olhar que, ora desejanse, ora paternalista, ora escandalizado, desumaniza outros modos de vida.

	I	I (2)
1	By the road to the contagious hospital	Indo pro postinho de saúde
2	under the surge of the blue	enquanto o céu despenca
3	mottled clouds driven from the	coberto de nuvens que vêm
4	northeast—a cold wind. Beyond, the	do Norte — um arrepio. Lá, no
5	waste of broad, muddy Fields	matagal, úmido com
6	brown with dried weeds, standing and fallen	capim seco, meio em riste meio caído
7	patches of standing water	farrapos d’água parada
8	the scattering of tall trees	dispersão de árvores altas
9	All along the road the reddish	À beira da estrada o pyranga
10	purplish, forked, upstanding, twiggy	purpureja urucum em brasa
11	stuff of bushes and small trees	trama de arbustos e moitas
12	with dead, brown leaves under them	com cascas dependuradas,
13	leafless vines—	galhos nus —
14	Lifeless in appearance, sluggish	Destruída, à primeira vista, grogue
15	dazed spring approaches—	e ferida a primavera chega —
16	They enter the new world naked,	Eles adentram a mata pintados
17	cold, uncertain of all	com uma só certeza;
18	except that they enter. All about them	a de que entram. Tudo ali
19	the cold, familiar wind—	o sopro frio, familiar —
20	Now the grass, tomorrow	agora a rama, amanhã
21	the stiff curl of wildcarrot leaf	a haste firme do jambu
22	One by one objects are defined—	Um a um os seres se revelam —
23	It quickens: clarity, outline of leaf	Acelera: a luz, a folha

24	But now the stark dignity of	E agora: a grave dignidade da
25	entrance—Still, the profound change	marcha — Ainda, a profunda mudança
26	has come upon them: rooted they	recai sobre eles: enraizados
27	grip down and begin to awake	despertam o asfalto

Essa segunda tradução começa com uma substituição significativa já no primeiro verso, quando o hospital de infectologia se converte em postinho de saúde, que é de fato a estrutura disponível para a maioria da população no âmbito da saúde pública. No segundo verso, o céu não se torna cada vez mais azul, ele parece prestes a despencar — o que pode ser prenúncio de chuva, mas visa também um contato com o livro *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa. E as nuvens não vêm do Nordeste, mas sim do Norte — como de fato ocorre no Brasil, dado que os rios voadores que surgem por meio da evapotranspiração na Amazônia trazem a umidade para outras regiões do país, como o Sudeste. Para reforçar a menção à região amazônica, há uma referência ao jambu (verso 22), no lugar do “wildcarrot”.

O vento frio deu lugar a “arrepio” graças ao potencial polissêmico do termo: o arrepio pode ser uma reação causada pelo frio, ao mesmo tempo em que pode ter uma conotação sexual ou de mau presságio. Todas essas leituras soam interessantes, inclusive a da conotação sexual, por remeter ao olhar fetichizante do colonizador sobre o corpo da mulher indígena. Não por acaso, vêm a seguir as menções a matagal, umidade e capim em riste. Já o termo “farrapos” (verso 8) ajuda a elaborar a imagem de áreas esparsas com água, assim como a noção de um corpo que não está totalmente coberto — devido à pobreza. A nudez é atribuída aos galhos (verso 14), mas não mais a essas pessoas que adentram o novo mundo (verso 17): elas chegam pintadas — uma mudança que visa reforçar a expressão cultural dos povos originários, dado que os grafismos de uma pintura corporal, feita com jenipapo e urucum, carregam consigo toda uma gama de significados.

Por falar em urucum, se Williams obtém seu efeito de suspense ao apresentar uma sucessão de adjetivos, aproveitamos a oportunidade para promover a sensação de incompreensão, de algo que se forma sem clareza, recorrendo a termos que remetem ao caráter multilíngue de nossa formação. Temos “pyranga” e “urucum”, de origem tupi, que remetem ao vermelho; enquanto o “purplejar” é um leve aceno a Anne Carson, que fala sobre o “púrpura” no ensaio “Variations on the right to remain silent”.

Por fim, enquanto o poema de Williams termina com o despertar desses seres que acompanham a chegada da primavera, na tradução (2) eles não só estão bem acordados como são eles que despertam o asfalto — retomando, assim, essa ideia um tanto quanto problemática da estrada e do carro como símbolos de progresso. A imagem da “marcha” (verso 26) também propõe uma imagem de resistência — ao trazê-la para o poema, tínhamos em mente uma das maiores mobilizações indígenas realizadas no Brasil, em 2021, quando mais de 6 mil indígenas marcharam até Brasília em protesto contra a tese do Marco Temporal, pela qual a população indígena só pode reivindicar a demarcação de terras nas quais já estivessem estabelecidos antes da data de promulgação da Constituição de 1988.

Essa associação, por sua vez, nos conduziu ao enredo “História para Ninar Gente Grande”, com o qual a Mangueira foi sagrada campeã no Carnaval de 2019. No desfile, a escola homenageou figuras esquecidas pela história oficial: “Brasil, meu nego / Deixa eu te contar / A história que a história não conta / O avesso do mesmo lugar”, diz um trecho do samba-enredo. E, curiosamente, a ideia de algo que é virado do avesso já estava presente na tradução 1.

No caso do termo “darkened” (verso 6), que tinha sido traduzido por “tingida” na tradução 1., temos uma abordagem mais literal na tradução 2, com “escurecida”. E essa literalidade reforçou a conexão com o desfile da Mangueira, que visou justamente escurecer certas narrativas. Nesse mesmo verso, aproveitou-se o aspecto polissêmico da palavra “pensa” (que corresponde tanto ao adjetivo “inclinada” como ao verbo pensar) para abrir novas possibilidades de leitura, associando à pétala a capacidade de reflexão e atribuindo um posicionamento a esse pensar: ele é escurecido.

Há momentos em que a tradução (2) se afasta mais da tradução (1) e do texto fonte, no intuito de evidenciar o campo semântico do Carnaval. Assim, temos os termos “ala” (verso 8) e “desfilando” (verso 14). O “pot”/“pote” ao final dá lugar a “avenida”, reforçando a alusão a um desfile de escola de samba.

No último verso, o termo “gay” foi traduzido como “foliã”, buscando se valer da carga semântica de alegria para aludir mais uma vez ao Carnaval. Cogitou-se manter “gay”, tal como no poema em inglês, de modo a trazer para a cena, além da dimensão racial (“retinta”, verso 16), outra população historicamente apagada: a comunidade LGBTQIA+. Seria uma escolha anacrônica, sem dúvida, dado que é apenas na década de 1950 que o termo “gay” passa a ser usado como substantivo, para designar uma pessoa (geralmente homem) atraída por alguém do mesmo sexo. Mas registro essa possibilidade porque ela mostra como a tradução é um espaço propício para se observar a Relação entre as línguas. Afinal, temos um termo em inglês que foi popularizado no Brasil, o que em tese facilitaria a tão cobiçada correspondência entre texto fonte e texto de chegada. Contudo, como esse termo ganhou um sentido específico no Brasil, mantê-lo inalterado na tradução implicaria uma mudança no campo semântico.

5.3. Poema III (“The farmer in deep thought”)

	III	III (1)
1	The farmer in deep thought	O roceiro absorto
2	is pacing through the rain	avança através da chuva
3	among his blank fields, with	entre seus campos vazios, com
4	hands in pockets,	as mãos nos bolsos,
5	in his head	na mente
6	the harvest already planted.	a colheita já plantada.
7	A cold wind ruffles the water	Um vento frio encrespa a água
8	among the browned weeds.	em meio ao mato esmaecido.
9	On all sides	Por todos os lados
10	the world rolls coldly away:	o mundo gira frio para longe:
11	black orchards	pomares negros
12	darkened by the March clouds—	escurecidos pelas nuvens de março —
13	leaving room for thought.	dando margem a pensamentos.
14	Down past the brushwood	Na descida, após as toras
15	bristling by	erichado ao lado
16	the rainsluiced wagonroad	do carril de chuvacorrente
17	looms the artist figure of	assoma a silhueta artística do
18	the farmer—composing	roceiro — compondo
19	—antagonista	— antagonista

	III	III (2)
1	The farmer in deep thought	Pensativo, o sem-terra
2	is pacing through the rain	atravessa a chuva
3	among his blank fields, with	solo ocioso afora, as
4	hands in pockets,	mãos nos bolsos,
5	in his head	e na cabeça
6	the harvest already planted.	a roça já plantada.
7	A cold wind ruffles the water	O vento frio arrepia a água
8	among the browned weeds.	do brejo.
9	On all sides	De tudo quanto é lado
10	the world rolls coldly away:	o mundo rola pra longe:
11	black orchards	a lavoura negra
12	darkened by the March clouds—	encoberta pelas águas de março —
13	leaving room for thought.	é um mistério profundo.
14	Down past the brushwood	Pra lá do atoleiro
15	bristling by	erichado ao lado
16	the rainsluiced wagonroad	dos sulcos da carroça
17	looms the artist figure of	erguem-se os traços artísticos do
18	the farmer—composing	sem-terra — compondo
19	—antagonista	— antagonista

O terceiro poema do livro ainda se atém à temática da primavera, mas, em vez da flor, se volta para os ciclos de renovação do mundo vegetal, agora em um ambiente influenciado pela ação humana. Aquelas pessoas nuas, em seu primeiro contato com a natureza, conectadas ao “agora”, dão lugar à imagem de alguém que cultiva e prospecta cenários futuros. Williams apresenta esse protagonista como “farmer”, o que corresponderia a fazendeiro (ou fazendeira). Contudo, quando

falamos em fazendeiro no Brasil, não estamos nos referindo a alguém que lida diretamente com a terra, e sim com membros da elite econômica do país, dona de latifúndios dedicados à monocultura. Uma constante na história do país, que até hoje vê boa parte do seu PIB atrelada à produção de commodities.

Assim, na tradução 1, “farmer” foi traduzido como “roceiro”, de modo a reforçar a relação próxima que esse personagem tem com a terra, com o ato de lavar o solo em uma pequena propriedade rural. O termo também contribui para a compreensão da vulnerabilidade econômica desse indivíduo, que pode se ver em uma situação bastante complicada caso o plantio seja afetado pela ocorrência de tempestades ou secas — eventos naturais que, nas últimas décadas, vêm sendo agravados devido à ação humana. O campo onde o personagem transita não parece acolhedor, mas inóspito, e ele ainda tem muito trabalho pela frente. Nos últimos versos, o agricultor é comparado a um artista e a um antagonista. Sua relação com a natureza não parece ser das mais pacíficas.

Isso nos remete a um dos trechos em que Williams aborda a relação entre arte e natureza. “A natureza é o ponto de partida da composição não porque nos seja familiar e, portanto, os termos que aplicamos a ela têm ao menos um denominador comum capaz de lhe conferir valor — mas sim porque ela [a natureza] possui a qualidade de existência própria, de realidade que sentimos em nós mesmos”⁶⁴ (WILLIAMS, 1970, p. 121).

O poeta prossegue sua argumentação citando Shakespeare. Para Williams, o aforismo em que o inglês fala em segurar um espelho em frente à natureza só reforçou uma tendência à cópia no mundo das artes. “Ele não segura espelho nenhum diante da natureza, mas sim rivaliza com a composição da natureza por meio da sua própria”⁶⁵ (*ibid.*). Esse trecho nos ajuda a entender por que, nos versos finais do poema, o agricultor é apresentado como alguém que compõe e, ao fazer isso, consequentemente rivaliza com o mundo natural.

5.3.1. Sementes do processo tradutório

	III	III (1)
1	The farmer in deep thought	O roceiro absorto
2	is pacing through the rain	avança através da chuva
3	among his blank fields, with	entre seus campos vazios, com
4	hands in pockets,	as mãos nos bolsos,
5	in his head	na mente
6	the harvest already planted.	a colheita já plantada.
7	A cold wind ruffles the water	Um vento frio encrespa a água
8	among the browned weeds.	em meio ao mato esmaecido.
9	On all sides	Por todos os lados
10	the world rolls coldly away:	o mundo gira frio para longe:
11	black orchards	pomares negros
12	darkened by the March clouds—	escurecidos pelas nuvens de março —
13	leaving room for thought.	dando margem a pensamentos.
14	Down past the brushwood	Na descida, após as toras

⁶⁴ No original: “Nature is the hint to composition not because it is familiar to us and therefore the terms we apply to it have a least common denominator quality which gives them currency — but because it possesses the quality of independent existence, of reality which we feel in ourselves”.

⁶⁵ No original: “He holds no mirror up to nature but with his imagination rivals nature’s composition with his own”.

15	bristling by	erichado ao lado
16	the rainsluiced wagonroad	do carril de chuvacorrente
17	looms the artist figure of	assoma a silhueta artística do
18	the farmer—composing	roceiro — compondo
19	—antagonista	— antagonista

É interessante observar como, ao longo desse poema, se dá uma mudança em torno desse personagem. No início, o agricultor é descrito por alguém, que adota um tom não muito distante daquele usado para descrever uma pintura. No entanto, nos versos finais, o agricultor passa de alvo desse olhar para ser, ele mesmo, aquele que cria e compõe. Se “compor” tem a ver com “combinar”, “colocar junto”, vejamos que elementos Williams combina ao longo deste poema.

Em termos sonoros, podemos elencar algumas aliterações: entre os versos 4 e 6, por exemplo, temos uma sequência de /h/ com “hands”, “his head”, “harvest”. Pouco adiante, nos versos 14 e 15, encontramos outra, expressa em “brushwood”, “bristling by”. Mas a busca deixa claro que os sons que brotam do poema não se articulam, necessariamente, em uma grande estrutura melódica.

As imagens sugeridas, sim, são fortes. Se fôssemos pintar esse poema, rapidamente algumas cores surgiriam em nossa paleta imaginária: o cinza da chuva e das poças d’água, o marrom presente nas plantas e no barro, boas doses de preto nas árvores do pomar e nas nuvens carregadas, assim como na silhueta do agricultor que surge ao longe, para além da cerca. Ou seja, o poema tem tons escuros, terrosos — que também comunicam indiretamente outras sensações: o cheiro de terra molhada, o frio na pele, a textura escorregadia e traiçoeira do chão. Essa pintura também demandaria pinceladas que sugerem movimento: a chuva que cai, o vento que sopra, uma paisagem em novelo que se desenrola ao longo do tempo, um personagem que caminha — muito provavelmente contra o vento, numa diagonal que contrasta com o movimento dos demais elementos de nosso poema/tela.

Como isso se manifesta na tradução? Na busca por uma proximidade semântica, privilegiando os estímulos visuais. Assim, a tradução inicial “Um vento frio encrespa a água / em meio ao mato” (versos 7 e 8) foi revista para resgatar a cor de “browned weeds”. Como as opções “ressecado” ou “murcho” apelavam mais à textura que à visão, a procura prosseguiu. “Marrom” é a escolha óbvia, mas não estamos falando de “brown”, e sim de “browned” — as plantas, possivelmente verdes, ficaram marrons devido às condições climáticas com o passar do tempo, assim, temos algo como “amarronzado”, embora esse seja um termo meio longo pro verso e também não passe de modo tão assertivo a noção de perda de vigor...

Isso motivou a busca por outras possibilidades, agora com o desejo de também manter a aliteração com /m/ de “meio”, “mato” e “marrom”. A opção “esmaecido” foi escolhida por remeter tanto à perda da cor original quanto à noção de fraqueza. Contudo, não nos sugere uma cor, como “browned” faz, o que lamentamos.

Os próximos desafios, pensando nessa dimensão visual do poema, vieram logo na sequência, com “down past the brushwood” e “rainsluiced wagonroad” (versos 14 e 16, respectivamente). Com apenas quatro palavras, o verso 14 sugere, em primeiro plano, um monte de galhos e ramos que foram especialmente cortados ou partidos, com os quais se pode, por exemplo, construir uma cerca, e, para além dele, um terreno em declive. Em português, com o dobro de palavras, teríamos: “lá embaixo, para além dos feixes de galhos”. Reduzindo aos poucos esse trecho, passamos por: “descendo, além dos feixes de galhos” — a noção de descida é

interessante pois cria um contraste com “bristling” / “erichado”, que vem logo abaixo de “down”, no verso 15. E isso nos prepara para o fim do poema, quando, apesar das adversidades, o agricultor se reergue por meio da imaginação! De volta à labuta, portanto: com “na descida, após o matagal” o verso tem um bom tamanho, mas matagal remete ao meio natural, enquanto o feixe de galhos indica trabalho humano. “Na descida, após a galharada” é um pouco melhor, pois os galhos, diferentemente do mato, não estão vivos. Finalmente, a opção “Na descida, após as toras” contemplou boa parte dos pontos identificados, pois as toras de madeira remetem a uma atividade laboral e a um objetivo, destoando do texto fonte apenas em relação à parte das árvores utilizadas.

Chegamos a “rainluiced wagonroad”, em que a água de chuva escorre, como em uma eclusa, nos sulcos que as rodas da carroça deixaram na estrada de terra. A solução adotada inicialmente, “carril barrento”, não transmitia da mesma forma a presença da água (lembrete importante da chuva que cai durante o poema), muito menos sugeria o movimento dessa água. Para recuperar esses dois elementos, cogitou-se termos como “canaleta”, “valeta” e “desaguadouro”, associados à “chuva”, tal como Williams faz. Registre-se, como alívio cômico desse processo tradutório, o natimorto neologismo “Chuvaleta”.

Após outras tentativas nesse sentido, veio a associação entre “chuva” e “água corrente”, o que levou a “carril de chuvacorrente”, escolhida por alguns motivos. Ao dizer que o carril é “*de* chuvacorrente”, podemos supor que as águas não apenas escorreram pelos sulcos, e sim que, ao fazer isso, elas também os acentuaram, indicando o impacto da chuva nesse ambiente. Além disso, como estamos familiarizados com a expressão “água corrente”, a substituição de água por chuva apenas específica de onde vem essa água, mas sem comprometer a compreensão com associações esdrúxulas. Além disso, o termo “corrente” também passa a ideia de um movimento em vigor no momento atual.

Vejamos agora quais são as outras questões que entraram em cena na elaboração da segunda tradução do poema III.

	III	III (2)
1	The farmer in deep thought	Pensativo, o sem-terra
2	is pacing through the rain	atravessa a chuva
3	among his blank fields, with	solo ocioso afora, as
4	hands in pockets,	mãos nos bolsos,
5	in his head	e na cabeça
6	the harvest already planted.	a roça já plantada.
7	A cold wind ruffles the water	O vento frio arrepiá a água
8	among the browned weeds.	do brejo.
9	On all sides	De tudo quanto é lado
10	the world rolls coldly away:	o mundo rola pra longe:
11	black orchards	a lavoura negra
12	darkened by the March clouds—	encoberta pelas águas de março —
13	leaving room for thought.	é um mistério profundo.
14	Down past the brushwood	Pra lá do atoleiro
15	bristling by	erichado ao lado
16	the rainluiced wagonroad	dos sulcos da carroça
17	looms the artist figure of	erguem-se os traços artísticos do
18	the farmer—composing	sem-terra — compondo
19	—antagonista	— antagonista

Na tradução (2), os termos “farmer” e “roceiro” dão lugar a “sem-terra”, o que traz essa cena para o contexto socioeconômico atual do Brasil e convida a outras camadas de leitura. O Movimento dos Sem Terra desperta reações opostas na população brasileira — parte dela, mais alinhada à direita, considera o movimento uma ameaça à propriedade privada, enquanto a esquerda aponta a importância da ocupação de terras griladas ou improdutivas, também conhecidas como terras ociosas, para que elas tenham um uso adequado e favoreçam a justiça social no campo. Por isso “blank fields”, no texto fonte, é traduzido como “solo ocioso”. Esse debate também traz um novo sentido para os últimos versos. No caso do sem-terra, o que ele compõe? Que obra deriva de seu trabalho? Ele poderia ser visto como antagonista de que ou de quem? Em que medida esse antagonismo afeta sua segurança socioeconômica?

A tradução 2 também se “abrasileira” ao aproveitar as “March clouds” do texto fonte para inserir dois versos de “Águas de Março”, composição de Tom Jobim, de 1972. A esse respeito, gostaria de pontuar um comentário de Augusto Massi, que publicou na *Folha de São Paulo*, em 2000, uma bela análise da canção, na qual a aproxima da poesia moderna.

A primeira impressão é de que se está diante do que Leo Spitzer definiu tão bem em “A Enumeração Caótica na Poesia Moderna”. Seguindo de perto as idéias contidas no famoso ensaio, é possível ver como o estilo enumerativo que remonta ao versículo e a sintaxe bíblica de Whitman, além de mesclar coisas concretas e abstratas, procura equilibrar a sensação de estilhaçamento com a fixação imagética de alguns versos. Tudo isso reforçado pela arquitetura rítmica da música, que procura harmonizar elementos múltiplos e díspares. (...) A fatura sofisticadíssima potencializa os contrastes. A cada estrofe, a cada verso busca-se um equilíbrio entre extremos: uma ave no céu, uma ave no chão (espaço); um espinho na mão; um corte no pé (corpo); é um estrepe, é um prego (natureza/ indústria); é um sapo, é uma rã (masculino/ feminino). No centro dessas relações de equivalências e oposições estão em jogo pulsões de morte e promessas de vida: “É o mistério profundo/ é o queira ou não queira” (MASSI, 2000, s/p).

Essa superposição de imagens à qual Massi se refere também está presente na produção poética de Williams, e Mário de Andrade também aborda esse recurso em *A Escrava que não é Isaura*, ao falar do papel da simultaneidade na construção de sensações complexas (um aspecto que ele denominou de “polifonia poética”). Assim, é possível defender a inserção desses dois versos de “Águas de Março” na tradução 2 tanto do ponto de vista formal quanto semântico — e isso vai além da menção à chuva, ao mês de março e ao “mistério profundo” do sujeito perdido em pensamentos. Massi também pondera, em sua análise, como a canção enaltece a capacidade de criação humana apesar das adversidades.

“É a luz da manhã, é o tijolo chegando”. Para usar uma imagem cara a Manuel Bandeira, somente depois de submergir entre os destroços do presente é que o sujeito supera os aspectos mais destrutivos e os dota de um sentido novo. As imagens anteriormente isoladas adquirem nova moldura temporal e tudo começa a se encaixar, índice poderoso dos movimentos de construção, afirmação do esforço humano: “É o projeto da casa” (*ibid.*).

No caso, é também o projeto da lavoura e é o projeto do poema.

Daí a escolha do termo “atoleiro”, no verso 14, que nos faz pensar tanto em um terreno encharcado quanto em um problema de difícil solução, diante do qual mal conseguimos nos movimentar. Essa imagem ganha ainda mais força quando, no verso 16, soma-se à imagem dos sulcos da carroça — o intuito é provocar em quem lê aquela ruga na testa, ao prever o perrengue: “já vi que essa carroça vai ficar atolada no meio desse barro”.

É contra esse sentimento derrotista que a figura do sem-terra emerge, como potência criadora, capaz de transformar a terra improdutiva em alimento, literal e simbolicamente.

5.4. Poema IV (“The Easter stars are shining”)

	IV	IV (1)
1	The Easter stars are shining	Estrelas da Páscoa cintilam
2	above lights that are flashing—	acima das luzes piscantes—
3	coronal of the black—	coronal do breu—
4	Nobody	Ninguém
5	to say it—	pra dizer—
6	Nobody to say: pinholes	Ninguém pra dizer: furinhos
7	Thither I would carry her	Para lá eu a levaria
8	among the lights—	em meio às luzes—
9	Burst it asunder	Estourar em fiapos
10	break through to the fifty words	Transpor até as cinquenta palavras
11	necessary—	necessárias —
12	a crown for her head with	uma coroa para sua frente com
13	castles upon it, skyscrapers	palácios no topo, arranha-céus
14	filled with nut-chocolates—	cheios de chocolate crocante —
15	dovetame winds—	ventos de ave—
16	stars of tinsel	estrelas de níquel
17	from the great end of a cornucopia	advindas do sem fundo duma cornucópia
18	of glass	de vidro

	IV	IV (2)
1	The Easter stars are shining	Estrelas do leste lácteo brilham
2	above lights that are flashing—	além das luzes luciluzentes —
3	coronal of the black—	diademanoite—
4	Nobody	Ninguém
5	to say it—	pra dizer—
6	Nobody to say: pinholes	Ninguém pra teclar : pontinhos
7	Thither I would carry her	Pra láacolá eu a levaria
8	among the lights—	em meio às luzes—
9	Burst it asunder	Estrondo de milumcacos
10	break through to the fifty words	cacofonia de ecos no oco
11	necessary—	das palavras—
12	a crown for her head with	um flash pro close dela com seus
13	castles upon it, skyscrapers	bons drinks, o skyline de Manhattan é
14	filled with nut-chocolates—	um feed de quadros e likes acesos —
15	dovetame winds—	asas de ventoave—
16	stars of tinsel	ex-trelas de TV
17	from the great end of a cornucopia	que jorram do profundo fundo duma
18	of glass	cornucópia de vidro

O céu, a lua, as estrelas — esses são elementos extremamente recorrentes em poemas, mitos e narrativas religiosas. Diante de uma carga simbólica tão forte,

Williams parece questionar, em vários momentos de *Spring and All*: como escapar de associações desgastadas para apresentar o céu e os corpos celestes, por exemplo, de uma maneira nova?

O poema acima, que em *Spring and All* é precedido apenas pelo número IV, mas se tornou conhecido pelo título “Flight to the city”, pode ser lido como uma resposta a esse desafio. Se o interpretarmos como a paisagem vista da janela do avião, num voo noturno, a menção às estrelas ganha um tom mundano por meio do paralelo com a iluminação artificial da cidade e a silhueta pontiaguda de seu skyline.

Os verbos no gerúndio trazem movimento à descrição — as luzes não são estáticas, elas “piscam”, “vibram”. O eu-lírico avança em direção a elas em meio a uma série de associações: “pinholes”, como se a luz atravessasse pequenos furos no céu; “burst”, estouro (uma associação infeliz para aqueles que suam frio ao entrar em um avião...); a tarefa de descartar tudo que não for fundamental no poema, até que sobrem apenas as palavras certas (“necessary”); uma coroa que incorpora diferentes referências arquitetônicas, dos castelos de antigamente aos arranha-céus da metrópole; tabletes de chocolate, que, numa primeira leitura, nos remeteram à imagem de retângulos prateados, envoltos numa fina camada de papel-alumínio, mas depois, pensando nas construções nova-iorquinas, também trouxeram à mente seu típico tom castanho — o “brownstone”, nome dado ao arenito marrom extraído em Nova Jersey e levado para Manhattan. E o chocolate se tornava, por fim, o equivalente moderno das frutas e iguarias que jorravam em abundância da cornucópia na mitologia antiga, que em sua versão moderna é feita de vidro. Mas dessa cornucópia emergem estrelas falsas, feitas com material barato, que atraem o olhar graças a um brilho enganoso.

Lisa Siraganian propõe uma leitura muito interessante desse poema no livro *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life* (2012), mais especificamente no capítulo “Breaking glass to save the frame: William Carlos Williams and Company”. O título “Quebrar o vidro para salvar a moldura” corresponde, segundo Siraganian, ao modo como Williams compreendia a própria produção artística.

A história da arte ocidental foi, durante muito tempo, a história de molduras ou vitrines que serviam de “janelas” para outro mundo, afirma Siraganian. Exemplo disso é uma conhecida citação de Leonardo da Vinci sobre a perspectiva, que não seria nada mais do que olhar uma cena através de uma folha de vidro (SIRAGANIAN, 2012, p. 83).

Cabe aproveitar o ensejo para lembrar que a metáfora do vidro, da transparência e da janela também tem sido historicamente aplicada à atividade tradutória. Nesse sentido, o texto traduzido funcionaria como a vidraça a partir da qual se tem uma visão o mais fiel possível do texto fonte, muitas vezes mencionado como “original”, termo que, como podemos ver numa breve busca a qualquer dicionário, é associado a autenticidade, verdade, início, em contraposição a cópia, falsidade e reprodução.

No campo das artes, dentro do contexto europeu, a busca por essa transparência é colocada em xeque a partir do trabalho realizado por artistas como Georges Braque, Pablo Picasso e Marcel Duchamp no início do século XX. Siraganian destaca uma obra de Duchamp, “The Large Glass” (1915-1923)⁶⁶. Trata-se de uma obra que tem como suporte o próprio vidro, mas não oferece o efeito ilusório de uma janela.

⁶⁶ A obra pode ser vista no link a seguir: <https://philamuseum.org/collection/object/54149>

Sabemos, por meio da autobiografia de Williams, que ele viu Large Glass no estúdio de Duchamp, destacando-a com uma obra simultaneamente desafiadora, intimidante e inspiradora. Para além disso, ele escolheu adaptar as formulações de Duchamp sobre vidro para sua própria proposição de moldura (SIRAGANIAN, 2012, p. 86)⁶⁷.

Williams, prossegue Siraganian, escreve a respeito de Duchamp no prólogo de *Kora in Hell* (1920) e em *The Great American Novel* (1923). Um pouco antes, em março de 1919, publica em *Poetry* uma série de poemas intitulada “Broken Windows”. Nos versos finais do poema “Rendevouz” (que tem o mesmo nome de uma obra de Duchamp), o poeta atesta que: “We have looked out through glass / long enough my song” (in SIRAGANIAN, 2012, p. 87).

Porém, ao mesmo tempo em que esses versos parecem propor um salto em direção à “coisa em si”, é preciso lembrar que Williams também defende a forma (ou moldura) como componente fundamental da obra de arte. Para Siraganian, esses são dois pólos que se refletem na recepção crítica da obra do poeta, que enfatiza ora um posicionamento, ora outro. A conjunção desses pólos, se daria, conforme a autora, na busca por uma forma que fosse intrínseca à obra – em oposição a uma forma dada, externa (como a do soneto).

Nessa proposta, a flor se torna um modelo a ser seguido. “Seguindo seus predecessores românticos, Williams ilustra a forma orgânica como criação poética, comparando os aparatos formais da arte e da literatura aos aparatos da flor como organismo vivo que cresce e se reproduz naturalmente”⁶⁸ (*ibid.*, p. 89).

O Poema IV, ou “Flight to the city”, ilustra a estratégia poética de Williams. Com base em uma análise de James Breslin, Siraganian aponta versos em que predomina a voz convencional, metafórica (“The Easter stars are shining” / “Thither I would carry her” / “a crown for her head”). Mas esses versos são intercalados a outros de experimentação modernista, com construções e vocabulário prosaicos, que aludem à vida urbana, por exemplo: “Noboby to say : pinholes”. Aqui, os dois pontos antecipam e materializam graficamente a palavra “pinholes” – uma convergência do sinal gráfico com a dimensão semântica de “furinhos” e “estrelas”, alterando o modo como percebemos a dimensão visual da página. Williams indicaria, assim, a exploração do significante, que viria a ser uma das características da poesia concreta.

Essa leitura proposta por Siraganian trouxe perspectivas importantes para as duas traduções, que serão analisadas a seguir.

5.4.1. Alguns pontos : sobre as traduções

	IV	IV (1)
1	The Easter stars are shining	Estrelas da Páscoa cintilam
2	above lights that are flashing—	acima das luzes piscantes—

⁶⁷ No texto fonte: “We know from Williams’s Autobiography that he saw the Large Glass in Duchamp’s studio, singling out the work as simultaneously challenging, intimidating, and inspiring. More important, he chose to adapt Duchamp’s formulations about glass windows for his own account of framing”.

⁶⁸ No texto fonte: “Following his romantic predecessors, Williams illustrates organic form as poetic creation, comparing the framing devices of art and literature to the flower devices of a living organism growing and reproducing naturally”.

atenção a fusão em “dovetame”, com que Williams se refere ao vento que acompanha esse voo, sugerindo um percurso suave em direção à cidade. Na tradução, temos “ventos de ave”, que busca preservar a estranheza do texto fonte.

Ao fim do poema, Williams mostra que essa visão brilhante, doce como um chocolate, que será alcançada ao fim de um voo aparentemente tranquilo, é ilusória. A falsidade desse cenário se revela nos versos finais, quando as estrelas voltam à cena, mas desprovidas de valor simbólico ou material, dado que sua matéria-prima é de baixa qualidade, apenas simulando o brilho de materiais valiosos.

Nesse ponto, “tinsel” é traduzido como “níquel”, o que permite uma aproximação sonora e condiz com o uso desse material na produção de bijuterias, ou falsas joias, como forma de baratear a fabricação dessas peças. Trata-se de uma economia que pode trazer riscos à saúde, já que a presença do níquel (assim como a do cádmio) em bijuterias, em níveis acima dos recomendados pela legislação, pode acarretar alergias cutâneas, entre outros problemas. Some-se a isso a associação que ainda se faz de “níquel” a moeda de baixo valor, como tostão e vintém, graças ao uso desse metal na confecção de moedas nas primeiras décadas do século XX, o que posteriormente deu origem ao termo “caça-níqueis”. Assim, o termo contribui para a associação entre as estrelas e o campo monetário, mas deixando claro que se trata de algo de baixo valor, pouca qualidade, talvez enganoso.

Por fim, a aproximação sonora que foi possível obter com “estrelas de níquel” e “cornucópia de vidro” foi um ganho involuntário, constatado na leitura em voz alta da tradução, como uma sequência favorável que nos surpreende quando se tenta a sorte numa máquina caça-níqueis.

	IV	IV (2)
1	The Easter stars are shining	Estrelas do leste lácteo brilham
2	above lights that are flashing—	além das luzes luciluzentes —
3	coronal of the black—	diademanoite—
4	Nobody	Ninguém
5	to say it—	pra dizer—
6	Nobody to say: pinholes	Ninguém pra teclar : pontinhos
7	Thither I would carry her	Pra láacolá eu a levaria
8	among the lights—	em meio às luzes—
9	Burst it asunder	Estrondo de milumcacos
10	break through to the fifty words	cacofonia de ecos no oco
11	necessary—	das palavras—
12	a crown for her head with	um flash pro close dela com seus
13	castles upon it, skyscrapers	bons drinks, o skyline de Manhattan é
14	filled with nut-chocolates—	um feed de quadros e likes acesos —
15	dovetame winds—	asas de ventoave—
16	stars of tinsel	ex-trelas de TV
17	from the great end of a cornucopia	que jorram do profundo fundo duma
18	of glass	cornucópia de vidro

Na tradução (2), as observações de Siraganian acerca do sinal gráfico como estrelas em “Nobody to say : pinholes” inspiram uma associação com *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos. Ao chamar a atenção para a materialidade do texto na página, Williams quebraria a ilusão de transparência da linguagem, que estaria a serviço de uma reprodução do real. De fato, essa discussão está presente em *Spring and All* e em outros textos de Williams, mas é preciso admitir que, sem essa análise de Siraganian, nós interpretaríamos o poema muito mais como uma crítica ao brilho ilusório da vida na metrópole do que ao mito da transparência na produção artística.

De todo modo, essa provocação instigou uma revisita à obra haroldiana, de onde foi possível emprestar algumas estratégias criativas, como o uso de fusões (já presente no poema de Williams, com “dovetame”), a derivação de um termo em outro e a intertextualidade, por meio da incorporação de trechos de outros autores, frequentemente no idioma de origem.

Assim, a tradução inclui trechos e termos de *Galáxias*, como é possível perceber lendo as citações a seguir: “e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá” e “vejam a famosa skyline de manhattan downtown manhattan/ bastidores acesos revezando quadros e esquadros contra o horizonte garrafa”.

No primeiro verso da tradução, a palavra “lácteo” vem como uma pista para nossa galáxia, a via láctea, e contribui para a alternância entre o [l] e o [t], presentes em “estrelas”, “leste” e “lácteo”. A aliteração do [l] predomina no verso seguinte, com destaque para o verbo “luciluzir”, que indica a emissão de luz de forma intermitente, mas até soa como uma construção haroldiana. “Coronal of the black” foi traduzida como “diademanoite”, em que temos a junção de “diadema”, joia também usada por figuras da realeza, com “noite”, que polariza com a primeira sílaba dessa fusão: “dia”. Um dia/noite, graças à luz artificial. Ainda na primeira estrofe, “say” foi traduzido inicialmente como “digitar”, com o intuito de chamar a atenção para o texto escrito. Depois, para “datilografar”, de modo a remeter ao momento em que o poema foi feito, quando a máquina de escrever ainda era, de certo modo, uma novidade (os primeiros modelos a serem produzidos em série são do início do século XX). Por fim, abrindo mão dessa conexão temporal para ancorar a tradução no momento presente, optou-se por “teclar”, que diz respeito ao ato de digitação, mas também é usado como sinônimo de “conversa”, no meio digital.

A segunda estrofe empresta de *Galáxias* o “laacolá” e o “eco no oco”, que introduz a cacofonia onde Williams ambicionava ter apenas as palavras necessárias. Essa aliteração em [k] também motivou a opção por “cacos”, no novo verso.

A terceira estrofe da tradução se caracteriza por um excesso de termos em inglês, a começar por “flash”, que evoca o “flashing” presente no segundo verso do poema. Assim como “flash”, os anglicismos escolhidos (“close”, “drink”, “skyline”, “feed” e “like”) já são de uso corrente no Brasil, mesmo entre pessoas pouco familiarizadas com a língua inglesa.

O “feed”, usado para se referir à sequência de publicações em uma rede social, é apenas um dos muitos termos que foram sendo incorporados ao português para dar conta de novidades no meio digital, tais como “post”, “block”, “ghosting”, “deletar”, “stalkear” e “googlar”. O próprio “flash” da câmera fotográfica, presente há muito mais tempo em nosso vocabulário, já mostra como as palavras dão pistas de onde estão os produtores e os consumidores das inovações tecnológicas. Uma influência que pode ser facilmente observada em muitos outros setores da economia

(nos “drinks”, “snacks”, “makes”, “airbags”, “shoppings”, “day use” etc), incluindo a indústria cultural.

Se associarmos o poema de Williams a uma crítica ao brilho ilusório de uma grande cidade (e aqui penso em Nova York), comparando-a a uma cornucópia de vidro, ou seja, a uma aparente fonte de fartura de onde jorram itens sem valor, é válido dizer que o poder de atração dessa “lâmpada” se faz sentir muito além dos limites dos Estados Unidos.

O apelo do “American dream” também ecoa no imaginário brasileiro e, como não poderia deixar de ser, nossa língua revela esse desejo. Ele aparece em jargões corporativos como “head”, “job”, “deadline”, “briefing” e “feedback”; em elogios como “top”, “fashion” e “tunado”; em “hashtags” nas redes sociais, onde emerge um novo aparato da cultura de celebridade, com os “influencers”. Daí a associação entre as janelas iluminadas dos prédios no skyline e as imagens do feed na tela do celular. Essa construção também leva, na última estrofe da tradução, ao termo “extrelas”, que alude à velocidade com que a luz desses novos astros se apaga, tão rápido quanto outros surgem, vindos do “profundo fundo infindo” da tela.

Ainda na última estrofe, vale explicar “asas de ventoave”, fruto de um ato falho: a confusão entre “wings” e “winds”. O erro foi incorporado por trazer mais uma intertextualidade para a tradução: a conexão, ainda que extremamente sutil, com *The Wings of the Dove*, romance de Henry James, no qual a busca por ascensão social através de bajulações e falsas aparências leva à ruína emocional dos protagonistas.

Diante das diferentes formas de interpretar (e traduzir) o poema IV, parece que por caminhos distintos se chega à mesma questão: como atentar para a subjetividade e estruturação das imagens (quer elas tenham fins artísticos, políticos, econômicos, históricos), quando estas são produzidas (e recebidas) dentro de uma dinâmica que ainda reforça a noção de que temos ali uma janela para o real, devidamente neutra e imparcial?

34	The grief of the bowmen of Shu	O luto dos ancestrais
35	moves nearer — There is	se anuncia — Há
36	an approach with difficulty from	uma aproximação difícil dos
37	the dead — the winter casing of grief	mortos — o invólucro invernal do luto
38	How easy to slip	Como é fácil cair
39	into the old mode, how hard to	no velho abismo, e difícil
40	cling firmly to the advance —	pairar em liberdade —

Para nos aproximarmos desse poema, vale a pena dar alguns passos (ou parágrafos) para trás, em busca de um certo contexto. Nos parágrafos que antecedem esse poema em *Spring and All*, Williams discorre sobre o fazer artístico. E, em meio a essa reflexão, ele cita Hartley, sobrenome que, como vimos, também está presente no poema. Esse é um dos indícios de como Williams vai articulando os trechos em prosa aos poemas, construindo uma argumentação que transita por ambos os formatos conforme cada um deles se mostra mais propício ao avanço de sua proposta. Vejamos, então, o que Williams tem a dizer sobre Hartley — e sobre a busca por novos caminhos artísticos, de modo mais amplo.

Então — Nada é colocado no presente livro — exceto por meio da fraqueza da imaginação — que não procure se integrar à “natureza” mencionada por Shakespeare e da qual Hartley fala tão completamente em suas *Aventuras*: trata-se daquilo que é comum e é anonimamente sobre nós.

A composição não é necessariamente uma fuga da vida.

[...]

O que eu coloco vai ter essa importância: uma fuga do simbolismo cru, a aniquilação de associações antigas, formas ritualísticas complicadas criadas para separar a obra da “realidade” — tal como a rima, o metro enquanto metro e não como a essência da obra, uma de suas palavras.

Mas isso golpeia demais a natureza do — Tudo isso é negativo e parece pedante. Não era essa a intenção. E sim o oposto disso.

A obra deve estar no reino da imaginação tão óbvia quanto o céu é para o pescador — uma frase meio nebulosa. A palavra deve ser estabelecida por si mesma, não como um símbolo na natureza mas uma parte, ciente do todo — consciente — civilizada.⁶⁹ (WILLIAMS, 1970, pp. 101-102)

Note-se como Williams encontra (e compartilha com o leitor, por meio de uma sintaxe entrecortada) certa dificuldade para expor e defender suas ideias — a

⁶⁹ No texto fonte: “So then — Nothing is put down in the present book — except through weakness of the imagination — which is not intended as of a piece with the ‘nature’ which Shakespeare mentions and which Hartley speaks of so completely in his *Adventures*: it is the common thing which is anonymously about us.

Composition is in no essential an escape from life.

[...]

What I put down of value will have this value: an escape from crude symbolism, the annihilation of strained associations, complicated ritualistic forms designed to separate the work from ‘reality’ — such as rhyme, meter as meter and not as the essential of the work, one of its words.

But this smacks too much of the nature of — This is all negative and appears to be boastful. It is not intended to be so. Rather the opposite.

The work will be in the realm of the imagination as plain as the sky is to a fisherman — A very clouded sentence. The word must be put down for itself, not as a symbol of nature but a part, cognizant of the whole — aware — civilized”.

argumentação, reconhece, acaba por soar pedante, embora ele busque o contrário. Ela também parece destrutiva, ao focar naquilo que não deve ser feito, em vez de propositiva. Williams mira numa escrita que se assemelhe a um céu claro, mas reconhece que a frase resulta nebulosa. É neste ponto que o autor deixa a prosa e migra para o poema — quem sabe a linguagem poética lhe proporcione outras ferramentas que facilitem a defesa e mesmo a exemplificação de sua proposta. Porém... A frustração volta a aparecer, nos dois versos finais do poema: quão difícil é não cair de novo nos clichês, que Williams se esforça tanto para superar.

Também nebulosa, a princípio, é a menção a Hartley. A referência diz respeito ao pintor Marsden Hartley (RAINAY, 2005). Em 1921, ou seja, poucos anos antes do lançamento de *Spring and All*, Hartley havia lançado o livro *Adventures in Arts: Informal Chapters on Painters, Vaudeville and Poets*, composto por 28 ensaios (além de um prefácio e um prólogo), que ora se voltam para um artista específico (como Odilon Redon ou Emily Dickinson), ora contemplam temas mais abrangentes. Entre eles, temos, por exemplo: “Modern Art in America” ou “The importance of being Dada”. Em meio a tantas possibilidades, Williams traz para o poema (ou, poderíamos dizer, para a construção de sua proposta artística) o elogio que Hartley faz de Miss Wirt.

Quem?

May Wirth⁷⁰ era uma jovem acrobata capaz de girar vários discos enquanto se equilibrava sobre um cavalo em movimento. Se lembrarmos que, nesse trecho do poema, Williams está comparando poemas chineses a lutas de boxe, parece adequada a menção à acrobacia, atividade artística em que se sobressai o movimento e a força do corpo, a aparente facilidade com que acrobatas apresentam um domínio rítmico extenuante, sem a necessidade de associações simbólicas — à acrobacia basta ser acrobacia, ela não precisa fazer alusões a algo externo para ser validada. Some-se a isso um comentário de Hartley que, ao escrever sobre essa “melodia muscular”, lembra que essa arte sempre esteve à margem da tradição, sem registros históricos sobre seu desenvolvimento, tampouco sobre os artistas que a ela se dedicaram.

Eu ficaria muito satisfeito em me tornar um historiador desses talentosos artistas, desses estetas da melodia muscular. Eu adoraria ser seu porta-voz e apontar para um público forçosamente ignorante as belezas dessa linhagem de expressão artística, dar uma percepção histórica do desenvolvimento destas várias artes atléticas pitorescas. Infelizmente, isso não é possível, pois deve permanecer para sempre no limbo da tradição.

Nós devemos ser indescritivelmente gratos pela bela arte de May Wirth e dedicar menos entusiasmo a perguntas do tipo quando e como ela surgiu⁷¹ (HARTLEY, 2007, pp. 180-181)

⁷⁰ No livro de Hartley, o sobrenome é escrito como “Wirth”, No poema, como “Wirt”.

⁷¹ No texto fonte: “I would be very pleased to make myself a historian for these fine artists, these aesthetes of muscular melody. I should like very much to be spokesman for them, and point out to an enforcedly ignorant public, the beauties of this line of artistic expression, and to give historical account of the development of these various picturesque athletic arts. Alas, that is not possible, for it must remain forever in the limbo of tradition.

We shall have to be grateful beyond expression for the beautiful art of May Wirth, and devote less enthusiasm to asking when and how it came about.”

É oportuno associar as reflexões de Hartley às questões que Williams expressa no poema, especialmente sua dificuldade em relação à tradição, a qual o poeta não deseja seguir, mas da qual nem sempre consegue escapar.

Após essa breve incursão pelas ideias de Hartley, vale destacar que há pelo menos outros dois textos atravessando o “Poema V”. Um deles, também facilmente identificável, é o poema chinês “Song of the Bowmen of Shu”, traduzido por Ezra Pound, que termina com os seguintes versos: “We come back in the snow, / We go slowly, we are hungry and thirsty, / Our mind is full of sorrow, who will know of our grief?”.

O outro, não tão evidente, é “Red Hanrahan’s Song about Ireland”, poema lançado por Yeats em 1894 — pelo menos isto é o que defende Terence Diggory no livro “*Yeats and American Poetry*” (1983), chamando a atenção para o fato de que, tanto em Yeats quanto em Williams, o poema começa com o poder destruidor de um “black wind”⁷².

Bem... Talvez seja oportuno reconhecer desde já que a expressão “black wind” não consiste em uma conexão tão forte assim, como Diggory tenta nos convencer. Mas aqui se faz um apelo à suspensão da descrença por entender que, a partir dessa associação com Yeats, poderemos puxar um fio bastante firme e interessante com o qual iremos tecer novas análises.

Em seu livro, Diggory aponta que o poema de Williams começa com Yeats e termina com Pound, “dois dos velhos moldes que ameaçavam o avanço de Williams”⁷³ (DIGGORY, 1983, p. 78). O autor também identifica, a partir da menção ao luto dos arqueiros de Shu, uma referência ao sofrimento dos soldados que participaram da Primeira Guerra Mundial, encerrada pouco antes, em 1918. “O poeta”, escreve Diggory, referindo-se a Williams, “ainda não conseguiu escapar dos ‘mortos’, mas deu um primeiro passo ao reconhecer sua presença de maneira tão franca”⁷⁴ (ibid).

Se continuarmos a seguir o fio proposto por Diggory, ele nos levará a uma pergunta inevitável: ok, a associação com Pound faz sentido, até porque Williams era amigo e grande admirador deste, mas qual seria a relação de Williams com Yeats? Esta pergunta, por sua vez, nos levará a outra, sobre a relação de Yeats com Pound e com outros poetas norte-americanos.

Tentando desfiar esse novelo sem nos enredarmos demais, podemos retroceder até 1910, ano em que Pound apresenta Yeats a Williams, numa viagem deste a Londres. Ciente do interesse que Williams nutria pela obra de Keats, Pound havia aconselhado o colega a conhecer, entre outros autores, Yeats: “Se você ler Yeats e Browning e Francis Thompson e Swinburne e Rossetti você vai aprender algo sobre o progresso da poesia inglesa no último século”⁷⁵ (ibid., p. 76). Mas a reação inicial de Williams, afirma Diggory, foi de condenar o interesse de Pound por Yeats e outros “old masters”.

Nos anos seguintes, Pound se dedicou a promover a obra do irlandês no meio literário norte-americano, principalmente por meio de publicações em revistas como a *Poetry* (ibid., p. 59) — Yeats publicou cinco poemas na terceira edição da

⁷² Os poemas “Song of the Bowmen of Shu” e “Red Hanrahan’s Song about Ireland” estão disponíveis, na íntegra, nos anexos ao fim deste trabalho.

⁷³ No texto fonte: “two of the old molds that threatened William’s advance”.

⁷⁴ No texto fonte: “The poet has not yet succeeded in escaping the “dead,” but he has made a start by acknowledging their presence so openly”.

⁷⁵ No texto fonte: “If you’ll read Yeats and Brown-ing and Francis Thompson and Swinburne and Rossetti you’ll learn something about the progress of Eng. poetry in the last century”.

revista, em 1912, e na edição seguinte Pound se referiu a ele como o único poeta que merecia ser estudado seriamente. Em 1914, Yeats realizou sua terceira viagem aos EUA e compareceu a um jantar em sua homenagem promovido pela *Poetry*. Na ocasião, reconheceu a ajuda que teve de Pound para avançar em sua produção (“removendo a retórica de seus versos”⁷⁶).

Ainda segundo Diggory, Pound estava particularmente interessado nos esforços de Yeats em estabelecer a “realidade do narrador”. Mas, de modo geral, o que mais atraiu seus conterrâneos (principalmente no Meio-Oeste e, em especial, em Chicago, segundo Diggory) foi a busca do irlandês por uma “voz” que soasse cada vez mais natural. Afinal, a naturalidade da fala só pode ser estabelecida em relação a um território específico.

Pound estava interessado nos esforços implementados por Yeats nessa direção porque eles ajudavam a estabelecer a realidade do narrador, mas outra vantagem aflorou na medida em que os poetas norte-americanos queriam reafirmar sua independência em relação à Inglaterra, tal como Whitman havia feito anteriormente. A fala natural era natural apenas para uma determinada região. Ao se identificar com uma região por meio da fala, os poetas podiam estabelecer tanto a localidade como a realidade do narrador⁷⁷ (DIGGORY, 1983, p. 59)

O trabalho de Yeats com a linguagem era associado a uma ênfase justamente naquilo que é local: a prosódia, as tradições, o estilo de vida. Assim, suas aspirações e dificuldades em relação à Irlanda guardavam muitas semelhanças com os anseios e obstáculos com que os poetas norte-americanos se deparavam.

Ao se identificar como irlandês, Yeats tentou, inicialmente, reviver a antiga tradição irlandesa, mas logo percebeu que sua verdadeira tarefa era outra: consistia em criar uma tradição onde ela não parecia existir. O compromisso de Yeats em criar uma tradição para a Irlanda, em particular, ajuda a explicar por que sua relevância para o problema mais amplo da tradição ainda não foi plenamente reconhecida. Fazer isso demandaria reconhecer a complexa similitude entre a situação de Yeats na Irlanda e a situação dos poetas nos Estados Unidos, pois desde a Primeira Guerra Mundial que a ausência de uma tradição norte-americana vem sendo cada vez mais reconhecida como a situação da arte moderna em geral⁷⁸ (DIGGORY, 1983, pp. 3-4).

Seguindo só mais um pouco, prometo, esse fio de Ariadne que Diggory nos apresenta, vale destacar como Yeats responde a essa ausência de tradição: ora, se

⁷⁶ Em relação à definição de “rhetoric” em Yates, escreve Diggory: “Rhetoric, for Yeats, was a function not of a poem’s diction but of its persona. If the sentiment expressed in a poem, no matter how simply, seemed to have descended from social opinion rather than having arisen from individual experience, the poem would be rhetorical” (1983, p. 62).

⁷⁷ No texto fonte: “Pound was interested in Yeats’s efforts in this direction because they helped to establish the reality of the speaker, but another advantage emerged as American poets sought to reaffirm the independence from England that Whitman had earlier declared. Natural speech was natural only to a particular region. By identifying with the region through its speech, poets could establish the locality as well as the reality of the speaker”.

⁷⁸ No texto fonte: “Identifying himself as an Irishman, Yeats tried at first to revive the ancient Irish tradition, but he soon realized that his real task was to create a tradition where none seemed to exist. Yeats’s commitment to creating a tradition for Ireland in particular helps to explain why his relevance to the question of tradition in a broader sense has not been fully perceived. To do so requires a recognition of the complex resemblance between Yeats’s situation in Ireland and the situation of poets in America, for since World War I the American absence of tradition has increasingly come to be acknowledged as the situation of modern art generally.”

ela não está presente para fornecer a sensação de pertencimento a uma coletividade e a um fio histórico, a alternativa é apostar no self, na criação do eu (ibid., p. 5). Seria essa valorização do “eu” um retorno à expressão romântica? Para Diggory, a resposta é não. A diferença, a seu ver, está num dado central: se para os românticos o eu estava “dado”, ou seja, já existia e cabia ao poeta expressá-lo, para Yeats o eu precisava ser criado, por meio da linguagem. Ou, melhor dizendo, a linguagem traria a possibilidade de inventar não um, mas múltiplos “eus”.

A percepção de que a personalidade é criada distingue a tradição do *self* de sua origem na teoria romântica da autoexpressão artística. Ambas as doutrinas levam naturalmente a poemas nos quais o narrador se identifica por meio de detalhes autobiográficos com o próprio poeta, como em “Tintern Abbey” de Wordsworth ou em “The Tower” de Yeats. Esses dois poemas simbolizam uma diferença importante, entretanto. Enquanto Wordsworth vê a si mesmo em estágios anteriores de sua vida [...] Yeats vê a si mesmo em termos de criações passadas — o Hanrahan fictício e até mesmo a própria torre restaurada. Para Wordsworth, o eu foi dado ou, no máximo, descoberto; para Yeats, o eu foi criado. [...] Uma vez externalizado, o eu é visto não como a essência do poeta, mas sim como uma forma na qual é possível entrar; uma máscara ou *antiself* a ser perseguida vida afora [...] Esta convicção no poder da linguagem é um dos pontos de concordância entre a tradição do self desenvolvida por Yeats e a segunda principal fonte dessa tradição: a poesia norte-americana que considera o poeta como outro Adão que dá um novo nome ao mundo⁷⁹ (DIGGORY, 1983, pp.5- 7)

Ora, essa dimensão adâmica, da linguagem como criadora de um novo mundo, está muito presente no início de *Spring and All*. E, assim, após uma digressão mais longa que o previsto, voltamos a Williams e ao “Poema V”. Por que Yeats representaria para ele um destes “old modes” do qual é tão difícil escapar?

Uma hipótese diz respeito ao uso de símbolos — justamente um ponto que Williams debate nesse poema. De volta à possível conexão com “Red Hanrahan’s Song about Ireland”, vejamos como começa este poema de Yeats, que narra a trajetória do mítico Hanrahan, fadado a vagar como sonâmbulo entre o mundo dos espíritos e o dos mortais:

The old brown thorn-trees break in two high over Cummen Strand,
Under a bitter black wind that blows from the left hand;
Our courage breaks like an old tree in a black wind and dies,
But we have hidden in our hearts the flame out of the eyes
Of Cathleen, the daughter of Houlihan.

⁷⁹ No texto fonte: “The view that personality is created distinguishes the tradition of the self from its origin in the romantic theory of artistic self-expression. Both doctrines lead logically to poems in which the speaker is identified through autobiographical detail with the poet himself, as in Wordsworth’s ‘Tintern Abbey’ or Yeats’s ‘The Tower.’ These two poems symbolize an important difference, however. Whereas Wordsworth views himself in terms of past stages of his life — the child sensualist and adolescent pantheist — Yeats views himself in terms of past creations — the fictional Hanrahan and even the restored tower itself. For Wordsworth, the self was given or, at most, dis-covered; for Yeats, the self was created. [...] Once externalized, the self is viewed not as the poet’s content but rather as a form to be entered into; it is the mask or *antiself* that must be pursued throughout life. [...] This conviction of the power of language is one of the points of agreement between the tradition of the self as developed by Yeats and the second principal source of that tradition: the American poetry that regards the poet as another Adam who names the world anew.’ Contrasting scientists and artists in a 1908 lecture, Yeats described artists as ‘Adams of a different Eden’ who ‘must name and number the passions and motives of men’”.

29	Black wind, I have poured my heart out	Vento negro, servi meu coração
30	to you until I am sick of it —	a ti até me cansar —
31	Now I run my hand over you feeling	Agora passo a mão sentindo o
32	the play of your body — the quiver	mover de teu corpo — o tremor
33	of its strength —	de sua força —
34	The grief of the bowmen of Shu	O luto dos arqueiros de Shu
35	moves nearer — There is	vem chegando — Com
36	an approach with difficulty from	dificuldade, aproximam-se os
37	the dead — the winter casing of grief	mortos — o invólucro invernal do luto
38	How easy to slip	Como é fácil cair
39	into the old mode, how hard to	no modo antigo, como é duro
40	cling firmly to the advance —	ser firme no avanço —

Um desafio ao longo dessa tradução foi resistir à vontade de esclarecer aquilo que o poeta, deliberadamente, deixa opaco, seja no campo lexical (como no uso do termo “seclusion”), seja nas interrupções sintáticas, seja nas menções cifradas a Hartley e Miss Wirth. Ao mesmo tempo, era importante tentar reproduzir as repetições e aproximações sonoras que perpassam o poema e, dessa forma, prometem certa coesão, uma eventual estruturação desse discurso tão fragmentado. Promessa que não se realiza.

Nesse sentido, podemos citar a aproximação entre “Black winds” e “black hearts”, na primeira estrofe, e, mais adiante, com “black fish”. Assim como a aliteração entre “strike”, “destroy” e “strident” (versos 3, 4 e 7) e entre “flying” e “flower” (versos 16 e 17). Williams também se vale da anáfora com “all” (versos 15, 16 e 17) como se trouxesse exemplos de algo que vai ser elaborado na sequência, mas que apenas resulta em “salt”, que por proximidade sonora depois se liga a “sold”. A repetição de “That’s why” (versos 21 e 22) também cria a ilusão de que o eu-lírico está não só explicando, como exemplificando o assunto em questão. Bastante engenhoso é o eco entre a trapezista “Miss Wirt” e “twist” (versos 23 e 24), que levou a um discreto “Wirt” e “vertigem” na tradução. Por fim, o uso de outra ferramenta retórica, a da comparação, com “how easy” e “how hard”, também simula uma busca por clareza na mensagem, sem jamais riscar a opacidade geral.

Na tradução, buscou-se uma correspondência (com maior ou menor sucesso) em relação aos pontos mencionados acima. Infelizmente, a aliteração entre “strike” e “destroy” não foi mantida por questões semânticas: opções como “trombar” e “maltratar” não eram tão fortes quanto “atacar”, enquanto “trucidar”, por sua vez, era forte demais. Outras opções, como “estrondar”, remetem ao som, não à noção de um choque físico violento que o poema sugere.

Aliás, em meio a esse cenário tão opaco, é curioso observar como a noção de violência é transmitida de maneira bastante eficaz, principalmente na primeira metade do poema. Os ventos atacam, no intuito de destruir, os sons são estridentes, há menção à embriaguez, ao ódio, ao assassinato, a lutas e a ferimentos.

Essa é a sensação predominante até que, no meio do poema (verso 23), o eu-lírico se lembra da Srta. Wirth. Nesse ponto, a experiência corpórea é associada à beleza artística. E o poema traz a questão: será que todas essas imagens de violência apresentadas até então dizem respeito mesmo ao vento? Ou resultam de uma analogia bastante desgastada? O que o vento traz de fato, para a experiência corpórea do eu-lírico? “Dashes of cold rain”. E aqui Williams nos brinda com um

lembrete da própria materialidade do texto, valendo-se da polissemia dessa palavra, “dash”, que representa tanto os jatos de água quanto o travessão (—) que a antecede no verso. Algo parecido com o que vimos há pouco, em outro poema, com “: pinholes”. Para manter essa duplicidade na tradução, optou-se por “traços de chuva fria”: esses traços que são “indícios”, mas também são o próprio sinal gráfico.

A partir desse trecho, o poema passa a descrever o vento de outra maneira, mais positiva. O vento é relacionado à chuva, que é fria, e esta, por sua vez, remete às paisagens submarinas, que, com seus peixes coloridos e algas ondulantes, parecem bastante plácidas. Porém, trata-se de novo de um distanciamento do momento presente. Resistindo a essas novas associações, o eu-lírico volta a tentar se ancorar no agora: “Now” (verso 31). Ele sente o ar se movendo por entre seus dedos, e a força do vento o faz estremecer. Contudo, mais uma vez, as sensações do aqui agora dão lugar a uma associação entre vento, força e morte: entram em cena os arqueiros de Shu, e do frio da chuva passamos ao inverno que nos lança em direção ao luto. O eu-lírico lamenta: como é difícil evitar esse tipo de associação — tão banalizada quanto a que compara a noite ao ódio e o dia às flores.

O conflito apresentado por Williams trouxe a provocação necessária para uma segunda tradução. Se considerarmos que neste poema Williams tenta se afastar do simbolismo, opondo-o à escrita modernista, e aproveita o ensejo para alfinetar Yeats (um “old master”, com um “old mold”), como afirma Diggory, que outras referências poderiam atravessar a tradução, a partir da produção poética brasileira?

Quando se fala no movimento Simbolista no Brasil, o maior expoente, como se sabe, é João da Cruz e Sousa (1861-1898), e foi para a obra dele que nós nos voltamos na busca por essa referência local no processo de tradução.

Negro, filho de pessoas escravizadas alforriadas, Cruz e Sousa difere dos simbolistas europeus em grande parte devido à vivência do racismo, incluindo todas as restrições e violências que isso envolve. “À diferença dos simbolistas branco-europeus, perplexos em face da folha de papel defendida por sua brancura mesma, atormentados na busca de um sentido mais puro para as palavras, Cruz e Sousa opta por não se dobrar ao tédio estéril do *flâneur* devotado à miragem da poesia pura”, escreve Ronald Augusto no artigo “Apontamentos marginais: a poesia e a vida de Cruz e Sousa”, publicado em 2011 na revista *Sibila*. Ele prossegue:

Enquanto, por exemplo, Mallarmé diz que fuma apenas para lançar um pouco de fumaça entre ele e o mundo, Cruz e Sousa esmurra uma parede tremenda de preconceitos erguida justamente para mantê-lo à margem deste mesmo mundo que o poeta francês sonha ver dissolvido em brumas; enquanto Rimbaud renuncia à poesia e parte para a África onde vai dedicar-se ao tráfico de escravos, Cruz e Sousa escreve em apoio ao abolicionismo, arremessa pedradas verbais contra os escravocratas e leva a cabo o longo poema em prosa “Emparedado”, que tematiza, entre outras coisas, por meio de um horror irônico, as cogitações nervosas e autocríticas de um criador de exceção olhando desafiadoramente na cara da estupidez humana. Enfim, Cruz e Sousa não incorpora à sua linguagem uma atitude inteiramente refratária à realidade que o cerca. Com ele, a poesia eventualmente branca – quer seja simbolista ou não – torna-se também negra (AUGUSTO, 2011, s/p).

A partir do trecho acima, tracemos um breve paralelo com o ruivo Hanrahan, de Yeats. Este é um poeta mítico que vaga como sonâmbulo por este mundo ansiando por seu reencontro e readmissão no reino dos espíritos. Enquanto isso, o narrador de “O Emparedado”, de Cruz e Sousa, também roga pelo momento em que

poderá acessar o mundo abstrato da forma e das ideias — mas esse anseio é uma resposta a uma realidade horrorosa demais, massacrante demais, que ele conhece muito bem.

Traçando outro paralelo, agora com Williams, é possível dizer que ambos se sentem em conflito com as tradições passadas. Para Cruz e Sousa, a Arte só poderia se revelar “se o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse voos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de clichês oficiais e antiquados” (CRUZ E SOUSA, em MURICY, 1987, p. 207). Porém, se para Williams a resposta está na conexão com o sensorial, com a experiência direta do mundo, para Cruz e Sousa a força da arte está na possibilidade de “atravessar a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado”, de modo a acessar o caráter extra-humano do Sonho (ibid., p. 211).

Do parágrafo acima, tiramos duas perguntas necessariamente incômodas.

A primeira: quem pode usufruir da experiência corpórea e do contato com o mundo real no dia a dia como algo libertador, prazeroso, mesmo artístico, dado que esse mundo real para muitas pessoas é marcado por violências físicas e desestruturação socioeconômica?

A segunda: quem pode sonhar? Afinal, àqueles que mais sofrem com uma realidade dura e restritiva também é negada a possibilidade de transcendência, conforme lemos nos trechos finais de “O Emparedado”.

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda peste letal e tenebrosa das maldições eternas! [...]

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho... (CRUZ E SOUSA, em MURICY, 1987, pp. 215-216).

Além disso, vale trazer para essa análise uma reflexão de Glissant acerca da produção literária no ambiente escravocrata das plantações, no trecho a seguir.

No universo mudo da plantação, a expressão oral, a única possível para os escravos, organiza-se de modo não contínuo. A aparição dos contos, provérbios, ditados,

canções, tanto no universo da língua crioula quanto alhures, é marcada por essa descontinuidade. Os textos parecem negligenciar o essencial daquilo que o realismo no Ocidente, desde o início, soube percorrer tão bem: a posição das paisagens, a lição dos cenários, a leitura dos costumes, a descrição motivada dos personagens. Quase nunca vemos aí a relação concreta entre os feitos e os gestos cotidianos, mas sim a evocação simbólica das situações. Como se esses textos tentassem disfarçar o símbolo, dizendo sem dizer. É o que já chamei de prática do desvio, e é exatamente esse o esforço do descontínuo; o mesmo que será acionado por esse outro desvio que o aquilombamento. [...] A literatura oral das plantações assemelha-se, desse modo, às outras técnicas de subsistência — de sobrevivência — implementadas pelos escravos e seus descendentes diretos. A obrigação de contornar a lei do silêncio faz com que ela seja, em toda parte, uma literatura que não se continua com naturalidade, se é que podemos dizer isso, mas que jorra em fragmentos arrancados (GLISSANT, 2021, p. 97).

Para aproximar a tradução 2 do universo de Cruz e Sousa, o primeiro passo foi elencar parte dos termos presentes em “O Emparedado”, tentando separar o que remetia a um campo semântico negativo do que tinha uma conotação positiva. O resultado é parcialmente reproduzido no quadro a seguir.

Campo semântico negativo	Campo semântico positivo
Sombras claustrais, acidentes, lances tempestuosos, desolamento, tenebrosas, tumulto, convulsões, sepulcros, tons violáceos, confusão, tenebrosas, tumulto, gritos, convulsões, alarido, dilaceramentos, estrépitos, subterrâneos, pernas bamboleantes, fadiga, infernos do orgulho, desilusões, gelo, dor, línguas de fogo, martirizantes, peste, caóticos, sinistros despenhadeiros, longa véspera, tormentos, flagelos, mortalha, amargos, sangue, armados, ferozes, hostis, severos, funambulescamente, apodrecimento, enterro, preconceituosos, digladiam-se, pavoroso túnel da vida, asfixia, veneno corrosivo, guerra, vertigem monstruosa miséria, ferro em brasa, cretinos, azeda, sarcásticas, estreiteza asfixiantes, torvo caracol. Esperar! Esperar! Esperar!	Estrelas a desabrochar fluorescentemente, hora eterna, infinita, esperança, radiante, triunfos, sagrado, litúrgico, aureolada, virgens, branco idílico místico da adolescência, desconhecido, tufo claro de nuvens, imutáveis formas, desenvolvimento mudo, abstrata função mental, aurora, cérebro, esperança, vácuo, delírio, Ideias, claridade, amplidões inacessíveis, arte, constelações, respirar, desafogar, silêncio, liberdade, volúpia, geometria, essência maravilhosa da luz, amor indelével da forma, lavados, frescas, úmidas, sentimento, lógicos, naturais, fáceis, sonho, redentor, amplidão livre e luminosa, clarividentes, transcendentalizar, castidade, límpidos, intangíveis, nevados.

Esse exercício reforçou a percepção de que, em “O Emparedado”, a experiência do narrador no mundo material é marcada por experiências físicas e psicológicas torturantes, de modo que os termos de conotação positiva são reservados para aquilo que remete à geometria, à forma, ao etéreo e celestial. Esse levantamento também ajudou a compor um campo lexical condizente com o estilo de Cruz e Sousa, que é bem mais literário do que o tom coloquial adotado por Williams. Além disso, essa análise ajudou a mapear como Cruz e Sousa se vale da

35	moves nearer — There is	se anuncia — Há
36	an approach with difficulty from	uma aproximação difícil dos
37	the dead — the winter casing of grief	mortos — o invólucro inernal do luto
38	How easy to slip	Como é fácil cair
39	into the old mode, how hard to	no velho abismo, e difícil
40	cling firmly to the advance —	pairar em liberdade —

Nessa segunda versão, a dicotomia entre o vento enquanto metáfora e o vento enquanto fenômeno físico se desloca para outro paralelo: os ventos, que invadem, açoitam e trazem um frio espasmo de horror são contrapostos à busca por uma vivência onírica, elevada e febril. Os ventos estão associados às vozes tenebrosas, que vêm em ondas negreiras — essa imagem visa trazer à lembrança os navios negreiros, que vinham da África lotados de pessoas escravizadas. Esse trecho do poema vai se conectar, algumas estrofes depois, com as cenas submarinas, onde corpos negros zanzam por entre algas (versos 26, 27 e 28) — uma alusão aos corpos que eram jogados ao mar durante o trajeto. É o luto desses ancestrais que se aproxima do eu-lírico, em substituição ao luto dos arqueiros de Shu.

Outra dicotomia presente (e questionada) no texto-fonte se dá entre a noite e o dia, sendo a noite associada ao ódio e ao assassinato, e o dia, por sua vez, a flores e pedras — uma associação desgastada, como comenta Williams. Na tradução 2, esse esquema é usado para apresentar, de um lado, o ódio e a pedra (que alude tanto ao mundo material quanto às pedras usadas para emparedar o narrador) e, de outro, o sonho, que se conecta às etéreas estrelas e a tudo que transcende o mundo real.

A divagação do eu-lírico acerca da transcendência (“toda essência, toda forma / toda amplidão luminosa”, versos 16 e 17) é bruscamente interrompida por ventos salobros (verso 18), que nos devolvem ao mar e aos navios negreiros. O poema segue com a imagem dos lutadores de boxe, no texto fonte, agora substituída pelas imagens de homens acorrentados e comercializados. As correntes que os prendem não são apenas físicas, elas também aprisionam os nervos. Trata-se, portanto, de uma prisão que afeta tanto o corpo quanto a subjetividade. O que leva à conclusão na estrofe seguinte: “Por isso as paredes / e as ciências dão no mesmo”.

“O Emparedado” traz essa crítica à forma como o conhecimento científico é produzido e reproduz o racismo, quando Cruz e Sousa fala sobre “proceder de uma raça que a ditadora ciência de hipóteses negou em absoluto para as funções do entendimento, e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita” (CRUZ E SOUSA, em MURICY, 1987, p. 212). É por isso que o eu-lírico opta pelo Mistério.

Não se trata de uma opção fácil, porém. Pois, assim como Williams reconhece a dificuldade em manter sua escrita ancorada no tempo do acontecimento, no aqui agora, e alinhada a seus anseios de vanguarda, a tradução 2 traz, a partir de um diálogo imaginário com Cruz e Sousa, a dificuldade de se manter pairando acima das dores e das restrições, sem cair nos antigos abismos que clivam a sociedade.

5.6. Poema VI (“No that is not it”)

	VI	VI
1	No that is not it	Não não é isso
2	nothing that I have done	nada do que eu fiz
3	nothing	nada
4	I have done	que fiz
5	is made up of	é feito do
6	nothing	nada
7	and the diphthong	e o ditongo
8	ae	eu
9	together with	junto à
10	the first person	primeira pessoa
11	singular	do singular
12	indicative	do indicativo
13	of the auxiliary	do verbo
14	verb	auxiliar
15	to have	ter
16	everything	tudo
17	I have done	que fiz
18	is the same	dá na mesma
19	if to do	se o fazer
20	is capable	é capaz
21	of an	de uma
22	infinity of	infinidade de
23	combinations	combinações
24	involving the	em que
25	moral	a moral
26	physical	a física e
27	and religious	a religião são
28	codes	códigos
29	for everything	para tudo
30	and nothing	e para nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	when	pois
33	energy in vacuo	a energia in vacuo
34	has the power	tem o poder
35	of confusion	da confusão
36	which only to	que só
37	have done nothing	o não ter feito nada
38	can make	pode tornar

39	perfect	perfeito
----	---------	----------

Em meio aos poemas abordados neste trabalho, dois se assemelham especialmente a um quebra-cabeça: esse que acabamos de ler e o poema XIV (“of death the barber”). Neles, Williams faz um uso drástico do enjambement, abrindo possibilidades de reorganização entre os versos e estrofes, que culminam em novas interações semânticas. Neste, em que Williams fala sobre seu processo de escrita, a noção de códigos e combinações infinitas aparece tanto na forma quanto no conteúdo, explicitamente colocada nos versos 22, 23 e 28. Remontar esse quebra-cabeça foi tão trabalhoso que, ao fim do processo, não conseguimos pensar em mais uma tradução. Portanto, diferentemente dos poemas apresentados até agora neste trabalho, este conta com apenas uma.

Ao comentar esse poema no artigo “The Eco-poetics of Perfection: William Carlos Williams and Nature in *Spring and All*” (2005), Josh Wallaert nos ajuda a identificar e remontar os blocos apresentados nas primeiras estrofes.

Como um exercício num jogo de palavras, Williams pega a construção no presente perfeito, “nothing that I have done”, e a reduz a sua essência, “nothing I have done”, elidindo a palavra desnecessária “that” na junção. Isso tem, primeiramente, o efeito de destilar o sentido original da frase e, em segundo lugar, de enganar o olho para ver o sentido invertido. Ao chamar nossa atenção para “nothing” e “I have done” como energias linguísticas distintas, o texto sugere, subliminarmente, “I have done / nothing”. O enjambement corta profundamente a estrutura gramatical, quebrando a sentença em seus elementos constituintes, lembrando-nos que “nothing / I have done / is made up”, literalmente, de “nothing”, “the diphthong / ae” (I), e “have”. [...] Mas ao dividir o verso em suas próprias unidades linguísticas que, presume-se, determinam o significado, o poema nos mostra, paradoxalmente, que a unidade de sentido não está de modo algum garantida. Ao fim do poema, ele consegue minar o sistema do “fazer” como um todo. Em uma reviravolta espantosa que transporta o poema do domínio do jogo de palavras para o campo da contemplação filosófica séria, Williams introduz aquilo que chamo de ética perfectiva⁸⁰ (WALLAERT, 2005, pp 85-86).

É por meio dessa aproximação com a ética que a leitura proposta por Wallaert se torna reveladora para os fins deste trabalho. O autor nos lembra que, em *Spring and All*, um ponto central para Williams diz respeito ao poder criador da imaginação, capaz de propor formas tão legítimas quanto aquelas existentes na

⁸⁰ No texto fonte: “As an exercise in wordplay, Williams takes the present-perfect construction, “nothing that I have done,” and reduces it to its essence, “nothing I have done,” eliding the unnecessary word “that” at the jamb. This has the effect, first, of distilling the original meaning of the clause and, second, of tricking the eye into seeing this meaning reversed. In calling our attention to “nothing” and “I have done” as distinct linguistic energies, the text suggests, subliminally, “I have done / nothing”. The enjambement cuts deep into the structure of the grammar, breaking the sentence apart into its constituent elements, reminding us that “nothing / I have done / is made up,” literally, of “nothing,” “the diphthong / ae” (I), and “have.” [...] But in dividing the poetic line into the very linguistic units that are presumed to determine meaning, the poem shows us, paradoxically, that a unity of meaning is not at all guaranteed. [...] By the end of the poem, he succeeds in undermining the system of “doing” as a whole. In a stunning twist that moves the poem from the realm of wordplay into the realm of serious philosophical contemplation, Williams introduces what I call perfective ethics.”

natureza. Assim, o compromisso da arte seria com a imaginação e não com a representação daquilo que existe no mundo natural.

“Williams está preocupado com a *ética* da representação, e particularmente com a ética da representação da natureza, com a impossibilidade de escrever a palavra ‘cereja’ sem obliterar a própria natureza da coisa”, escreve Wallaert (2005, pp. 79-80, grifo nosso). “Em nenhum outro lugar esta preocupação é mais evidente do que em *Spring and All*, cuja premissa é a aniquilação do mundo referencial⁸¹” (ibid.). Assim, por meio de sua produção poética, diz Wallaert, Williams antecipa preocupações da filosofia contemporânea relativas à ética da linguagem e como esta afeta nossa relação com o mundo natural.

A poética de Williams, na leitura do autor, se apoia na indeterminação para resistir aos apelos do discurso referencial, e essa escolha se manifesta na forma como ele brinca com a sintaxe em seus poemas. No momento em que a noção de que a linguagem serve para representar a natureza passa a ser problematizada, a própria linguagem passa a ser tematizada, transforma-se em seu próprio alvo, a ser investigado e explorado (WALLAERT, 2005, p. 81). É essa volta da serpente, mordendo a própria cauda, que vemos nesse poema de 1923. Os versos que acabamos de ler não apresentam ou esclarecem nada externo ao próprio poema, não preservam a integridade da frase, não se estabilizam. Neles, “fazer tudo” e “fazer nada” se equivalem, dado que “tudo” e “nada” são sinônimos.

No mundo abstrato da linguagem, o verbo “fazer” é capaz de uma aparente infinidade de combinações linguísticas; pode ser conjugado em seis pessoas diferentes, em pelo menos doze tempos verbais, em três modos; pode ser um verbo transitivo modificado por um objeto direto ou um verbo intransitivo que se mantém sozinho em seus próprios termos [...] Em suma, o “fazer” faz “tudo” ou “nada”, conforme lhe apetece. O poema pós-moderno é um vácuo, um espaço puramente artificial, onde as palavras existem como objetos em si, não como sinais que se referem a um mundo fora do poema⁸² (WALLAERT, 2005, p. 85).

5.6.1. To do or tudo, eis a questão da tradução

	VI	VI
1	No that is not it	Não não é isso
2	nothing that I have done	nada do que eu fiz
3	nothing	nada
4	I have done	que fiz
5	is made up of	é feito do

⁸¹ No texto fonte: “Williams is concerned with the ethics of representation, and particularly with the ethics of representing nature, with the impossibility of writing the word “cherry” without obliterating the very nature of the thing. Nowhere is this concern more evident than in *Spring and All*, whose premise is the annihilation of the referential world”.

⁸² No texto fonte: “In the abstract world of language, the verb ‘to do’ is capable of a seeming infinity of linguistic combinations; it can be conjugated in six different persons, in at least twelve tenses, in three moods; it can be a transitive verb modified by a direct object or an intransitive verb that stands alone on its own terms; it can be couched in any number of relative clauses in a complex sentence, or it can manifest itself in the simplest of sentence forms, the imperative ‘Do.’ In short, ‘do’ does ‘everything’ or ‘nothing,’ as it pleases. The postmodern poem is a vacuum, a purely artificial space, where words exist as objects themselves, not as signs that refer to a world outside the poem”.

6	nothing	nada
7	and the diphthong	e o ditongo
8	ae	eu
9	together with	junto à
10	the first person	primeira pessoa
11	singular	do singular
12	indicative	do indicativo
13	of the auxiliary	do verbo
14	verb	auxiliar
15	to have	ter
16	everything	tudo
17	I have done	que fiz
18	is the same	dá na mesma
19	if to do	se o fazer
20	is capable	é capaz
21	of an	de uma
22	infinity of	infinidade de
23	combinations	combinações
24	involving the	em que
25	moral	a moral
26	physical	a física e
27	and religious	a religião são
28	codes	códigos
29	for everything	para tudo
30	and nothing	e para nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	when	pois
33	energy in vacuo	a energia in vacuo
34	has the power	tem o poder
35	of confusion	da confusão
36	which only to	que só
37	have done nothing	o não ter feito nada
38	can make	pode tornar
39	perfect	perfeito

A maior dificuldade na tradução desse poema foi manter sua dimensão modular, de modo a permitir múltiplas possibilidades de leitura. Diante disso, a análise a seguir vai se concentrar em um verso que se mostrou especialmente desafiador: o verso 28, composto por uma única palavra, “codes”. Esse verso pode ser lido como um complemento da estrofe anterior: “involving the / moral / physical / and religious / codes”. Mas também se acopla muito bem à estrofe seguinte, dando margem à seguinte leitura: “codes / for everything / and nothing / are synonymous”.

Tais construções aparecem como camadas textuais sobrepostas: ora é uma delas está em primeiro plano, ora a outra, evidenciando a mobilidade do texto (embora seja possível indicar que a primeira leitura se mostra mais forte sintaticamente).

Ao longo do processo tradutório, muitas tentativas foram feitas no intuito de manter o termo “códigos” nessa mesma posição, atuando como um agente duplo, ora aliado à primeira estrofe, ora vinculado à segunda. Afinal, o poema de Williams não apenas menciona a possibilidade de infinitas combinações — ele materializa essa experiência para quem lê, numa bela demonstração de convergência entre conteúdo e forma.

Uma das primeiras estratégias adotadas foi levantar uma série de termos que pudessem substituir “códigos” (como dados, regras, normas, leis etc.), na expectativa de que essas alternativas trouxessem novas oportunidades de conexão. O termo “dado”, por exemplo, pode ser interpretado tanto como substantivo como particípio passado do verbo dar, e a tradução poderia se beneficiar dessa polissemia. Assim, chegamos à opção abaixo:

	VI	VI
24	involving the	envolvendo um
25	moral	sistema
26	physical	código
27	and religious	peça
28	codes	dado
29	for everything	que tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	When	quando

Porém, retirar do texto traduzido a menção à moral, à física (que entendemos, aqui, como uma metonímia para a produção científica) e à religião implicava uma perda semântica grande demais. Para resolver esse problema, outras tentativas foram feitas, das quais apresentamos algumas amostras a seguir. Em uma delas, o termo “dado” inspirou até um leve aceno ao dadaísmo, movimento artístico que também coloca em xeque a produção do sentido.

	VI	VI
24	involving the	onde
25	moral	a moral
26	physical	a física
27	and religious	e a religião é
28	codes	dada
29	for everything	pois tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	When	quando

	VI	VI
24	involving the	envolvendo códigos
25	moral	morais e
26	physical	religiosos e
27	and religious	tudo mais que
28	codes	haja
29	for everything	visto que tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	When	quando

	VI	VI
24	involving the	onde a moral
25	moral	a física
26	physical	e a religião
27	and religious	tornam-se
28	codes	parte-
29	for everything	se tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	When	quando

	VI	VI
24	involving the	onde a moral
25	moral	a física
26	physical	e a religião
27	and religious	são um
28	codes	arranjo
29	for everything	pois tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	When	quando

	VI	VI
24	involving the	onde
25	moral	moral
26	physical	física
27	and religious	e religião são
28	codes	um

29	for everything	pois tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	When	quando

A cada exercício, a comparação com o texto fonte mostrava como era importante associar o “fazer” à manipulação de códigos (morais, científicos e religiosos), de modo a enfatizar justamente a dimensão linguística a que Wallaert se refere em sua análise. O termo “código” parecia a pedra de toque do poema, estruturante demais para ser substituído. O foco da tradução, portanto, passou para a busca por outras possibilidades de conexão entre as estrofes, o que levou à opção apresentada a seguir.

	VI	VI
19	if to do	se o fazer
20	is capable	é capaz
21	of na	de uma
22	infinity of	infinidade de
23	combinations	combinações
24	involving the	em que
25	moral	a moral
26	physical	a física
27	and religious	e a religião são
28	codes	códigos
29	for everything	onde tudo
30	and nothing	e nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	when	pois
33	energy in vacuo	a energia in vacuo
34	has the power	tem o poder
35	of confusion	da confusão

A empolgação por ter conseguido manter o termo “códigos” na mesma posição só não é maior porque, ao ler esse trecho, fica claro que a tradução está muito mais didática que o texto fonte, oferecendo encadeamentos lógicos onde Williams promove sobreposições, rupturas e estranheza. É preciso preservar a indeterminação, seguindo as indicações tanto de Wallaert como de uma das referências teóricas deste trabalho: Antoine Berman.

Isso implica uma nova visita aos advérbios e conjunções escolhidos, para burilar a sintaxe. Dessa vez, nos aproximamos do texto por outro ângulo, como se este fosse em prosa. Para a construção “if to do is capable of an infinity of combinations involving the moral physical and religious codes”, temos a tradução “se o fazer é capaz de uma infinidade de combinações em que a moral a física e a religião são códigos”. É uma solução bastante satisfatória e, até segunda ordem, achamos melhor deixar como está.

A meta agora é encontrar uma correspondência para outra camada do texto: “codes for everything and nothing are synonymous when energy in vacuo has the power of confusion”. Poderia ser: “códigos para tudo e nada são sinônimos pois a energia no vácuo tem o poder da confusão”.

Porém...

Existe, ainda, uma terceira possibilidade de leitura, mais longa: “if to do is capable of an infinity of combinations involving the moral physical and religious codes, for everything and nothing are synonymous when energy in vacuo has the power of confusion” — note-se a vírgula que adicionamos após “codes”.

Não é à toa que Williams gosta tanto de suprimir a pontuação em seus poemas — isso traz ambiguidade para a sintaxe. O pulo do gato (de Schrödinger) está nessa vírgula tanto ausente quanto presente e na polissemia de “for”, que no poema significa tanto “para” (preposição) quanto “pois” (conjunção explicativa).

Diante disso, seria preciso recorrer a uma gambiarra que sustentasse o paralelismo entre “tudo” e “nada” em todas as leituras possíveis. Assim, chegamos à solução adotada: “se o fazer é capaz de uma infinidade de combinações em que a moral, a física e a religião são códigos, para tudo e para nada são sinônimos pois a energia no vácuo tem o poder da confusão”.

	VI	VI
19	if to do	se o fazer
20	is capable	é capaz
21	of na	de uma
22	infinity of	infinidade de
23	combinations	combinações
24	involving the	em que
25	moral	a moral
26	physical	a física
27	and religious	e a religião são
28	codes	códigos
29	for everything	para tudo
30	and nothing	e para nada
31	are synonymous	são sinônimos
32	when	pois
33	energy in vácuo	a energia no vácuo
34	has the power	tem o poder
35	of confusion	da confusão

Na montagem desse quebra-cabeça, algumas peças ficaram faltando, enquanto outras foram acrescentadas. Mas, como o próprio Williams afirma no fim desse poema: para alcançar a perfeição, o único caminho seria não ter feito nada.

5.7. Poema XIII (“Crustaceous”)

	XIII		XIII
1	Crustaceous		Crosta
2	wedge		crustácea
3	of sweaty kitchens		de cozinhas suarentas
4	on rock		na costa
5	overtopping		quebra-mar
6	thrusts of the sea		empuxos do oceano
7	Waves of steel		Ondas de aço
8	from		vêm
9	swarming backstreets		de vias formigantes
10	shell		concha
11	of coral		de coral
12	inventing		criando
13	electricity –		eletricidade –
14	Lights		Luzes
15	speckle		salpicam
16	El Greco		lagos de
17	lakes		El Greco
18	in renaissance		no crepúsculo
19	twilight		renascentista
20	with triphammers		com martinetes
21	which pulverize		que pulverizam
22	nitrogen		nitrogênio
23	of old pastures		de velhos pastos
24	to dodge		para desviar
25	motorcars		de carros
26	with arms and legs –		com pés e mãos –
27	The aggregate		O agregado
28	is untamed		é indócil
29	encapsulating		encapsulando
30	irritants		intrusos
31	but		mas
32	of agonized spires		de pináculos moribundos
33	knits		tricota
34	peace		a paz
35	where bridge stanchions		onde pilares de ponte
36	rest		repousam
37	certainly		decerto
38	piercing		perfurando
39	left ventricles		ventrículos esquerdos
40	with long		com longos
41	sunburnt fingers		dedos trigueiros

“O estilo do poema certamente reflete a ousadia do modernismo radical. Aplicam-se as regras de Marinetti: destruir a sintaxe, abolir a pontuação, violar categorias de imagens, moldar redes de imagens e analogias, destruir o ‘eu’ e

maximizar a desordem”. Assim Bonnie Costello descreve o poema XIII, de *Spring and All*, no ensaio “American Unreadability: Collage 1923” (2011, s/p). Porém, pondera Costello, Williams equilibra essa violência que leva à fragmentação com uma busca por pontos de conexão. “Os imperativos de Marinetti incluíam o comando para moldar redes de imagens e analogias, e Williams fez isso, mas com mais interesse nos pontos de intersecção do que na teia geral”⁸³ (COSTELLO, 2011, s/p).

Que conexões são essas? Ainda seguindo a trilha proposta no ensaio, já na primeira estrofe temos a fricção entre a aspereza do crustáceo e a textura escorregadia do suor, que remetem a um molusco, com seu exterior rígido e interior carnoso. A imagem do animal e do mar remetem ao ambiente natural, apesar da menção, no verso 3, a uma cozinha. É a partir da estrofe seguinte que as colisões geram imagens ainda mais interessantes, quando a fricção se dá entre o meio natural e o meio urbano. Desse choque, emergem ondas de aço, ruas que parecem formigueiros e corais capazes de gerar eletricidade. Como ler essa colagem de imagens? Talvez a resposta esteja no campo da ilegibilidade, diante de um meio em permanente mudança. Talvez o ambiente urbano, tal como apresentado por Williams, seja um local onde inúmeras colisões imagéticas se dão sem que isso resulte, necessariamente, num fio narrativo, como afirma Costello no trecho a seguir.

Com algum esforço, podemos determinar do que esse poema trata: a violenta força da rápida industrialização urbana e a paz provisória proporcionada pela mão reparadora da arte. Williams trouxe espacialidade ao progresso americano de modo a mostrar quão violento e caótico ele pode ser. Mas as feridas do texto permanecem abertas mesmo quando os “pilares da ponte” contêm a hemorragia. A ponte pode representar, na verdade, o trabalho que o poema realiza na medida em que se move de um fragmento de imagem “local” para outro, proporcionando conexões mesmo sem um plano abrangente. Isso é arte na sala de emergência. As conexões se dão em relações contingentes, locais que se cruzam em ângulos excêntricos de natureza/cultura; arte/comércio; água/solo; corpo/mundo; alto/baixo; Europeu/Americano; horizontal/vertical⁸⁴ (COSTELLO, 2011, s/p).

O poema foi escrito na década de 1920, quando Williams e seus conterrâneos viam a passagem da sociedade rural, agrária, para a sociedade urbana, industrializada, se dar em meio a uma simultaneidade espacial. Havia ruptura, mas também continuidade.

Outro ponto interessante levantado no ensaio diz respeito ao modo como Williams trabalha a ambiguidade de alguns termos, como “thrusts”, “lights” e

⁸³ No texto fonte: “The poem’s style certainly reflects the brinksmanship of radical modernism. The futurist F.T. Marinetti’s rules apply: destroy syntax, abolish punctuation, violate categories of images, shape nets of images and analogies, destroy the “I,” and maximize disorder. But its violence is matched by its impulse to find points of connection. Marinetti’s imperatives included the command to shape nets of images and analogies, and Williams has done so, but with more interest in the points of intersection than in the overall web”.

⁸⁴ No texto fonte: “With some effort we may determine what this poem is about: the violent force of rapid urban industrialization and the provisional peace formed by art’s suturing hand. Williams has spatialized American progress in order to show how violent and chaotic it can be. But the wounds of the text remain open even as the “bridge stanchions” keep the work from hemorrhaging. The bridge can stand as a figure, in fact, for the work the poem does as it moves from one “local” image fragment to another, making connections without a comprehensive plan. This is art in the emergency room. Connections exist in contingent, local relations crossing at eccentric angles of nature/culture; art/commerce; water/land; body/world; high/low; European/American; horizontal/vertical”.

“waves”. Trata-se de substantivos que podem ser interpretados, porém, como se fossem verbos, conjugados na terceira pessoa do singular. Lidos como verbos, esses termos levam à busca por alguma relação causal ligando as diferentes imagens — ou seja, a um fio condutor. Expectativa que não se concretiza. “Essa ambiguidade entre verbo e substantivo [...] se estende para uma pluralidade de formas participantes que tira o foco da causalidade ao mesmo tempo em que preservam o movimento” (ibid.)⁸⁵.

As imagens, como mencionado, remetem ora à Natureza, ora ao meio urbano, com exceção de um trecho em que Williams se volta para a obra do pintor Doménikos Theotokópoulos. Mais conhecido como El Greco, o artista nasceu em 1541, na Grécia, e morreu em 1614, na Espanha.

É intrigante constatar, a partir de uma breve pesquisa na internet, que El Greco não é conhecido por pintar paisagens, como poderíamos inferir desses versos. O pintor se notabilizou a partir das imagens religiosas que criou, além de atuar muito como retratista — uma das características de seu trabalho, especialmente nos últimos anos de vida, diz respeito à forma alongada que conferia às pessoas retratadas. Uma das poucas paisagens de El Greco que ainda restam está atualmente no MET, Metropolitan Museum of Art, em Nova York, e mostra a cidade de Toledo, onde o artista viveu. É factível supor que Williams a tenha visto, em uma ida ao museu, mas não encontramos nada que confirme essa ideia. E, embora a pintura apresente um curso d’água, trata-se do rio Tejo, não de um lago.



Em uma tese sobre Williams — “The act of seeing: poem, image and the work of William Carlos Williams” (1982), escrita por A.D. Baker — é proposta uma

⁸⁵ No texto fonte: “There seems to be a catalogue here, and yet at times nouns and adjectives can be mistaken for verbs (wedge, thrusts, lights, waves, dodge) which cause us to want to connect these images in a causal relationship. This verb/noun ambiguity (is Dodge an action we do or an automobile brand we buy?) extends to a plurality of participial forms that de-emphasize causality while sustaining movement”.

associação interessante entre El Greco e a forma alongada do próprio poema, além da imagem com que Williams o encerra. “Fica a cargo de quem lê restituir a pertinência de El Greco [no poema] a partir da angulação das palavras e da figura alongada que é sugerida nos últimos versos: where bridge stanchions / rest / certainly / piercing / left ventricles / with long / sunburnt fingers”⁸⁶ (BAKER, 1982, p. 58).

É uma associação instigante. Além dela, podemos acrescentar aqui nossa própria interpretação: a de que, nessa colagem que Williams apresenta das transformações do início do século 20, as imagens do meio natural e do meio urbano também convivem com imagens de um passado que persiste. Isso inclui uma tradição artística da qual Williams, querendo ou não, também faz parte. E, ao localizar esse passado no período do Renascimento, Williams também remete a um momento histórico em que a forma como o ser humano se entende diante da natureza passa por uma mudança drástica. A partir daí, o Antropocentrismo altera aceleradamente a forma como lidamos com o conhecimento, com a técnica, com a arte, deflagrando inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas.

5.7.1. Achados e perdidos do processo tradutório

Dando continuidade à discussão, vale começar a análise da tradução pelo meio, no trecho em que Williams refere-se a El Greco. Esse trecho também destoa dos demais por trazer uma sonoridade especial: “Lights / speckle / El Greco / lakes”. Williams reúne aqui aliterações marcantes de /l/ e /k/, que culminam na palavra “lake” — um recurso estilístico que não volta a se repetir ao longo do poema. De modo geral, o Poema XIII se mostra muito mais em imagens do que em propriedades musicais — para usar uma classificação poundiana, está muito mais para a fanopeia do que para a melopeia.

Algumas (muitas) tentativas foram feitas no intuito de reproduzir a beleza sonora deste trecho na tradução. Seguem algumas delas.

Cores	Clarões	Clarões	Luzes
clareiam	eclodem	eclodem	salpicam
cacos de	cacos de	lagos de	lagos de
El Greco	El Greco	El Greco	El Greco
Luzes	Luzes	Luzes	
lampejam	agrupam	coligam	
lagos	lagos	lagos	
de El Greco	de El Greco	de El Greco	

Inicialmente, foi proposta uma aliteração com /k/, que atravessava os quatro versos com “cores”, “clareiam”, “cacos” e “Greco”. Porém, como vimos, Williams conjuga duas aliterações, /l/ e /k/, que culminam o “lake”, e um esforço nesse sentido também parecia valer a pena na tradução. Além disso, havia a questão da distância semântica, que também podia ser reduzida. Essa aproximação semântica levou a “luzes” e “lago”, indicando que uma das aliterações, com /l/, já estava dada. Faltava definir a outra — ou as outras. Afinal, esse trechinho, na tradução, termina

⁸⁶ No texto fonte: It is left to the reader to piece together the pertinence of El Greco from the angularity of the words and from the elongated figure hinted at in the poem's last lines: where bridge stanchions / rest / certainly / piercing / left ventricles / with long / sunburnt fingers”.

com “El Greco”, onde pudemos identificar o /g/ e o /k/, além de um /l/ muito discreto. Pareceu interessante buscar soluções que contemplassem esses três sons, e esse raciocínio levou ao verbo “coligar”, que dialoga com as imagens híbridas do poema, assim como com a ideia da ponte. Porém, ele não traz o mesmo sentido de “speckle”, o que levou à escolha por “salpicam”.

Outro ponto a se salientar é que, para além da aliteração, há uma correspondência vocálica também entre “speckle” e “El Greco”... Essa não se manteve na tradução. Por fim, ainda em relação a esse trecho, cabe compartilhar por que o último verso traz ora “El Greco”, ora “de El Greco”. Essa mudança decorre da busca por versos com apenas uma palavra. Como o último verso já teria duas palavras mesmo — “El Greco” —, o “de” também desceu, permitindo que “lago” ficasse sozinho na linha anterior. Contemplando agora a estrofe como um todo, temos:

14	Lights	Luzes
15	speckle	salpicam
16	El Greco	lagos de
17	lakes	El Greco
18	in renaissance	no crepúsculo
19	twilight	renascentista
20	with triphammers	com martinetes

Desprovida de qualquer autoridade técnica, arrisco dizer que a menção a “triphammer” também alude a um passado que ainda persiste no caos da modernização dos centros urbanos que Williams testemunhava. Afinal, após ser usado ao longo de muitos séculos para golpear e forjar peças de metal (entre outras atividades), este equipamento aparentemente caiu em desuso depois da Revolução Industrial. Curiosamente, no poema de Williams, o “triphammer” é utilizado para pulverizar nitrogênio.

27	The aggregate	O agregado
28	is untamed	é indócil
29	encapsulating	encapsulando
30	irritants	intrusos
31	but	mas
32	of agonized spires	de pináculos moribundos
33	knits	tricota
34	peace	a paz
35	where bridge stanchions	onde pilares de ponte
36	rest	repousam
37	certainly	decerto
38	piercing	perfurando
39	left ventricles	ventrículos esquerdos
40	with long	com longos
41	sunburnt fingers	dedos trigueiros

Na estrofe final do poema, outro termo mais técnico aparece: “aggregate”. A palavra é usada para se referir a materiais, tais como areia, cascalho ou pedregulho,

que são utilizados de diversas maneiras na construção civil – na produção de concreto e em serviços de pavimentação, por exemplo.

Indiretamente, ela faz pensar nesse ambiente urbano que se adensa e se expande, por meio de canteiros de obras e novas vias. Mas esses fragmentos também estabelecem um diálogo interessante com a concha do início do poema. Isso porque, quando Williams apresenta, na sequência, os versos “encapsulating / irritants”, cria-se uma conexão com o processo de criação das pérolas. O molusco reage à irritação causada pela entrada de sedimentos (como areia) encapsulando o agente invasor, em vez de o expelir. O resultado é a pérola. O “agregado” também serve de metáfora para os próprios componentes do poema, segundo Costello.

Como colagem, o poema nos pede para descobrir ou criar momentos pontuais de recombinação, mesmo que o “agregado seja indócil”. Frequentemente, esses nós são formados por meio de preposições que resistem à recuperação semântica completa. Mas padrões não-semânticos de associação emergem também no âmbito composicional mais amplo, se não no nível discursivo. O problema é que essas matrizes se sobrepõem, de modo que as imagens individuais precisam ser lidas ao longo de múltiplos planos de associação, até mesmo conflitantes. Aglomerados conceituais como a natureza (crustáceos, ondas, conchas, lagos, sangue) ou a indústria (cozinhas suarentas, vias que parecem formigueiros, braços e pernas, martinetes, aço, carros, eletricidade, nitrogênio, pináculos) cruzam-se com outras configurações: o velho mundo (coral, El Greco, pastagens antigas, crepúsculo, pináculos) e o novo (invenção, renascimento, arranha-céus) numa intersecção dinâmica de significados⁸⁷ (COSTELLO, 2011, s/p).

Assim, a imagem do agregado se conecta à ideia de irritação, que é agravada pela imagem de algo agonizante, mas essa logo é sobreposta pela menção à paz, ao repouso e ao tricô. Sem demora, contudo, a irritação volta à cena por meio da perfuração e das queimaduras de Sol, que se conectam ao calor nas cozinhas suarentas, na primeira estrofe. E agora podemos encerrar pelo começo.

Como dito antes, estamos diante de um texto poético que se apoia muito mais na força das imagens, e no choque entre elas, do que na musicalidade. Com isso em mente, é possível observar que a tradução traz mais pontos de conexão sonora do que há no texto fonte.

	XIII	XIII
1	Crustaceous	Crosta
2	wedge	crustácea
3	of sweaty kitchens	de cozinhas suarentas
4	on rock	na costa
5	overtopping	quebra-mar
6	thrusts of the sea	empuxos do oceano

⁸⁷ No texto fonte: “As a collage, the poem asks us to discover or create local combinative moments even if the “aggregate is untamed.” Often these nodes are formed through prepositions that resist complete semantic recovery. But non-semantic patterns of association emerge as well at the larger compositional if not the discursive level. The problem is, these matrixes overlap so that individual images must be read along multiple, even conflicting planes of association. Conceptual clusters such as nature (crustaceous, waves, shells, lakes, blood) or human industry (sweaty kitchens, swarming backstreets, arms and legs, pulverizing triphammers, steel, cars, electricity, nitrogen, spires) cross with other configurations: old world (coral, El Greco, old pastures, twilight, spires) and new (inventing, renaissance, skyscrapers) in a dynamic intersection of meanings”.

7	Waves of steel	Ondas de aço
8	from	vêm
9	swarming backstreets	de vias formigantes
10	shell	concha
11	of coral	de coral
12	inventing	criando
13	electricity –	eletricidade –

Nas primeiras duas estrofes, isso se dá principalmente por uma recorrência do /k/, já bem demarcada nos dois primeiros versos, com “Crosta / crustacea”. Além disso, também é possível identificar na tradução outras pontes sonoras, associando “oceano” e “aço”, “vêm” e “vias”.

O intuito não foi optar por adições sonoras em detrimento das imagens propostas por Williams. Mas, em alguns casos, uma mudança semântica foi necessária. “Crustaceous / wedge”, por exemplo, equivale a uma cunha ou calço crustáceo. Porém, a percepção foi a de que trazer “cunha” ou “calço” como única palavra do primeiro verso não gerava um impacto visual equivalente ao de “Crustaceous”. A escolha de “crosta” visou manter a estranheza e a textura áspera que encontramos no início do poema de Williams.

Também é bom comentar a escolha de “costa” para “rock”, em vez de “rocha”, por exemplo. Mais uma vez, a decisão não foi motivada (apenas) pelo som. A ideia de uma cozinha instalada no alto de uma pedra ou de uma rocha, como constava na primeira tradução, parecia estranha, pois sugeria uma base meio pequena para uma construção, enquanto o poema de Williams me fazia pensar em um restaurante no alto de um costão rochoso. Para não prolongar demais o verso, “costão rochoso” foi resumido para “costa”. Que, por coincidência, gerou uma rima com “crosta”.

5.8. Poema XIV (“of death the barber”)

	XIV	XIV (1)
1	of death	da morte
2	the barber	com sua navalha
3	the barber	com sua navalha
4	talked to me	o barbeiro falou
5	cutting my	cortando minha
6	life with	vida com
7	sleep to trim	sono ao aparar
8	my hair —	alguns fios —
9	It’s just	É só
10	a moment	um momento
11	he said, we die	ele disse, morremos
12	every night —	toda noite —
13	And of	E dos
14	the newest	novos meios
15	ways to grow	pra fazer nascer
16	hair on	cabelo em
17	bald death —	covas, ops, calvos —
18	I told him	eu falei
19	of the quartz	da luz
20	lamp	ultravioleta
21	and of old men	e de velhos
22	with third	com terceira
23	sets of teeth	dentição
24	to the cue	até chegar
25	of an old man	um velho
26	who said	que da porta
27	at the door —	diz —
28	Sunshine today!	Que dia ensolarado!
29	for which	pelo que a morte
30	death shaves	o alisa de raspão
31	him twice	dia sim, dia
32	a week	não

	XIV	XIV (2)
1	of death	da morte
2	the barber	a poeta
3	the barber	o poeta
4	talked to me	me disse
5	cutting my	cortando com
6	life with	sono o

7	sleep to trim	sentido de
8	my hair —	um verso —
9	It's just	É só
10	a moment	um segundo
11	he said, we die	ele diz, morrer
12	every night —	dormir —
13	And of	E dos
14	the newest	novos meios
15	ways to grow	para recriar
16	hair on	uma camada de
17	bald death —	pele —
18	I told him	eu conto
19	of the quartz	do enxerto
20	lamp	cutâneo
21	and of old men	e de falar
22	with third	com dentes
23	sets of teeth	alheios na
24	to the cue	boca até
25	of an old man	que vem uma
26	who said	voz do
27	at the door —	passado —
28	Sunshine today!	Que dia ensolarado, não?!
29	for which	pois a morte
30	death shaves	acorda no poema
31	him twice	a cada nova
32	a week	tradução

“Quem é o seu personagem favorito em um poema?”, perguntaram à poeta Tara Bergin em uma entrevista para a revista *The Poetry Ireland Review*.

“O velho que entra bem no finalzinho de ‘Death the Barber’, do William Carlos Williams, dizendo: ‘Sunshine today’! Acho que esse é um poema perfeito em tantos sentidos. Eu o releio com frequência, e sempre encantada com a maneira como ele funciona.”⁸⁸.

Realmente, que figura adorável esse personagem, invadindo a cena com um bom humor que hoje poderia ser rotulado de positividade tóxica! Compartilhando o encantamento de Bergin, vamos tentar ver como esse poema funciona.

A primeira estrofe já desperta curiosidade ao repetir, nos versos 2 e 3, a mesma informação: “the barber”. Porém, embora as palavras sejam exatamente as mesmas, a classificação sintática muda de um verso pro outro. Na primeira vez em que aparece, “the barber” é um aposto, que remete à morte — uma imagem por si só bastante sugestiva, especialmente para quem estiver familiarizado com a história de Sweeney Todd, o barbeiro assassino que protagoniza um clássico da literatura de horror na Inglaterra, na era vitoriana. Contudo, quando reaparece no verso 3,

⁸⁸ No texto fonte: “Who is your favourite character in a poem?” / “The old guy who enters just at the end of William Carlos Williams’ poem ‘Death the Barber’ saying ‘Sunshine today!’ I think this is a perfect poem in many ways. I read it regularly, and always with total pleasure at how it works.”

“the barber” é o sujeito da oração — um barbeiro que está conversando com o eu lírico enquanto corta seus cabelos.

A conversa que se segue entre ambos diz respeito ao processo de envelhecimento e às estratégias que vão sendo adotadas para driblar os efeitos do tempo, como tratamentos para calvície e uso de dentadura. Assim como os cabelos, os dentes caem, trazendo uma ideia de declínio. É interessante observar como essa conversa entre os dois homens é acompanhada por um campo lexical que alude, de diversas maneiras, à dualidade entre vida e morte.

De um lado, temos: “death”, “cutting”, “sleep”, “we die”, “night”, “bald death” e “old men”. Em contraposição a esse campo semântico, temos, com inserções menos frequentes: “the newest”, “to grow”, “lamp” e, finalmente, a exclamação “Sunshine today!”.

O velho que adentra a cena tem razão para estar tão animado: até o momento, ele tem sido bem-sucedido em escapar da morte. Seja porque esta lhe poupa. Seja porque o acaso, a sorte, vêm lhe salvando a vida por um triz.

A mancha gráfica do poema também dialoga com o campo semântico, com versos curtos, bem “aparados” pela navalha do poeta, com apenas duas ou três palavras, de modo geral, nenhum com mais de quatro (“he said, we die”, verso 15).

O tom do texto é bastante prosaico, sem destaque para aliterações, rimas e assonâncias, a não ser um breve eco de /ai/ nos versos de “he said, we die / every night —”, que retoma suavemente a menção a “life”, na estrofe anterior.

5.8.1. Aparando a tradução

	XIV	XIV (1)
1	of death	da morte
2	the barber	com sua navalha
3	the barber	com sua navalha
4	talked to me	o barbeiro falou
5	cutting my	cortando minha
6	life with	vida com
7	sleep to trim	sono ao aparar
8	my hair —	alguns fios —
9	It’s just	É só
10	a moment	um momento
11	he said, we die	ele disse, morremos
12	every night —	toda noite —
13	And of	E dos
14	the newest	novos meios
15	ways to grow	pra fazer nascer
16	hair on	cabelo em
17	bald death —	covas, ops, calvos —
18	I told him	eu falei
19	of the quartz	da luz
20	lamp	ultravioleta
21	and of old men	e de velhos

22	with third	com terceira
23	sets of teeth	dentição
24	to the cue	até chegar
25	of an old man	um velho
26	who said	que da porta
27	at the door —	diz —
28	Sunshine today!	Que dia ensolarado!
29	for which	pelo que a morte
30	death shaves	o alisa de raspão
31	him twice	dia sim, dia
32	a week	não

De imediato, fica claro na tradução que a palavra morte não deve ser substituída por nenhum sinônimo — nem “fim”, nem “óbito”, “passagem”, “a indesejada das gentes”... Qualquer troca nesse sentido esvaziaria por completo a intensidade dos primeiros versos, que vem de sua objetividade frente ao tema. A morte é abordada sem subterfúgios. Como, em português, o termo “morte” é feminino, essa decisão já implica uma dificuldade em relação ao texto fonte, que relaciona “death” a “barber”, que, em português, é masculino: “barbeiro”. O termo “barbeira”, como feminino de barbeiro, consta no dicionário, mas, nesse contexto, dizer que a morte é barbeira faria pensar que ela é imprecisa, erra o alvo, faz barbeiragem. Além disso, é preciso considerar que, tradicionalmente, são homens que fazem a barba de outros homens. Por fim, vale destacar que não seria fácil substituir o barbeiro por outra profissão, em que o gênero não fique evidente, como “presidente”, “eletricista” e “intérprete”.

Diante disso, a primeira estratégia foi recorrer a um adjetivo comum de dois gêneros, que pudesse ser atribuído tanto à morte quanto ao barbeiro e que, no campo semântico, transmitisse a sensação de risco, de perigo. Isso levou à proposta abaixo, em que “cortante” pode qualificar ambos, e na qual também se busca uma aproximação dos termos por meio da assonância em /i/ em “morte”, “cortante” e “barbeiro”.

1	of death	da morte
2	the barber	cortante
3	the barber	o barbeiro
4	talked to me	falou

Contudo, essa solução estava muito longe de proporcionar o encantamento formal e a sensação de estranheza que encontramos no texto fonte, o que motivou novas abordagens, em que o adjetivo comum de dois gêneros cedia a vez a um aposto.

1	of death	da morte
2	the barber	com sua navalha
3	the barber	com sua navalha
4	talked to me	o barbeiro falou

O termo navalha foi um estalo bem-vindo, já que traz de pronto a sensação de ameaça, ao mesmo tempo em que é, de fato, o instrumento de trabalho do barbeiro. Outra vantagem foi manter a repetição dos versos 2 e 3, muito embora sem a pirueta sintática que Williams propõe no poema — o que diferencia os dois versos, de modo muito sutil, é o pronome possessivo, que primeiro diz respeito à morte e, logo depois, ao barbeiro. A mancha gráfica também ficou um pouco mais longa, embora a quantidade de palavras (três) seja coerente com a estrutura do poema como um todo. E a menção ao eu-lírico é ofuscada — mas esse parece ser um problema menor, dado que se resolve rapidamente na estrofe seguinte.

O poema segue com imagens dúbias sobrepondo a figura do barbeiro com a da morte. O eu lírico sente que é sua vida que está sendo cortada. Quando o profissional diz que “it’s just a moment”, podemos inferir que ele está apenas tranquilizando o cliente, pois o serviço está prestes a ser concluído, mas, pelo visto, ele está informando que a morte é um acontecimento suave, comparável ao adormecer. Também podemos entender esta afirmação — “we die / every night” — como um lembrete de que, de fato, cada dia a mais é um dia a menos, e estamos todos cada vez mais próximos da morte. Buscou-se preservar essas possibilidades de leitura na tradução, assim como uma equivalência para a repetição de /ai/ em “die” e “night —”, que resultou em “momento” e “morremos” (versos 14 e 15).

Talvez desconfortável com o rumo da prosa, o eu lírico introduz um novo assunto a partir da quarta estrofe. Como seu interlocutor é um barbeiro, o tema diz respeito às novidades no tratamento da calvície e envolve uma lâmpada, o que sugere luz, afastando um pouco a escuridão da noite, do sono e da morte. Porém, é interessante notar que Williams escreve “bald death” — um possível ato falho do eu lírico, já que a morte continua a rondar seus pensamentos e isso escapa por entre as palavras. Seguindo essa interpretação, cogitou-se como solução: “cabelos em / covas, ops, calvos”, um desvio do texto fonte que pareceu bem-humorado.

Em relação à “quartz lamp”, esta consiste, segundo o Merriam-Webster⁸⁹, em uma lâmpada de vapor de mercúrio em um tubo de vidro de quartzo que deixa passar a maior parte da radiação ultravioleta, emitindo uma luz levemente lilás. Esse tipo de terapia, por meio de luz, estava em alta nos anos 1920, quando *Spring and All* foi lançado, e só começou a cair em desuso entre as décadas de 1930 e 1940, como conta um artigo sobre o tema, do qual destacamos o trecho a seguir.

No final do século XIX, o dinamarquês Niels Finsen apresentou evidências convincentes de que a infecção tuberculosa da pele (*lupus vulgaris*) podia ser tratada com sucesso por meio de uma terapia intensiva com luz, o que lhe rendeu o Prêmio Nobel em 1903. As experiências que utilizavam luz ultravioleta artificial ou luz visível para fins terapêuticos continuaram a ser realizadas no início do século XX, levando a um entusiasmo crescente por terapia com luz para uma série de doenças, especialmente as dermatológicas. Em meados da década de 1920, a terapia com luz passou por um *boom* de popularidade. O público “começou a exigir o tratamento de todas as doenças existentes”, e os médicos, incluindo os mais proeminentes e influentes da época, adotaram-na amplamente. [...] Além disso, o fornecimento de lâmpadas a médicos, assim como a praticantes não qualificados de terapia com luz e ao público, era um empreendimento lucrativo. [...] Não surpreende, portanto, que a meticulosa pesquisa feita por Dora Colebrook no final da década de 1920, que não

⁸⁹ “Quartz lamp.” Merriam-Webster.com Medical Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/medical/quartz%20lamp>. Acesso em 19 de Agosto de 2024.

detectou quaisquer efeitos benéficos da terapia com luz, tenha sido um tapa na cara dos seus proponentes⁹⁰ (EDWARDS, 2011).

Podemos imaginar, a partir dessas informações, que, quando *Spring and All* foi lançado, seus leitores estavam familiarizados com conversas sobre fototerapia, tal como na cena que aparece no poema. No Brasil, a forma mais comum que encontramos para se referir às “quartz lamps” é “luz ultravioleta”, opção adotada na tradução.

13	And of	E dos
14	the newest	novos meios
15	ways to grow	pra fazer nascer
16	hair on	cabelo em
17	bald death —	covas, ops, calvos —
18	I told him	eu falo
19	of the quartz	da luz
20	lamp	ultravioleta
21	and of old men	e de velhos
22	with third	com terceira
23	sets of teeth	dentição
24	to the cue	até chegar

Após abordar a fototerapia, o eu lírico passa, na sequência, a falar dos “old men”, que, após perder os dentes, recorrem a uma terceira dentição. Bom, será que o eu lírico, ao se referir aos “velhos” e suas estratégias, está tentando se diferenciar destes? Como se a afirmação da própria juventude pudesse de alguma maneira afastar a morte, que deveria se ocupar daqueles com algumas décadas a mais? Ora, o eu lírico ainda não perdeu os cabelos, tanto que está no barbeiro aparando os fios. Também não perdeu os dentes. Será que, por meio desses exemplos, ele tenta convencer a si mesmo de que não há razão para se preocupar com a “indesejada das gentes”?

Note-se que, nesse trecho sobre os “old men”, Williams não usa o termo “dentures”, dentadura, mas sim “third / sets of teeth”, o que não só gera estranheza como remete à engenhosidade humana, que cria “peças” extras para desafiar os efeitos do tempo sobre nosso corpo. Para essa parte, a solução inicial foi “velhos / com dentes / excedentes”. Porém, esta imagem parecia remeter a pessoas com hiperdontia, que têm mais de 32 dentes. Para facilitar a associação com dentaduras,

⁹⁰ No texto fonte: “At the end of the 19th century, Niels Finsen [...] had shown convincing evidence that tuberculous infection of the skin (lupus vulgaris) could be treated successfully with intensive light therapy, and he received the Nobel Prize for this work in 1903. Experiments using artificially-produced ultraviolet or visible light for treatment continued in the early 20th century, and they led to growing enthusiasm for light therapy of a variety of disorders, albeit predominantly skin conditions. By the mid 1920s, light therapy was enjoying a boom in popularity. The public ‘began to demand the treatment for every ill under the sun’, and medical practitioners, including the most eminent and influential of the day, adopted it widely. [...] Furthermore, the supply of lamps to physicians, unqualified light-therapy practitioners, and the public, was a lucrative enterprise. Enthusiasm ran high, and opposition to light therapy, particularly among the medical establishment, was almost non-existent. Unsurprisingly, therefore, meticulous research done by Dora Colebrook in the late 1920s, which was unable to detect any beneficial effects of light therapy, was a slap in the face to its proponents”.

recorremos a um termo que está em desuso hoje, mas que era bastante comum para descrever uma prótese dentária total décadas atrás: “chapa”. A escolha parecia interessante porque deixa claro que não se trata de uma característica orgânica, e sim de algo externo ao corpo, artificial. Por fim, optou-se por uma solução mais próxima do texto fonte: “terceira dentição”.

Nesse ponto do poema, surge o personagem de quem falamos no início deste capítulo. Trata-se de um dos “old men” aos quais o eu lírico se refere — porém, em vez de transmitir decadência ou fragilidade, ele entra em cena como um sopro de vida. Williams não faz nenhuma menção a sorrisos, mas faz sentido imaginar que esse homem sorri (se com ou sem dentes, não sabemos) quando ele anuncia: “Sunshine today!”. Eis a luz do Sol, muito mais potente contra a escuridão da noite do que as lâmpadas de fototerapia citadas pelo eu lírico.

De onde vem essa vitalidade/longevidade? Podemos supor que vem da consciência de que a morte está ali, à espreita, mas ainda não venceu a luta. Ou imaginar que a própria morte, diante da leveza desse homem, decide poupá-lo — por enquanto. De todo modo, essa linha tênue entre vida e morte já ganhava bastante ênfase na primeira tradução, com a imagem da navalha que passa de raspão e rima com a regularidade do “dia sim, dia não”.

29	for which	pelo que a morte
30	death shaves	lhe passa a navalha
31	him twice	de raspão
32	a week	dia sim, dia não

O problema neste trecho é que o final parecia muito comportado, em termos formais, quando comparado ao texto fonte. Ainda que os versos estivessem bem curtos, os enjambements que tanto caracterizam a obra de Williams não estavam lá. Hora de aparar a tradução também, para providenciar os cortes necessários. Nesse ajuste final, perdemos a imagem da navalha, infelizmente, já que “lhe passa a navalha” era uma construção muito longa. Em seu lugar, temos o verbo “alisar”, que passa a ideia de carícia, de um toque muito rente à pele, mas também se conecta ao contexto da barbearia, quando o serviço se encerra e o eu lírico sente que sua pele ficou bem lisa. O principal ganho que essa economia lexical traz, porém, está na redistribuição das palavras, que permite resumir o último verso a apenas uma: “não”. Como quem diz à morte: hoje, não.

29	for which	pelo que a morte
30	death shaves	o alisa de raspão
31	him twice	dia sim, dia
32	a week	não

Numa dessas sincronicidades que vão atravessar qualquer processo um pouco mais longo, calhou que a parte final da atividade tradutória descrita acima coincidissem com meu aniversário, o que desencadeou uma série de associações entre esse poema e outros assuntos, incluindo a questão da passagem do tempo etc. Em meio a imagens confessadamente clichês (de Williams escrevendo esse poema na década de 1920, enquanto eu traduzia o mesmo texto cem anos depois, na década de 2020), se destacou a figura do “Sunshine today!”, que, imune ao calendário, aparecia sempre à porta, após driblar os perigos noturnos. Esse personagem, que

habita o eterno agora, me lembrou que, no processo de tradução, eu havia mudado o tempo verbal do poema, passando as ações do pretérito para o presente. De certa maneira, isso evidenciava a percepção do traduzir como um gesto de presentificação do texto. Ou, para retomar o campo semântico do poema: um gesto de atualização para escapar do fim.

De maneira bastante desorganizada, como ocorre quando vamos associando os pontos sem uma meta definida, essas questões me remeteram à informação inusitada de que, no passado, as dentaduras eram feitas de dentes de verdade — fossem estes presas de outros animais, fossem provenientes de pessoas mortas. A ideia desconfortável de ter os dentes de outra pessoa dentro da boca, enquanto se mastiga, enquanto se fala, curiosamente também parecia aludir ao processo de tradução, quando precisamos lidar com as palavras de alguém em uma língua que não é a nossa.

Por fim, para resumir essa rede de conexões bastante diversa, também veio à mente a lembrança de que a morte é praticamente uma musa na obra de muitos poetas, e que “poeta” é um substantivo comum de dois gêneros, assim como “presidente”, “eletricista” e “intérprete”.

De todas essas associações, resultou uma segunda tradução, apresentada a seguir, em que o jogo com “the barber” encontrou uma correspondência mais próxima, com “poeta”. Nele, quem corta aqui e ali é Williams. Enquanto o eu lírico compartilha suas analogias tradutórias com implantes e enxertos.

	XIV	XIV (2)
1	of death	da morte
2	the barber	a poeta
3	the barber	o poeta
4	talked to me	me disse
5	cutting my	cortando com
6	life with	sono o
7	sleep to trim	sentido de
8	my hair —	um verso —
9	It's just	É só
10	a moment	um segundo
11	he said, we die	ele diz, morrer
12	every night —	dormir —
13	And of	E dos
14	the newest	novos meios
15	ways to grow	para recriar
16	hair on	uma camada de
17	bald death —	pele —
18	I told him	eu conto
19	of the quartz	do enxerto
20	lamp	cutâneo
21	and of old men	e de falar
22	with third	com dentes
23	sets of teeth	alheios na

24	to the cue	boca até
25	of an old man	que vem uma
26	who said	voz do
27	at the door —	passado —
28	Sunshine today!	Que dia ensolarado, não?!
29	for which	pois a morte
30	death shaves	acorda no poema
31	him twice	a cada nova
32	a week	tradução

5.9. Poema XV (“The decay of cathedrals”)

	XV	XV (1)
1	The decay of cathedrals	O decair das catedrais
2	is efflorescent	é eflorescente
3	through the phenomenal	através do fenômeno
4	growth of movie houses	crescente dos cinemas
5	whose catholicity is	cuja onipresença é
6	progress since	progresso já que
7	destruction and creation	destruição e criação
8	are simultaneous	são simultâneos
9	without sacrifice	sem o sacrifício
10	of even the smallest	sequer do menor
11	detail even to the	detalhe sequer do
12	volcanic organ whose	órgão vulcânico e seu
13	woe is translatable	ai que se traduz
14	to joy if light becomes	em graça se da luz se faz
15	darkness and darkness	trevas e das trevas
16	light, as it will —	faz-se luz, assim seja —
17	But schism which seems	Mas o cisma aparentemente
18	adamant is diverted	adamantino é contornado
19	from the perpendicular	na vertical pela simples
20	by simply rotating the object	rotação do objeto
21	cleaving away the root of	rachando a raiz do
22	disaster which it	desastre que
23	seemed to foster. Thus	parecia nutrir. Assim
24	the movies are a moral force	os filmes são uma força moral
25		
26	Nightly the crowds	À noite o público
27	with the closeness and	compacto e universal
28	universality of sand	tal qual areia
29	witness the selfspittle	testemunha a saliva
30	which used to be drowned	que costumava ser afogada
31	in incense and intoned	em incenso e entoada
32	over by the supple jointed	em prostração pela
33	imagination of inoffensiveness	imaginação da inocuidade
34	backed by biblical	amparada pela rigidez
35	rigidity made into passion plays	bíblica convertida em autos da
36	upon the altar to	paixão sobre o altar
37	attract the dynamic mob	para atrair a turba dinâmica
38	whose female relative	cuja parenta
39	sweeping grass Tolstoi	varrendo grama Tolstoi
40	saw injected into	viu inserida na
41	the Russian nobility	nobreza russa

	XV	XV (2)
1	The decay of cathedrals	A ascensão da Universal
2	is efflorescent	floresce
3	through the phenomenal	nos letreiros fluorescentes
4	growth of movie houses	dos cinemas
5	whose catholicity is	onde a fé é
6	progress since	marcha já que
7	destruction and creation	criação e destruição
8	are simultaneous	se sobrepõem
9	without sacrifice	sem sacrificar nada
10	of even the smallest	sequer o menor
11	detail even to the	detalhe sequer o
12	volcanic organ whose	órgão vulcânico cujo
13	woe is translatable	ai se traduz
14	to joy if light becomes	em graça se a luz se
15	darkness and darkness	apaga e as trevas
16	light, as it will —	brilham, assim seja —
17	But schism which seems	Mas a cisão que parecia
18	adamant is diverted	absoluta é contornada
19	from the perpendicular	na vertical pela simples
20	by simply rotating the object	rotação do objeto
21	cleaving away the root of	cindindo a raiz do
22	disaster which it	desastre que
23	seemed to foster. Thus	parecia nutrir. Assim
24	the movies are a moral force	os cultos entretêm
25		
26	Nightly the crowds	À noite os fiéis
27	with the closeness and	agrupados e parecidos
28	universality of sand	tal qual grãos de areia
29	witness the selfspittle	assistem à saliva
30	which used to be drowned	que antes era afogada
31	in incense and intoned	em cena e entoada
32	over by the supple jointed	em prostração pela
33	imagination of inoffensiveness	imaginação da inocuidade
34	backed by biblical	com o apoio da rigidez
35	rigidity made into passion plays	bíblica convertida em drama
36	upon the altar to	sobre o altar
37	attract the dynamic mob	para atrair a turba volúvel
38	whose female relative	cuja parenta
39	sweeping grass Tolstoi	varrendo grama Tolstoi
40	saw injected into	viu inserida na
41	the Russian nobility	nobreza russa

À primeira vista, esse poema de Williams, em que ele relata a substituição de igrejas por cinemas nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos, pode

parecer quase uma piada involuntária para quem o lê um século depois, no Brasil, onde a situação em curso é praticamente a oposta, ou seja, a transformação de cinemas de rua em templos religiosos. Um movimento decorrente da expansão das igrejas evangélicas — uma expansão que se dá tanto numa esfera física, no tecido urbano, quanto no campo midiático, por meio de canais de rádio, emissoras de televisão, plataformas digitais e redes sociais.

Essa observação ficaria, a princípio, restrita a uma nota de rodapé. Porém, as novas referências teóricas que foram sendo incorporadas ao projeto e que abriram, conseqüentemente, novas possibilidades de experimentação, nos motivaram a trazer essa reação inicial de espanto para a própria tradução. Deste modo, a tradução 2 se converteu em um negativo do texto fonte, para ser deliberadamente contrastada com este. Ao longo desse processo, veio como referência uma série de colagens em que são justapostas imagens de um mesmo local, em períodos distintos: na 2ª Guerra Mundial e no momento atual. As imagens de ocupação militar no mesmo local onde hoje crianças brincam causam um estranhamento que dificilmente viria de cada imagem isoladamente.

Quando Williams escreveu este poema, havia uma proliferação de filmes nos Estados Unidos. “O tremendo sucesso da indústria cinematográfica nos anos 1920 foi mais que o sucesso de um novo tipo de entretenimento de massa, apelando a um elemento crescentemente pictórico da imaginação dos norte-americanos” (LUKACS, 2006, p. 156).

Há quem identifique reflexos da sétima arte na forma como Williams trabalha as imagens em seus poemas. No artigo “Enjambment and the Erotics of the Gaze in William’s poetry”, Sharon Dolin propõe uma associação entre a escrita do poeta e a estratégia de montagem adotada pelo cineasta russo Serguei Eisenstein, valendo-se como exemplo de outro poema de *Spring and All*: “In Passing with my Mind”.

O conceito de montagem cinematográfica funciona bem como modelo para a forma “enjambada” de Williams. Serguei Eisenstein descreveu a montagem como um “conflito” entre perspectivas que produz uma catálise emocional no espectador: duas tomadas separadas são aproximadas por um “link associativo” — a metáfora. [...] Tal como na montagem cinematográfica o espectador observa uma sucessão de tomadas que são unidas por cortes secos, no poema de Williams “In Passing with my Mind”, graças à forma como a quebra isola um discreto momento visual do verso, o leitor é instigado a observar obsessivamente um pequeno fragmento, antes de suturar a sintaxe dele com a do próximo verso, por meio do enjambement⁹¹ (DOLIN, 1993, p. 32).

Ainda que o próprio Williams se referisse à pintura como uma influência mais importante, é interessante ter em mente a comparação proposta por Dolin.

De volta ao poema, nele vemos como o cinema acaba assumindo o papel de força moral até então atribuído às igrejas, enquanto, na tradução 2, são as igrejas que acabam incorporando a linguagem do entretenimento na comunicação com os

⁹¹ No original: “The concept of cinematic montage works well as a model for Williams’s enjambmental form. Sergei Eisenstein (1949) has described montage as a ‘conflict’ between perspectives, which produce an ‘emotional dynamization’ in the viewer: two separate shots are brought together by an ‘associative link’ — a metaphor. [...] Just as in cinematic montage a spectator gazes at a succession of camera shots that are jump-cut together, so in Williams’s ‘In passing with my mind’, because the line breaks isolate one discrete visual moment on a line, a reader is compelled to gaze obsessively at a small fragment before suturing its syntax to the next line through enjambment”.

fiéis. Em comum aos dois momentos, temos os esforços empreendidos para atrair a “dynamic mob”/ “turba volúvel”.

5.9.1. Ascensões e quedas no processo tradutório

	XV	XV (1)
1	The decay of cathedrals	O decair das catedrais
2	is efflorescent	é eflorescente
3	through the phenomenal	através da aparição
4	growth of movie houses	crescente dos cinemas
5	whose catholicity is	cuja onipresença é
6	progress since	progresso já que
7	destruction and creation	destruição e criação
8	are simultaneous	são simultâneos
9	without sacrifice	sem o sacrifício
10	of even the smallest	sequer do menor
11	detail even to the	detalhe sequer do
12	volcanic organ whose	órgão vulcânico e seu
13	woe is translatable	ai que se traduz
14	to joy if light becomes	em graça se da luz se faz
15	darkness and darkness	trevas e das trevas
16	light, as it will —	faz-se luz, assim seja —
17	But schism which seems	Mas o cisma aparentemente
18	adamant is diverted	inexorável é contornado
19	from the perpendicular	na vertical pela simples
20	by simply rotating the object	rotação do objeto
21	cleaving away the root of	rachando a raiz do
22	disaster which it	desastre que
23	seemed to foster. Thus	parecia nutrir. Assim
24	the movies are a moral force	os filmes são uma força moral
25		
26	Nightly the crowds	À noite o público
27	with the closeness and	compacto e universal
28	universality of sand	tal qual areia
29	witness the selfspittle	testemunha a saliva
30	which used to be drowned	que costumava ser afogada
31	in incense and intoned	em incenso e entoada
32	over by the supple jointed	em prostração pela
33	imagination of inoffensiveness	imaginação da inocuidade
34	backed by biblical	amparada pela rigidez
35	rigidity made into passion plays	bíblica convertida em autos da
36	upon the altar to	paixão sobre o altar
37	attract the dynamic mob	para atrair a turba volúvel
38	whose female relative	cuja parenta
39	sweeping grass Tolstoi	varrendo grama Tolstoi

40	saw injected into	viu inserida na
41	the Russian nobility	nobreza russa

De modo mais pontual, gostaríamos de chamar a atenção para alguns termos e versos específicos da primeira tradução. Começemos por “catholicity” (verso 5), que, quando escrito em maiúscula, diz respeito à igreja católica, mas, quando escrito em minúscula, pode ser definido como “liberality of sentiments or views”; “universality” ou “comprehensive range”, conforme o *Merriam-Webster*. Naturalmente, isso cria um apelo polissêmico no texto fonte, difícil de reproduzir em português. A solução, nesse caso, foi propor “cuja onipresença é / progresso”, na tradução 1, de modo a contemplar a questão da abrangência sem perder de vista o léxico religioso.

Ainda na segunda estrofe, vemos como Williams usa o enjambement de modo engenhoso: para enfatizar visualmente a simultaneidade da destruição e da criação, ele coloca ambos lado a lado, num verso só (verso 7): “whose catholicity is / progress since / destruction and creation / are simultaneous”. Um efeito felizmente fácil de reproduzir, tanto na tradução 1 quanto na 2.

Algo parecido ocorre na quarta estrofe, quando Williams associa um *rejet* do verso 14 a um *contre-rejet*⁹² do verso 16 para criar, a partir de ambos, no verso 15, um ambiente onde não há nada além de escuridão: “darkness and darkness”.

Na tradução 1, foi possível manter apenas parcialmente esse efeito, para privilegiar uma discursividade bíblica, remetendo ao trecho do Gênesis em que Deus diz: “faça-se a luz”: “ai que se traduz / em graça se da luz se fez / trevas e das trevas / faça-se a luz, assim seja —”.

Destaco, por fim, mais um enjambement, na quinta estrofe, que mostra como Williams se vale desse recurso para ampliar as possibilidades de leitura. Temos, nos versos 17 e 18: “But schism which seems / adamant is diverted”. Lendo ambos na sequência, o termo “adamant” é claramente um adjetivo, qualificando “schism”: a cisma seria inquebrável. Porém, o verso 18 também funciona isoladamente: neste caso, “adamant” pode ser lido como um substantivo, uma pedra de extrema dureza e que, ainda assim, se rompe.

Pode parecer meio arbitrário extrair um verso assim da estrofe em que ele está inserido. Mas vale a pena lembrar que a noção de fragmento é muito presente na obra de Williams, e que se quebrarmos a estrofe nesse trecho, especificamente, o verso extraído dialoga com a imagem que está sendo apresentada: a de algo que se partiu. Essa duplicidade de leitura, infelizmente, não pôde ser reproduzida em nenhuma das traduções.

	XV	XV (2)
1	The decay of cathedrals	A ascensão da Universal
2	is efflorescent	floresce
3	through the phenomenal	nos letreiros fluorescentes
4	growth of movie houses	dos cinemas
5	whose catholicity is	onde a fé é

⁹² O primeiro significa “rejeição” e diz respeito à parte de um sintagma que “desce” para o verso seguinte. O segundo indica o caminho oposto: o trecho de um sintagma que “sobe” para o verso anterior.

6	progress since	marcha já que
7	destruction and creation	criação e destruição
8	are simultaneous	se sobrepõem
9	without sacrifice	sem sacrificar nada
10	of even the smallest	sequer o menor
11	detail even to the	detalhe sequer o
12	volcanic organ whose	órgão vulcânico cujo
13	woe is translatable	ai se traduz
14	to joy if light becomes	em graça se a luz se
15	darkness and darkness	apaga e as trevas
16	light, as it will —	brilham, assim seja —
17	But schism which seems	Mas a cisão que parecia
18	adamant is diverted	absoluta é contornada
19	from the perpendicular	na vertical pela simples
20	by simply rotating the object	rotação do objeto
21	cleaving away the root of	cindindo a raiz do
22	disaster which it	desastre que
23	seemed to foster. Thus	parecia nutrir. Assim
24	the movies are a moral force	os cultos entretêm
25		
26	Nightly the crowds	À noite os fiéis
27	with the closeness and	agrupados e parecidos
28	universality of sand	tal qual grãos de areia
29	witness the selfspittle	assistem à saliva
30	which used to be drowned	que antes era afogada
31	in incense and intoned	em cena e entoada
32	over by the supple jointed	em prostração pela
33	imagination of inoffensiveness	imaginação da fragilidade
34	backed by biblical	com o apoio da rigidez
35	rigidity made into passion plays	bíblica convertida em drama
36	upon the altar to	sobre o altar
37	attract the dynamic mob	para atrair a turba volúvel
38	whose female relative	cuja parenta
39	sweeping grass Tolstoi	varrendo grama Tolstoi
40	saw injected into	viu inserida na
41	the Russian nobility	nobreza russa

Passando à tradução (2), é interessante apontar uma série de inversões que foram propostas, no intuito de espelhar os dois textos. Isso resultou em uma sequência de pares contrastantes, tais como: “decay” (decadência) e “ascensão”; “moral force” (força moral) e “entretimento”; “incense” (incenso) e “cena”; “passion plays” (autos da paixão) e “drama”.

Nem sempre, porém, a inversão se deu por meio dessa estratégia. No verso 7, por exemplo, “destruction and creation” deu origem a “criação e destruição” – a inversão dos termos é um detalhe com o qual buscamos reforçar a sensação de

espelhamento entre os dois textos, além de remeter à ênfase dada, no discurso religioso, à narrativa da criação.

Se lembrarmos que, no Gênesis, a criação começa em meio às trevas (até que o espírito de Deus, que se movia sobre as águas, diz: faça-se a luz), então podemos perceber mais uma inversão na tradução 2, quando “a luz se / apaga e as trevas / brilham” (versos 14 a 16).

No caso de “progress” (verso 6), essa lógica do espelhamento poderia, naturalmente, ter dado origem a “retrocesso” ou algo do tipo. Porém, optamos por “marcha” de modo a aludir à Marcha para Jesus, um grande evento anual realizado no Brasil desde 1993, organizado por igrejas cristãs.

Por fim, não foi possível elaborar, para nenhuma das duas traduções aqui apresentadas, uma leitura convincente para a última estrofe do poema, como a menção à mulher que varre, a Tolstoi e à nobreza russa. Uma possível explicação talvez aponte em direção a obras de Tolstoi que foram adaptadas para o cinema nessa época; nesse sentido, vale destacar que o romance *Anna Karenina* já havia motivado diversas adaptações antes da publicação de *Spring and All*. A primeira data de 1911 (direção de Maurice Maître), seguida por novas versões em 1914 (direção de Vladimir Gardin), 1915 (direção de J. Gordon Edwards), 1917 (direção de Alexander Arkatov), 1918 (Martón Garas) e 1920 (Frederic Zelnik).

Mas o trecho, que arremata o poema de modo inesperado, traz imagens bastante específicas para as quais, por enquanto, nada tenho a oferecer além de perplexidade.

5.10. Poema XVI (“O tongue”)

	XVI	XVI (1)
1	O tongue	Ó língua
2	licking	lambendo
3	the sore on	a lesão na
4	her netherlip	base do lábio
5	O toppled belly	Ó barriga caída
6	O passionate cotton	Ó fervoroso algodão
7	stuck with	preso no
8	matted hair	cabelo embolado
9	Elysian slobber	Baba elísea
10	from her mouth	pingando da
11	upon	boca
12	the folded handkerchief	no lenço dobrado
13	I can't die	Eu não morro
14	— moaned the old	— gemeu a velha
15	jaundiced woman	com icterícia
16	rolling her	revirando os olhos
17	saffron eyeballs	de açafraão
18	I can't die	Eu não morro
19	I can't die	Eu não morro

	XVI	XVI (2)
1	O tongue	Olfato
2	licking	Fraco febre
3	the sore on	PFF2 swab
4	her netherlip	nasofaringe
5	O toppled belly	O oxímetro
6	O passionate cotton	Ocupação de leitos
7	stuck with	fila ficha triagem
8	matted hair	insuficiência
9	Elysian slobber	respiratória evolução
10	from her mouth	dos sintomas
11	upon	posição prona
12	the folded handkerchief	metilprednisolona
13	I can't die	Nada a fazer
14	— moaned the old	— sedação bloqueador
15	jaundiced woman	muscular intubar
16	rolling her	verificar tórax

17	saffron eyeballs	da paciente
18	I can't die	Nada a fazer
19	I can't die	Nada a fazer

Em vez do renascimento associado à primavera, temos nesse poema de *Spring and All* a iminência da morte. Williams, que conciliou a atividade literária com uma carreira na medicina, compartilha conosco a situação dolorosa de uma mulher idosa, possivelmente uma paciente terminal, cujas palavras soam ambíguas. “I can't die”, diz ela. Mas, sem acesso à sua voz, à entonação com que ela pronuncia essas palavras, perdemos o acesso ao sentido. Trata-se de uma recusa diante da morte? Ou, ao contrário, expressa um lamento por não conseguir morrer? Seria uma atitude de negação, diante de uma má notícia?

Esse poema inspirou um estudo pequeno, mas bastante interessante, com profissionais da área da saúde. A obra foi apresentada a um grupo de alunos matriculados no quarto ano de medicina em uma universidade canadense, como parte de uma série de seminários com foco em resolução de problemas clínicos. Além disso, ela também foi analisada por um médico de família. A meta era observar como eles interpretariam o poema a partir de seus estudos e vivências. A experiência deu origem a um breve artigo, intitulado “The Patient in Poetry: An Exercise in Clinical Problem Solving”, publicado na revista *Canadian Family Physician*, em 1985. É por meio desse olhar especializado que vamos nos aproximar do “Poema XVI” — escrito por um médico, lido por médicos.

A capacidade de extrair informações médicas úteis de um poema é parecida com encontrar um paciente pela primeira vez enquanto você tenta resolver a complexa mistura de problemas clínicos, sociais e psicológicos que fazem parte do processo de diagnóstico precoce. No poema “Para uma velha com icterícia”, os termos descritivos não são clínicos e alguns não são de uso comum. As informações não são apresentadas de forma organizada e podem ser vagas ou enganosas. As pistas clínicas e emocionais estão intercaladas e são difíceis de reconhecer e separar⁹³ (CAMERON, DICKIE, 1985, p. 615).

Ao analisar o poema, os estudantes associaram os dados fornecidos a possíveis doenças, na busca por um diagnóstico para a paciente. O ato de lamber foi relacionado à desidratação ou à discinesia tardia — condição que leva a movimentos involuntários e repetitivos, geralmente devido ao uso prolongado de medicamentos neurolépticos. Contudo, como esse ato está ligado à ferida no lábio inferior, a atenção dos estudantes se voltou para a natureza dessa lesão: ela poderia ser causada por uma infecção viral (herpes) ou bacteriana (sífilis), por uma deficiência nutricional (avitaminose), por algum trauma físico ou, ainda, ter origem neoplásica.

O algodão também suscitou vários questionamentos: o material provém de um travesseiro, de um curativo? O cabelo dela está emaranhado devido à presença

⁹³ No texto fonte: “The ability to extract useful medical information from a poem is similar to meeting a patient for the first time as you try to sort out the complex mix of clinical, social and psychological problems that are part of the early diagnostic process. In the poem “To An Old Jaundiced Woman”, the descriptive terms are not clinical and some are not in common use. Information is not presented in an organized pattern, and it can be vague or misleading. The clinical and emotional cues are interspaced and are difficult to recognize and separate”.

de sangue, de suor decorrente de um quadro febril (diaforese, transpiração excessiva) ou revela que essa paciente tem sido tratada com desleixo, sem acesso aos cuidados necessários?

A informação de que a paciente está babando serve de indício para outros problemas: ela apresenta dificuldade para engolir? Está com algum tipo de paralisia, que a impede de drenar a saliva adequadamente? O lenço é segurado por alguém ou por ela mesma, demonstrando alguma capacidade de cuidar de si?

A afirmação “Não posso morrer” pode ser interpretada de várias maneiras. A paciente não quer morrer, talvez por vários motivos: prefere viver, teme a morte ou tem assuntos inacabados. Por outro lado, alguns estudantes argumentaram que ela poderia estar dizendo ‘Eu não consigo morrer’, mas gostaria. Vários aspectos podem levar a esta interpretação. A paciente pode não tolerar sua situação dolorosa e terminal; ela é sozinha e não tem nada pelo que viver ou cumpriu seus compromissos terrenos e está pronta para morrer. A afirmação é repetida três vezes, indicando sua relevância. Ocasionalmente, os alunos comentaram sobre a importância de realmente ouvir a maneira como a paciente disse “I can’t die”. Se ela afirmasse isso enfaticamente todas as vezes, uma das opções acima provavelmente estaria corretas; no entanto, se houvesse uma ênfase diferente a cada vez, isso implicaria incerteza e ambivalência a respeito da morte iminente⁹⁴ (*ibid.*, p. 617).

A menção à icterícia — coloração amarelada na pele e nas conjuntivas, devido ao acúmulo de bilirrubina no sangue — trouxe pistas importantes para a análise, e a lista final de possíveis diagnósticos continha, além das possibilidades já elencadas, as seguintes opções: anemia, depressão, cirrose com falência hepática, carcinoma no pâncreas, metástase causada por algum outro tipo de câncer e colelitíase (pedra na vesícula).

Em meio a todas essas possibilidades, a informação de que a barriga da paciente está decaída — “toppled belly” — se mostrou particularmente relevante. Os estudantes que interpretaram esse trecho como um caso de distensão abdominal sugeriram que a paciente tinha ascite (acúmulo de líquido no abdome), um quadro associado a falência hepática e icterícia. Porém, os que associaram “toppled belly” à imagem de uma barriga funda, escavada, indicaram que a paciente apresentava magreza extrema, que poderia advir de um tumor maligno ou mesmo de uma metástase. Devido à idade avançada dela, a fonte mais provável dessa magreza, com icterícia obstrutiva, seria um carcinoma na cabeça do pâncreas. A presença do câncer também poderia explicar a dor, a depressão, a febre e a necrose tecidual. Esta foi, após a análise de todos os indicadores, a opção diagnóstica considerada mais provável: no poema de Dr. Williams, estamos diante de uma paciente terminal com tumor no pâncreas.

Além da interpretação proposta pelos estudantes, o artigo também traz a percepção de um médico de família, que se voltou para aspectos distintos do texto.

⁹⁴ No texto fonte: “The statement “I can’t die” can be interpreted several ways. The patient does not want to die, perhaps for several reasons: she prefers to live, she fears death or she has unfinished business. On the other hand, some students argued that she might be saying “I can’t die”, but would like to. There may be several reasons for this interpretation. The patient cannot tolerate her painful, terminal situation; she is alone and has nothing to live for or she has completed her earthly commitments and is ready to die. The statement is repeated three times, indicating its significance. Occasionally, the students commented on the importance of actually hearing the way the patient said “I can’t die”. If she stated it emphatically each time, one of the above interpretations would probably be correct; however, if there was a different emphasis each time, this would imply uncertainty and ambivalence about her impending death”.

Em vez de propor um diagnóstico, ele destacou a empatia do médico/poeta, que se expressa por meio dos três “O”s no início das três primeiras estrofes. O pronome “I”, que também aparece três vezes no poema, alude a um estado comum em pacientes terminais, segundo ele: uma autopercepção tão acentuada que os consome emocionalmente.

“[O médico de família] também observou um comportamento típico por parte de médicos quando confrontados com um quadro incurável: eles deixam de atender às necessidades do paciente na medida em que recuam para o distanciamento clínico. É tão fácil observar e comentar os diferentes graus de icterícia e tão difícil se conectar com o paciente”⁹⁵ (*ibid.*, p. 618).

A conclusão dos autores é que “William Carlos Williams mostra que não há triunfo no diagnóstico a menos que o paciente como um todo seja considerado — e não há como evitar o envolvimento pessoal se quisermos nos esforçar para estar com nossos pacientes nos momentos críticos de suas vidas”⁹⁶ (*ibid.*).

Esse estudo, embora bem curto, trouxe contribuições valiosas para a tradução que analisaremos a seguir. As observações levantadas não apenas ajudaram a ampliar a interpretação do texto como um todo, como mostraram a importância de preservar um vocabulário técnico que, como apontado acima, pode ser uma estratégia de defesa psicológica do eu-lírico diante do sofrimento de sua paciente.

5.10.1. Anamnese de uma tradução

O quadro abaixo apresenta uma das primeiras versões da tradução do poema XVI. Como veremos, essa versão passou por vários ajustes a partir das considerações abordadas no início deste capítulo.

	XVI	XVI (1)
1	O tongue	Ó língua
2	licking	lambendo
3	the sore on	a ferida
4	her netherlip	sob o lábio
5	O toppled belly	Ó barriga pendente
6	O passionate cotton	Ó algodão feroz
7	stuck with	preso no
8	matted hair	cabelo emaranhado
9	Elysian slobber	Baba celestial
10	from her mouth	pingando
11	upon	da boca
12	the folded handkerchief	no lenço dobrado
13	I can't die	Não posso morrer

⁹⁵ No texto fonte: “He then noted a behavior common to physicians when confronted with a futile situation: failure to respond to the patient's needs as they retreat into clinical aloofness. It is so easy to observe and comment on degrees of jaundice and so difficult to reach out to the patient.”

⁹⁶ No texto fonte: “William Carlos Williams shows us that there is no triumph in organic diagnosis unless the patient as a whole is considered—and there is no possible way of avoiding personal involvement if we are to strive to be with our patients at critical stages of their lives.”

14	— moaned the old	— gemeu a velha
15	jaundice woman	com icterícia
16	rolling her	revirando os olhos
17	saffron eyeballs	de açafrão
18	I can't die	Não posso morrer
19	I can't die	Não posso morrer

Na primeira estrofe, infelizmente, perdemos uma informação importante: o gênero da paciente. Além disso, o verso “sob o lábio” pode dar a entender que a ferida se encontra dentro da boca, não na parte externa, no lábio inferior.

A seguir, temos uma estrofe composta por apenas um verso: “O toppled belly”, que, como foi apontado, permite pensar em imagens distintas: ora a de uma ascite, em que a barriga está tão distendida que cai sobre a pelve da paciente, ora a de uma magra extrema, em que a barriga afunda no tronco quando a paciente se deita para o exame. A tradução de “toppled” como “pendente” talvez não trouxesse a mesma duplicidade de leitura.

De modo similar, o termo “passionate” na terceira estrofe, pode suscitar diversas leituras: ele indica intensidade emocional, mas sem definir que emoção é essa. Já o termo “feroz”, em português, remete a um estado emocional raivoso, tomado por revolta e insubmissão. Em relação a este ponto, aliás, é curioso observar que Williams não atribui essa intensidade emocional a si mesmo, ou à paciente, mas sim a um chumaço de algodão.

E se já parece inusitado falar em “passionate cotton”, o que dizer do verso 14: “Elysian slobber”? A riqueza de imagens e conexões que Williams propõe por meio dessas duas palavras é assombrosa. “Elysian” remete a “Ēlysion”, nome dado, na mitologia grega, ao local para onde iam os heróis a quem os deuses haviam concedido a imortalidade. Era um paraíso nos confins do mundo onde reinava a perfeita felicidade. No contexto do poema, parece uma promessa de paz e tranquilidade quando o sofrimento da paciente chegar ao fim.

Mas esse movimento de ascensão que a palavra “Elysian” sugere entra em contraste com o sentimento de descida que permeia o poema. Afinal, o adjetivo “Elysian” se liga a “slobber”, a baba que cai da boca em direção ao lenço. A ideia de queda também está, como vimos, na imagem da barriga caída. Além disso, a informação de que a paciente tem uma ferida no lábio inferior também aponta para baixo. Em “Elysian slobber” encontramos, portanto, uma verdadeira batalha entre forças opostas: o celestial e o mundano, a paz e a dor, a ascensão e a queda. E o campo dessa batalha é o corpo da velha, que está entre a vida e a morte.

A partir deste ponto do poema, é a voz dela que se faz ouvir, com uma afirmação dilacerante: “I can't die”. A tradução inicial — “Não posso morrer” — não contemplava o pronome, considerado redundante à primeira vista. Mas essa escolha foi repensada a partir da leitura do artigo, que menciona como pacientes terminais ficam absorvidos com a própria condição. Além disso, quando lemos a frase “Não posso morrer”, somos levados a crer que a paciente deseja viver, enquanto o poema de Williams se mostra ambíguo quanto a isto.

Com essas observações em mente, a tradução inicial passou por algumas mudanças. No início do poema, temos a substituição de “ferida” por “lesão”, que não só é um termo mais curto como remete ao vocabulário técnico. Coincidentemente, ele ainda traz uma aliteração com “língua”, “lambendo” e

“lábio”. Por sinal, a tradução “sob o lábio” foi substituída por “na base do lábio”, mais próxima da imagem proposta no texto fonte. A opção “Lábio inferior”, que seria a tradução literal, não foi adotada também em prol de outra aliteração, mais suave, com /b/: “lambendo”, “base” e “lábio”.

Quanto ao adjetivo “toppled”, a primeira estratégia foi pesquisar como profissionais da saúde descrevem alterações abdominais, em busca de um adjetivo adequado. Essa busca mostrou que, quando a pessoa se encontra muito emagrecida, geralmente devido a neoplasias no sistema digestivo, diz-se que o abdome está “escavado” ou “escafoide”. No caso de pessoas obesas, nas quais o acúmulo de gordura faz com que a parede abdominal tenha um aspecto pendente, fala-se em abdome “em avental”. Se são as vísceras que produzem uma protusão na parede flácida do abdome, este é descrito como “pendular”. Como não foi possível encontrar um termo genérico, que englobasse essas três possibilidades, essa estratégia foi descartada. Também foram cogitadas as opções “barriga arriada” e “barriga baixa”, porém essas expressões dizem respeito a gestantes. Assim, o adjetivo “pendente”, da tradução inicial, acabou sendo substituído por “caída” — que a bem da verdade não alude tanto a uma barriga funda, côncava, mas pelo menos não sugere gravidez ou um excesso de tecido pendurado.

Na terceira estrofe do poema, a tarefa foi buscar outra tradução para “passionate cotton”, que não fosse “algodão feroz”. O adjetivo escolhido foi “fervoroso”, que remete a intensidade emocional e também ao ato de ferver, o que pareceu interessante dado que, na análise feita pelos estudantes de medicina, o algodão podia estar preso nos cabelos da paciente devido a um quadro de febre. Outro aspecto a ser considerado é a associação de “fervor” com a prática religiosa — fala-se em “orar com fervor”, como sinônimo de devoção. Esse apelo espiritual parece condizente com o contexto do poema.

Um pequeno ajuste também foi feito na sequência do enunciado. Embora o mais comum, na língua portuguesa, seja trazer primeiro o substantivo, depois o adjetivo, percebemos que “fervoroso algodão” soava bem, além de manter a surpresa do texto fonte, que primeiro apela a uma forte emoção e, logo depois, a associa não a alguém, mas sim a um chumaço de algodão.

	XVI	XVI (1)
1	O tongue	Ó língua
2	licking	lambendo
3	the sore on	a lesão na
4	her netherlip	base do lábio
5	O toppled belly	Ó barriga caída
6	O passionate cotton	Ó fervoroso algodão
7	stuck with	preso no
8	matted hair	cabelo embolado
9	Elysian slobber	Baba elísea
10	from her mouth	pingando da
11	upon	boca
12	the folded handkerchief	no lenço dobrado
13	I can't die	Eu não morro

14	— moaned the old	— gemeu a velha
15	jaundiced woman	com icterícia
16	rolling her	revirando os olhos
17	saffron eyeballs	de açafraão
18	I can't die	Eu não morro
19	I can't die	Eu não morro

Chegamos a “Elysian slobber”, que de “baba celestial” foi promovida a “Saliva elísea”, o que ainda trouxe uma boa correspondência sonora entre o texto fonte e a tradução. Contudo, com a mesma velocidade com que se é promovido e substituído no sistema atual, a “saliva” voltou a “baba”, termo que tem o mérito de, assim como “slobber”, conjugar tanto a ideia de saliva como a noção de movimento, de algo que escorre, e traz um contraste importante entre o elevado e o mundano. Quanto ao termo “celestial”, este tinha o mérito do didatismo, facilitando a compreensão desse trecho. O esforço foi resistir a esse impulso didático, tantas vezes presente no processo tradutório, e respeitar a opacidade tão presente e preciosa nos poemas de Williams, mantendo, portanto, “elísea”.

Por fim, nos vemos diante do verso “I can't die”, agora traduzido como “Eu não morro”. Uma afirmação que pode soar como um ato de resistência, uma recusa em morrer, como uma negação diante de um prognóstico terrível e como um lamento, quando a vida parece impor um sofrimento pior do que a morte. O sentido, assim, fica a critério de quem declamar esse poema em voz alta. Qual será a entonação adotada quando as palavras deixarem a dimensão visual do texto para ganhar a materialidade da voz?

	XVI	XVI (2)
1	O tongue	Olfato
2	licking	Fraco febre
3	the sore on	PFF2 swab
4	her netherlip	nasofaringe
5	O toppled belly	O oxímetro
6	O passionate cotton	Ocupação de leitos
7	stuck with	fila ficha triagem
8	matted hair	insuficiência
9	Elysian slobber	respiratória evolução
10	from her mouth	dos sintomas
11	upon	posição prona
12	the folded handkerchief	metilprednisolona
13	I can't die	Nada a fazer
14	— moaned the old	— sedação bloqueador
15	jaundiced woman	muscular intubar
16	rolling her	verificar o tórax
17	saffron eyeballs	da paciente

18	I can't die	Nada a fazer
19	I can't die	Nada a fazer

Talvez seja devido a essa indeterminação na fala da idosa no poema... Talvez seja devido a minha experiência profissional, como repórter de saúde durante alguns anos. Ou à vivência pessoal, ao acompanhar uma pessoa amada em estágio terminal... O fato é que, meses após dar por finalizada a tradução do poema XVI, ele continuava a reverberar, com uma sensação profunda de incomunicabilidade. Como se fosse absolutamente impossível um entendimento mútuo entre o médico / eu-lírico e a mulher agonizante.

Sabemos das muitas barreiras linguísticas que atravessam a sociedade brasileira, dentre as quais estão algumas que impedem o acesso de boa parte da população a direitos básicos e ao pleno exercício da cidadania. Jargões profissionais e termos técnicos muitas vezes perpetuam essas muralhas, fazendo com que o conhecimento de determinada área se torne um feudo restrito a iniciados. Na área da saúde, a falta de uma comunicação simples, acessível, entre o profissional e o paciente pode comprometer por completo a realização de um bom diagnóstico e a adesão ao tratamento. Ainda assim, muitos de nós saímos de consultas médicas como se tivéssemos ouvido um idioma estrangeiro, especialmente quando se tratam de doenças mais raras ou complexas, que demandam exames e medidas que parecem impronunciáveis, às vezes escritos numa caligrafia ilegível.

Desse incômodo, veio o desejo de produzir uma segunda tradução. Na qual, a princípio, a fala no poema viesse predominantemente da idosa. Uma fala alquebrada em que ela buscasse expressar seus sintomas, sua dor, suas necessidades e seus temores, mas de um modo incompreensível para o médico (e, conseqüentemente, para quem lê). Porém, essa ideia logo caiu por terra, pois o objetivo não deveria ser simular, de maneira caricata, a linguagem de uma mulher idosa que não consegue se expressar para o médico que a atende, ou seja, que já é subalternizada nessa situação... A meta deveria ser promover a identificação de quem lê o poema com essa paciente – assim como ela, quão vulneráveis nos sentimos quando, em uma situação de dor e medo, sequer conseguimos entender o que nos é dito? A segunda tradução poderia, portanto, nos expor à ansiedade que essa voz gera, ao anunciar algo cuja gravidade intuimos, mas cujos detalhes não chegamos a decifrar, pois se trata de uma linguagem que não dominamos, mesmo que se trate de nosso próprio idioma.

Não foi difícil associar esse cenário ao que todos vivemos alguns anos atrás, durante a pandemia de Covid-19, quando fomos subitamente apresentados a uma avalanche de palavras cujos sentidos tentávamos captar da melhor forma possível. Qual a diferença entre taxa de mortalidade e taxa de letalidade? O que é barreira sanitária? Ou imunidade de rebanho? O que exatamente significa distanciamento social? Intubação? Traqueostomia? Máscara PFF2? Grupo de risco?

Uma busca na internet ajudou a resgatar parte desses termos e expressões, por meio de levantamentos que foram criados justamente para facilitar a comunicação nesse período crítico, como o Glossário Terminológico da Covid⁹⁷, fruto de uma parceria da Universidade de Brasília, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB) e da Università di Pisa, na Itália.

⁹⁷ Disponível no link: <https://covid19.lexic.com.br/index.php?letra=Y>.

Por meio desse vocabulário, a tradução 2 apresenta a rápida evolução da Covid-19 em uma paciente, desde o momento em que ela apresenta o primeiro sintoma (a perda de olfato) até aquele em que passa por uma intubação orotraqueal, devido à insuficiência respiratória. Não há informações sobre ela, para além dos sintomas que vão sendo descritos, mas, considerando que os idosos são um grupo de risco, quando se trata de formas graves da doença, faz sentido imaginar que essa mulher seja uma pessoa mais velha, assim como a paciente descrita por Williams. O prognóstico não é favorável – o médico ou a médica que a atende diz, repetidamente, que não há nada a fazer.

A frase dos versos finais veio do livro *A morte é um dia que vale a pena viver* (2019), escrito pela médica Ana Claudia Quintana Arantes, especialista em cuidados paliativos. Por coincidência, seu primeiro contato com um paciente terminal, quando ainda era estudante, tem muitos elementos em comum com o poema de Williams. Ele tinha cirrose hepática, câncer no fígado e hepatite B.

Muito magro, mas com uma barriga imensa. Uma grande aranha de quatro membros. Tinha a pele amarelo-escura, o rosto sulcado de rugas profundas. (...) Sua queixa principal era a dor na barriga, do lado direito, bem abaixo das costelas. Falou que a barriga estava muito grande e isso dificultava a respiração. À noite sentia muito medo e a dor piorava (ARANTES, 2019, pp. 22-23).

Ao procurar ajuda para o paciente, junto a outros profissionais, ela foi repreendida, pois “já fora informada de que se tratava de um paciente terminal, e não havia a fazer por ele” (ibid., p. 24). “Entendi então o que era morrer de uma doença incurável em um hospital: todo o sofrimento do mundo em uma pessoa só, e todas as vozes terríveis ecoando: ‘Não há nada a fazer... Não há nada a fazer’” (ibid.). Ao longo da carreira, ela se dedicou a mostrar a colegas e pacientes que há sim muito a ser feito nessa fase, por meio dos cuidados paliativos.

Porém, no que diz respeito à incomunicabilidade, que se faz ouvir de modo tão doloroso no poema de Williams, talvez estejamos diante de uma questão incontornável.

Rilke, em *Cartas a um jovem poeta*, traz aquela que é, na minha opinião, a mais sublime explicação para o que vivenciamos no fim da vida. Seja como expectadores, seja como protagonistas, a morte é um espaço onde as palavras não chegam. Os momentos que vivi acompanhando pacientes na fronteira da vida jamais poderiam ser traduzidos em palavras. O indizível é a melhor expressão da experiência de vivenciar a morte (ARANTES, 2019, p. 60)

5.11. Poema XVII (“Our orchestra”)

	XVII	XVII (1)
1	Our orchestra	Nossa orquestra
2	is the cat’s nuts —	é o pulo do gato —
3	Banjo jazz	Jazz com banjo
4	with a nickelplated	e uma caixa de som
5	amplifier to	prata pra
6	soothe	’mansar
7	the savage beast —	a besta fera —
8	Get the rhythm	Pega a batida
9	That sheet stuff	Esse papo de
10	’s a lot a cheese	partitura já era
11	Man	Cara
12	gimme the key	me dá o tom
13	and lemme loose —	e deixa rolar —
14	I make ‘em crazy	Eu regaço geral
15	with my harmonies —	nos acorde —
16	Shoot it Jimmy	Manda bala Jimmy
17	Nobody	Ninguém
18	Nobody else	Ninguém só
19	but me —	eu —
20	They can’t copy it	Nem m’imitar conseguem

	XVII	XVII (2)
1	Our orchestra	Nosso samba
2	is the cat’s nuts —	põe perna bamba —
3	Banjo jazz	Bandola e ganzá
4	with a nickelplated	com um telefone
5	amplifier to	e uma roleta
6	soothe	para se
7	the savage beast —	jogar —
8	Get the rhythm	Óia o bambo
9	That sheet stuff	do bambu
10	’s a lot a cheese	bambuvê
11	Man	Sinhô
12	gimme the key	o samba

13	and lemme loose —	é bambulalá —
14	I make ‘em crazy	Mas faz gozar
15	with my harmonies —	com nossa dança —
16	Shoot it Jimmy	Dança Donga
17	Nobody	Ninguém
18	Nobody else	Ninguém além
19	but me —	dos parça —
20	They can’t copy it	Eles nem sabem sambar

Estamos em 1923. A publicação do poema acima se deu em plena era do jazz. “Foi uma época de milagres, foi uma época de arte, foi uma época de excesso, e foi uma época de sátira”, escreveu F. Scott Fitzgerald, no ensaio “Ecos da Era do Jazz”, publicado na *Scribner’s* em 1931. Para ele, “a palavra ‘jazz’ em seu progresso rumo à respeitabilidade significava antes de mais nada, sexo, depois dança, depois música”⁹⁸.

Assim como Fitzgerald, muitos escritores norte-americanos, incluindo William Carlos Williams, se interessaram pelas instigantes possibilidades que aquele movimento cultural trazia consigo e se alimentaram dele ao produzir suas obras. Além do jazz, o blues também exercia grande influência no meio literário, como podemos acompanhar na citação abaixo, extraída do artigo “William Carlos Williams and Blues: A Magazine of New Rhythms” (1989), de Steven C. Tracy.

Durante a década de 1920, escritores da New Negro Renaissance, como Langston Hughes, Sterling Brown e Zora Neale Hurston, estavam tentando forjar uma literatura nova e revitalizada. Eles se voltaram para a inspiração poética do espírito e das produções do folclore negro; para Hughes especialmente o blues, tanto em suas formas folk e vaudeville [estilo que associa o folk a música teatral] que surgiram em gravações em 1920 e dominaram a indústria fonográfica de blues durante a maior parte da década. Um pouco antes, Vachel Lindsay, do Chicago Renaissance, tinha tentado alcançar um ‘vaudeville superior’ e os ritmos da música negra, como o jazz, para criar sua nova poesia. Sherwood Anderson em *Dark Laughter* (1925) escreveu acerca das canções dos negros que estas demonstravam um “amor inconsciente pelas coisas inanimadas que havia sido perdido para os brancos” que “às vezes era um caminho para chegar à verdade última das coisas”. Mas [...] a visão romantizada de Anderson apresenta os negros principalmente como amantes do sexo e de coisas espalhafatosas, disfarçados de modo quase cômico em um misticismo que via “o povo” como bons selvagens⁹⁹ (TRACY, 1989, p. 17).

⁹⁸ Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/fitzgerald-jazz-gtm/>. Tradução de Marcelo Consentino.

⁹⁹ No texto fonte: “During the 1920s, writers of the New Negro Renaissance like Langston Hughes, Sterling Brown, and Zora Neale Hurston were attempting to forge a new and revitalized literature. They drew on the poetic inspiration of the spirit and productions of Black folklore, especially, for Hughes, the blues, both in its folk forms and in the vaudeville blues get-up that had emerged on recordings in 1920 and had dominated the blues recording industry for most of the first decade of recording. Slightly earlier, Vachel Lindsay of the Chicago Renaissance had attempted to achieve a ‘higher vaudeville’ and the rhythms of Black music, like jazz, to create his own new poetry. Sherwood Anderson in *Dark Laughter* (1925) wrote of songs of Blacks that demonstrated an ‘unconscious love of inanimate things lost to whites’ that ‘had sometimes a way of getting at the ultimate truth of things’. But Lindsay felt himself slandered as a ‘jazzier’, and he focused on the

Quanto a Williams, não era de se estranhar que também ele, em sua busca por uma nova medida rítmica e uma nova forma poética que pudesse fazer frente às formas convencionais, se sentisse atraído por essas novidades musicais e por tudo que elas representavam, prossegue Tracy. “[Em 1929], Williams escreveu um manifesto para a revista *Blues*, de Charles Henri Ford, no qual indicava o que o blues e o jazz representavam para ele naquela época, no contexto de sua obra poética, dando a entender que a atitude e as conquistas do blues e do jazz eram análogas a suas metas modernistas”¹⁰⁰ (*ibid.*).

Porém, é importante analisar certos vieses que permeavam esse interesse. Vimos acima, nas palavras de Fitzgerald, a menção a sexo, dança e música. Se acessarmos o link que leva ao ensaio, veremos que ele traz uma foto da Carter and King Jazzing Orchestra, de 1921, formada por seis músicos negros. Mas não há menção, no texto, à tradição afro-americana.

“O jazz que fazia parte dessa constelação [modernista] não se fundamentava num conhecimento íntimo, pessoal, intelectual e emocional da *tradição* tal como esta se relacionava com os negros e sua posição socioeconômica”, escreve Tracy (1989, p. 19). “Pelo contrário, era um conhecimento intelectual e impressionista do [jazz] *comercial* tal como este se relacionava com os brancos, ou, para alguns, como [o escritor] John Howard Lawson [...], uma concepção das necessidades e desejos da classe trabalhadora”¹⁰¹ (*ibid.*).

Separa-se, assim, o jazz da tradição afro-americana e das especificidades culturais que levaram à sua criação. Para parte dos teóricos e autores modernistas, segundo Tracy, o gênero diz respeito, principalmente: à noção de improviso e espontaneidade; à rejeição dos valores da classe-média; à liberdade sexual e emocional; à percepção do artista como um “outsider”; à presença da disjunção e da cacofonia; à aparente “orquestração” espontânea de uma improvisação coletiva (*ibid.*). Cabe mencionar, ainda, a percepção de que o jazz estaria conectado a uma musicalidade primitiva. Essa noção levava à conclusão errônea de que o gênero prescindia de disciplina e técnica. Frente a tudo isso, o jazz e seus músicos foram percebidos como um meio para que os intelectuais brancos libertassem a si mesmos, em vez de um chamado para que esses mesmos intelectuais se comprometessem com a liberdade da população afro-americana.

“A música é percebida, portanto, como uma potente analogia para a revolução na literatura contemporânea, mas não como algo catalisador de uma revolução nas relações raciais”¹⁰², escreve Tracy (1989, p. 19). “Parte dos contemporâneos de

‘picturesquely exotic’ (Brown, *Negro Poetry and Drama* 94-95), thus capturing some of the heat, but not the light, of jazz; and Anderson’s romanticized view presents Blacks as primarily lovers of sex and gaudy things, cloaked in a rather laughable mysticism that looked upon ‘the folk’ as noble savages”.

¹⁰⁰ No texto fonte: In “For a New Magazine” (1929), Williams wrote a manifesto for Charles Henri Ford’s journal *Blues* that suggests what blues and jazz represented for him at that time in the context of his poetic work, implying that the posture and achievements of blues and jazz were another analogue to his Modernist aims.

¹⁰¹ No texto fonte: “the jazz that was part of this constellation was based not on an intimate and personal intellectual and emotional knowledge of the tradition as it related to Blacks and their socio-economic position. Rather, it was an intellectual and impressionistic knowledge of the commercial as it related to whites, or, for people like John Howard Lawson in *Processional* (1925), a conception of the needs and desires of the workers expressed in “the jazz today for the glory of the working class”.

¹⁰² No texto fonte: “They represented a way for white intellectuals to free themselves rather than an argument for intellectuals to commit to freeing African Americans. Therefore, the music was

Williams estava tentando usar a música afro-americana de modo sério em seus trabalhos, mas isso se dava, repito, de uma forma no mínimo parcialmente dissociada de suas raízes afro-americanas, num recrutamento forçado para uma intelectualidade estrangeira”¹⁰³ (*ibid.*, p. 21).

Em relação a Williams, especificamente, Tracy aponta como a busca do poeta por uma forma de expressar diversas informações/sensações de maneira simultânea (proeza que ele identificava nas pinturas de Picasso e de Juan Gris, por exemplo) parecia se materializar nas apresentações musicais em New Orleans, incluindo aquelas em que músicos de jazz se apresentavam junto a cantores de blues. No jazz de New Orleans, há espaço para que diversas vozes se alternem e se entremeiem, e essas vozes interagem com as melodias numa transformação contínua, que também vai transformando a mensagem (TRACY, 1989, p. 28). Diferentemente das formas clássicas da poesia inglesa, o blues trazia uma vivacidade proveniente da tradição oral, os componentes da letra podiam ser misturados conforme o desejo de quem cantava, e a música ia avançando ritmicamente por padrões discursivos da vida real, em formas e estruturas flexíveis (*ibid.*, p. 27).

Pensar no modo como os modernistas norte-americanos dialogaram (ou não) com a questão racial no jazz nos convida a refletir sobre as relações da literatura modernista brasileira com a música. Na Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 em São Paulo, o único compositor a participar foi Heitor Villa-Lobos. Como vimos na Fundamentação Teórica deste trabalho, o samba, que, assim como jazz, era uma produção artística inovadora e proveniente da população negra, historicamente marginalizada, não recebeu grande atenção por parte da crítica acadêmica que, nas décadas seguintes, definiria o Modernismo brasileiro¹⁰⁴.

Quanto a Mário de Andrade, que também era professor de música, é bastante conhecido seu interesse pelas diferentes manifestações da música popular brasileira — assim como pela incorporação de estratégias musicais em sua produção poética, como faz em *Pauliceia Desvairada* ao apresentar o conceito de polifonia poética, que visa uma superposição equivalente à que é possível numa peça musical.

No livro *Pequena História da Música*, ele dedica um capítulo ao canção popular, no qual propõe algumas possíveis associações com nossa ancestralidade indígena e africana. Destacamos abaixo um desses comentários de Mário de Andrade, no qual ele identifica em alguns cantos brasileiros um ritmo discursivo que por vezes se afasta melodia — uma observação muito parecida com a que acabamos de ler, acerca do blues norte-americano.

E também em várias formas do nosso canto popular, até em cantos dansados, é frequente o movimento oratório da melodia, libertando-se da quadratura estrófica e até do compasso. Nos martelos, nos cocos, nos desafios, o ritmo discursivo é empregado. Onde nos veio isso? Do português não veio. Frequenta a música afro-brasileira dos lundus, porém com raridade. Nos ameríndios é constante. (ANDRADE, 2015, s/p)

perceived as a potent analogue for the revolution in contemporary literature, but not as a catalyst for revolution in contemporary race relations”.

¹⁰³ No texto fonte: “Some of Williams' contemporaries, then, were attempting to use African American music seriously in their work, but it was, once again, divorced at least partially from its African American roots and pressed into foreign intellectual service”.

¹⁰⁴ Em relação a esse aspecto, uma análise relevante é *O Coro dos Contrários — A Música em Torno da Semana de 22*, de José Miguel Wisnick.

Além de atento às manifestações musicais tradicionais, como cocos e modas, que registrava em suas expedições pelo país, Mário também acompanhava a produção da classe artística negra nos centros urbanos. Frequentou várias vezes o show de teatro-revista “Tudo preto”, da Companhia Negra de Revistas, do Rio de Janeiro, que foi a primeira trupe brasileira de artistas negros, com direção musical de Pixinguinha (TÉRCIO, 2019, pp. 242-243). “Numa das noites, [Mário] entrou no camarim para conhecer Pixinguinha. Trocaram endereços, pois Mário queria ir ao Rio de Janeiro conhecer ritos afro-brasileiros, para colocar uma cena de macumba no romance sobre Macunaíma” (*ibid.*).

Como sabemos, também em 1922, Pixinguinha foi a Paris com os Oito Batutas, grupo do qual também fazia parte o músico Joaquim Maria dos Santos, o Donga, um dos autores de “Pelo Telefone”, que foi um dos primeiros sambas gravados no Brasil, em novembro de 1916. Os Batutas é considerado o primeiro grupo de música popular brasileira a conquistar projeção internacional.

Contudo, segundo o pesquisador Rafael Cardoso, “as atitudes de Mário de Andrade quanto à música traem a mesma insistência em contrapor a atualidade degradada a um estado primevo de pureza” (CARDOSO, 2022, p. 231).

As pesquisas de Mário na etnomusicologia, campo em que atingiu renome, corroboram sua propensão a enxergar o passado rural como arquétipo do popular, no bom sentido, em contraste com os males de um presente urbano entregue ao gosto corrompido das massas. A dissimulação sutil com que Mário de Andrade repudiou Sinhô¹⁰⁵ é quase o inverso do modo crasso com que os antropofagistas o abraçaram por seu valor como celebridade. (...). Para certo olhar etnográfico, o que não é puro deixa de ser autêntico. O etnomusicólogo Mário sonhava em preservar o primitivo, contraposto ao presente, como forma de protegê-lo da corrupção. No extremo oposto dessa equação, a forma como a Antropofagia se apossou de Sinhô, de sua fama e sua malandragem, reacende à negrophilie parisiense da era do jazz. (...) Não visa à manutenção da pureza, mas deseja avidamente incorporar a alteridade para afirmar a modernidade do Eu colonizador (*ibid.*, pp. 232 – 233).

Com essas considerações em mente, vamos passar à tradução — ou melhor, às traduções — do poema XVII.

5.11.1. Em busca da batida na tradução

	XVII	XVII (1)
1		
2	Our orchestra is the cat's nuts —	Nossa orquestra é o pulo do gato —
3		
4	Banjo jazz with a nickelplated	Jazz com banjo e uma caixa de som
5		
6	amplifier to soothe	prata pra 'mansar
7		
8	the savage beast — Get the rhythm	a besta fera — Pega a batida

¹⁰⁵ Cardoso se refere ao músico Sinhô, coroado Rei do Samba em um concurso em 1927 e uma das primeiras grandes estrelas do novo estilo musical.

9		
10	That sheet stuff 's a lot a cheese	Esse papo de partitura já era
11		
12	Man gimme the key	Cara me dá o tom
13		
14	and lemme loose — I make 'em crazy	e deixa rolar — Eu regaço geral
15		
16	with my harmonies — Shoot it Jimmy	nos acorde — Manda bala Jimmy
17		
18	Nobody Nobody else	Ninguém Ninguém além
19		
20	but me — They can't copy it	de mim — Nem m'imitar conseguem

Nesse poema, Williams nos coloca no meio de um grupo de jazz, junto ao eu-lírico, que se dirige a outros dois músicos com os quais está tocando — é “Our orchestra”, um “nosso” que também inclui o leitor. Somos apresentados rapidamente aos instrumentos e equipamentos e a batida começa — “Get the rhythm”, aconselha o eu-lírico, num convite que parece especialmente dirigido a quem lê. É preciso atenção para captar uma cadência que não se oferece de maneira óbvia. E não adianta nada tentar espiar a partitura, em busca de uma sequência predeterminada — vista como um monte de papel irrelevante, ela é simplesmente ignorada — “That sheet stuff / 's a lot a cheese”. Esse trecho deixa claro o tom coloquial do líder da banda, que já tinha se revelado na expressão “cat’s nuts” — o eu-lírico suprime e contrai o que lhe parece desnecessário (como o “of” de “a lot of cheese”, o “them” de “I make ‘em”, além de “gimme” e “lemme”), libertando a própria fala da gramática normativa, tal como libertou a música da partitura. A ideia é deixar fluir — “lemme loose”.

A apresentação vai começar. Dirigindo-se a um dos colegas, ele pede o tom — “Man / gimme the key”. Ao outro músico, Jimmy, a orientação é para que mande bala — “Shoot it”. O poema ocorre simultaneamente à performance da banda, e a partir do momento em que a música engata, algumas repetições sonoras começam a aparecer. Isso inclui a sibilância em “soothe / the savage” (versos 6 e 7); o corte no /i/ em “beast” (/bi:st/), “cheese” (/tʃi:z/) e key (/ki:/) (versos 7, 10 e 122); a aliteração em “lemme loose” (verso 13) e em “can’t copy” (verso 20). Há uma clara sensação de prazer do artista em se deixar levar pela música, em ver o impacto que ela tem no público e na valorização do próprio talento — a espontaneidade não pode ser copiada.

A tradução (1) buscou manter boa parte dos aspectos mencionados acima: os elementos semânticos, a oralidade, a velocidade do poema... Poderíamos dizer: o ritmo? Não foi possível identificar, por meio da escansão, uma regularidade rítmica, o que, aliás, condiz com o conceito de improvisação que perpassa o poema. Mas podemos assinalar a grande frequência de sílabas fortes, verso após verso, como a batida de uma bateria acelerada.

	XVII	
1	Our orchestra	// - -
2	is the cat's nuts —	- - //
3	Banjo jazz	/ - /
4	with a nickelplated	- - / - \ -
5	amplifier to	/ - \ - -
6	soothe	/
7	the savage beast —	- / - /
8	Get the rhythm	/ - /
9	That sheet stuff	- //
10	's a lot a cheese	- / - /
11	Man	/
12	gimme the key	/ - - /
13	and lemme loose —	- / - /
14	I make 'em crazy	- / - / -
15	with my harmonies —	- - / - -
16	Shoot it Jimmy	/ - / -
17	Nobody	/ - -
18	Nobody else	/ - - /
19	but me —	- /
20	They can't copy it	- // - -

No campo semântico, “cat’s nuts”, que indica algo extraordinário, virou “pulo do gato”, que, além de manter o bichano em cena, remete tanto a algo surpreendente como a perícia técnica, antecipando o virtuosismo dos músicos. Nos versos seguintes, o “nickelplated amplifier” foi traduzido como “caixa de som prata”, em vez de “amplificador niquelado”, no intuito de manter tanto o tom coloquial como o ritmo do poema, com uma sequência de três sílabas fortes (/ - - // -). A opção “prata” também permitiu uma aproximação sonora com “pra / ‘mansar”, que vem logo na sequência — uma aliteração que espelha a aliteração de “soothe / the savage” no texto fonte. Quanto a “mansar”, em vez de “amansar”, é preciso dizer que a primeira sílaba foi suprimida no intuito de reproduzir a estratégia que Williams adota no poema: “s a lot a cheese” (verso 10).

“Cheese” abre caminho para a assonância do /i/ em “beast”, “cheese” e “key”, o que também era um elemento importante para a tradução. A proposta foi aproximar “mansar a besta fera” e “partitura já era”.

Passando do descarte da “sheet stuff” para o comando “shoot it”, nos aproximamos do final do poema, em que o eu-lírico também relaxa, aparentemente, em relação ao próprio ego: ninguém, absolutamente ninguém, consegue copiar o que ele faz. Passando do texto-fonte à tradução, temos a busca por algumas equivalências: em resposta à aliteração de “can’t copy”, a tradução traz uma repetição de /m/ em “Ninguém além / de mim — / Nem m’imitar”. O uso da aspa

para unir pronome e verbo também dá conta de outra equivalência, que estava pendente: “I make ‘em crazy” (verso 14).

A missão parece concluída, mas dá vontade de atender ao chamado de Williams para esquecer a partitura e deixar rolar, o que nos leva a uma segunda tradução para o poema, que agora busca outro tipo de equivalência: a do jazz nos Estados Unidos com a do samba no Brasil. Duas potentes manifestações culturais nascidas na mesma época, filhas da comunidade negra, descendentes de pessoas escravizadas.

	XVII	XVII (2)
1	Our orchestra	Nosso samba
2	is the cat’s nuts —	põe perna bamba —
3	Banjo jazz	Bandola e ganzá
4	with a nickelplated	com um telefone
5	amplifier to	e uma roleta
6	soothe	para se
7	the savage beast —	jogar —
8	Get the rhythm	Óia o bambo
9	That sheet stuff	do bambu
10	‘s a lot a cheese	bambuvê
11	Man	Sinhô
12	gimme the key	o samba
13	and lemme loose —	é bambulalá —
14	I make ‘em crazy	Mas faz gozar
15	with my harmonies —	com nossa dança —
16	Shoot it Jimmy	Dança Donga
17	Nobody	Ninguém
18	Nobody else	Ninguém além
19	but me —	da gente —
20	They can’t copy it	Eles nem sabem sambar

Ao mesmo tempo em que a tradução 2 mantém pontos de convergência com o texto fonte, como a estrutura estrófica, a mancha gráfica e o tema geral (de uma apresentação musical), ela incorpora trechos de duas composições de Donga: “Pelo telefone”, que a historiografia da música popular brasileira estabeleceu como sendo o primeiro samba a ser gravado, e a embolada “Bambo do bambu”, cujas letras apresentamos a seguir, para facilitar a identificação dos trechos utilizados¹⁰⁶, já assinalados em negrito. No caso de “Pelo Telefone”, a letra corresponde à gravação de 1917, interpretada por Bahiano.

¹⁰⁶ As canções podem ser ouvidas nos seguinte links: “Pelo telefone” (<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/14772/pelo-telefone>) e “Bambo do bambu” (<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/19817/bambo-bambu>)

	Pelo telefone	Bambo do bambu
1	O Chefe da Folia	Óia o bambo do bambu bambu bambu
2	Pelo telefone manda me avisar	E óia o bambo do bambu bambubá
3	Que com alegria	E óia o bambo do bambu bambuvê
4	Não se questione para se brincar	Quero ver dizer três vezes Bambuvê bambulalá
5	Ai, ai, ai	
6	É deixar mágoas pra trás, ó rapaz	Eu fui lá não sei aonde
7	Ai, ai, ai	Visitar não sei a quem
8	Fica triste se és capaz e verás	Fiquei assim não sei como Morrendo não sei por quem
9	Tomara que tu apanhe	
10	Pra não tornar fazer isso	Eu dancei com uma negrinha
11	Tirar amores dos outros	Que já tava sem casaco
12	Depois fazer teu feitiço	Debaixo do braço dela Tinha um ninho de macaco
13	Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô	
14	Se embaraçou, Sinhô, Sinhô	
15	É que a avezinha, Sinhô, Sinhô	
16	Nunca sambou, Sinhô, Sinhô	
17	Porque este samba, Sinhô, Sinhô	
18	De arrepiar, Sinhô, Sinhô	
19	Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô	
20	Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô	
21	O peru me disse	
22	Se o morcego visse	
23	Não fazer tolice	
24	Que eu então saísse	
25	Dessa esquisitice	
26	De disse-não-disse	
27	Ah! Ah! Ah!	
28	Aí está o canto ideal, triunfal	
29	Ai, ai, ai	
30	Viva o nosso carnaval sem rival	
31	Se quem tira o amor dos outros	
32	Por Deus fosse castigado	
33	O mundo estava vazio	
34	E o inferno habitado	
35	Queres ou não, sinhô, sinhô	
36	Vir pro cordão, sinhô, sinhô	
37	É ser folião, sinhô, sinhô	
38	De coração, sinhô, sinhô	
39	Porque este samba, sinhô, sinhô	
40	De arrepiar, sinhô, sinhô	
41	Põe perna bamba, sinhô, sinhô	
42	Mas faz gozar, sinhô, sinhô	

43	Quem for bom de gosto	
44	Mostre-se disposto	
45	Não procure encosto	
46	Tenha o riso posto	
47	Faça alegre o rosto	
48	Nada de desgosto	
49	Ai, ai, ai	
50	Dança o samba	
51	Com calor, meu amor	
52	Ai, ai, ai	
53	Pois quem dança	
54	Não tem dor nem calor	

O início de “Pelo telefone”, na transcrição acima, destoa da versão mais conhecida atualmente, que diz que o “chefe da polícia / pelo telefone / mandou me avisar / que lá na carioca / tem uma roleta / para se jogar”. Há uma controvérsia acerca de qual versão veio antes, assim como há em relação à autoria da música, que seria uma composição criada coletivamente na casa de Tia Ciata, mas que Donga registrou como sua. De acordo com o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes, que estuda a música popular brasileira, a letra de “Pelo telefone” foi motivada por uma crítica bem-humorada desse grupo ao chefe da polícia que combatia os jogos de azar no Rio de Janeiro. “Porém, ao registrar a letra, Donga subtraiu a crítica à polícia e mudou para ‘*O chefe da folia*’. Este autêntico quebra-cabeça melódico e poético teria sido organizado e recomposto pelo jornalista e carnavalesco Maurício de Almeida, o Peru dos Pés Frios, que ganhou coautoria da composição” (MORAES, 2016, s/p).

Na tradução, optou-se por mencionar a roleta, que contribui para a visualização desse ambiente urbano e das disputas de poder que ali se dão entre diferentes grupos. Outros objetos ajudam a compor essa cena: o telefone, a bandola e o ganzá. Os dois instrumentos musicais eram utilizados pelos Batutas, e o ganzá, especificamente, é uma peça de origem africana, cujo nome vem do quimbundo “nganza”.

A partir do oitavo verso do poema, quando passamos da apresentação da cena para o início da performance musical, outra referência aparece, com trechos da embolada “Bambo do bambu”. Esse momento coincide, no texto fonte, com o chamado do eu-lírico para que a gente “Get the rhythm”, ou seja, para que a gente se afaste da partitura e tente captar e usufruir de uma estrutura que emerge de modo mais espontâneo. E o desejo foi o de fazer com que o que está sendo proposto no texto fonte se concretize na tradução 2, com “óia o bambu do bambu bambuvê”. A dimensão semântica, o sentido das palavras, fica em segundo plano, para que a dimensão sonora se destaque. Nesse aspecto, podemos lembrar do “scat singing”, em que cantores e cantoras de jazz improvisam com sílabas, sem formar palavras ou frases, como num solo instrumental que é vocal.

A tradução (2) se mostra bem mais rica em aliterações, assonâncias e rimas que o texto fonte, de modo a materializar essa musicalidade. Além dessa sequência de /b/ que vem de “Bambo do bambu”, temos as rimas entre “samba” e “bamba” (versos 1 e 2), “ganzá”, “jogar”, “bambulá” “gozar” e “sambar” (versos 2, 7, 13 e 14); a aliteração entre “Sinhô / o samba” (versos 11 e 12) e “Dança, Donga” (verso 16).

Chegando ao fim do poema, vale registrar a substituição do “but me —”, singular, pelo “da gente —”, coletivo, que visa não apenas frisar a dimensão colaborativa por trás dessas composições, cuja autoria foi alvo de muita disputa, como gerar um atrito com a própria noção de autoria, chamando a atenção para a articulação e identificação comunitária, racial, que tem um papel imprescindível para o surgimento do jazz e do samba.

Por falar em questões raciais, não há como ignorar um trecho de “Bambo do bambu”, que traz um comentário racista ao falar sobre uma moça. Ter em mente que se trata de uma composição feita por um homem negro nos ajuda a lembrar que o racismo na sociedade brasileira é estrutural, perpassando os discursos e as construções simbólicas nos mais diferentes níveis. O letramento racial que permite identificar e debater esses pontos certamente avançou muito nos cem anos que nos separam dessa canção, mas, infelizmente, o caminho para superar esse imenso problema ainda se mostra bastante longo.

5.12. Poema XVIII (“The pure products of America”)

	XVIII	XVIII
1	The pure products of America	Os legítimos produtos da América
2	go crazy —	alopram —
3	mountain folk from Kentucky	uns caipiras de Kentucky
4	or the ribbed north end of	ou da faixa franzida ao norte de
5	Jersey	Jersey
6	with its isolate lakes and	com seus lagos e vales
7	valleys, its deaf-mutes, thieves	isolados, seus surdos-mudos, ladrões
8	old names	nomes antigos
9	and promiscuity between	e promiscuidade entre
10	devil-may-care men who have taken	uns pobre-diabos que pegaram
11	to railroading	a ferrovia
12	out of sheer lust of adventure —	só pelo afã da aventura —
13	and young slatterns, bathed	e moças sujas, banhadas
14	in filth	em lixo
15	from Monday to Saturday	de segunda a sábado
16	to be tricked out that night	pra serem figgadas numa noite
17	with gauds	com migalhas
18	from imaginations which have no	de imaginações sem qualquer
19	peasant traditions to give them	tradição campesina que lhes confira
20	character	personalidade
21	but flutter and flaunt	em vez disso farfalham e floream
22	sheer rags — succumbing without	trapos — cedendo sem nenhuma
23	emotion	emoção
24	save numbed terror	além do terror dormente
25	under some hedge of choke-cherry	atrás da cerca de cerejeira
26	or viburnum	ou murta
27	which they cannot express —	que elas não podem expressar —
28	Unless it be that marriage	A não ser que o casório
29	perhaps	talvez
30	with a dash of Indian blood	com uma gota de sangue indígena
31	will throw up a girl so desolate	possa excretar uma menina tão infeliz
32	so hemmed round	tão encurralada
33	with disease or murder	por males e crimes
34	that she’ll be rescued by an	que há de ser resgatada por uma
35	agent —	agente —
36	reared by the state and	criada pelo Estado e
37	sent out at fifteen to work in	enviada aos 15 anos pra trabalhar
38	some hard pressed	numa casa

39	house in the suburbs —	modesta no subúrbio —
40	some doctor's family, some Elsie —	a família de algum médico, alguma [Elsie —
41	voluptuous water	água voluptuosa
42	expressing with broken	expressando aos trancos
43	brain the truth about us —	cranianos a verdade sobre nós —
44	her great	seus grandes
45	ungainly hips and flopping breasts	quadris alquebrados e seios flácidos
46	addressed to cheap	atenta a bijuterias
47	jewelry	baratas
48	and rich young men with fine eyes	e caras ricos com olhar fino
49	as if the earth under our feet	como se o chão sob nossos pés
50	were	fosse
51	an excrement of some sky	algum excremento celeste
52	and we degraded prisoners	e nós, presos degradados
53	destined	destinados
54	to hunger until we eat filth	a passar fome até comer lixo
55	while the imagination strains	enquanto a imaginação persegue
56	after deer	a corça
57	going by fields of goldenrod in	por campos de capim dourado no
58	the stifling heat of September	bafo calorento de setembro
59	Somehow	Isso
60	it seems to destroy us	de certo modo parece nos destruir
61	It is only in isolate flecks that	E somente aqui e ali
62	something	algo
63	is given off	é revelado
64	No one	Ninguém
65	to witness	pra ver
66	and adjust, no one to drive the car	e corrigir, ninguém pra dirigir o carro

O poema acima também é conhecido como “To Elsie” — título atribuído pelo próprio Williams ao incluir o texto em *Collected Poems*. A moça a quem o poema se refere e para quem, posteriormente, o poema será dedicado, é Elsie Borden, uma babá com deficiência intelectual que trabalhou para a família de Williams após crescer em um orfanato estatal, segundo afirma o poeta Edward Hirsch em uma breve apresentação da obra¹⁰⁷.

O aspecto curioso em relação a esse poema, ou um dos aspectos curiosos em relação a esse poema, é que ele se chama “Para Elsie” mas não é de fato isso... Ele não é realmente endereçado a Elsie, falado para ela. É mais *em direção* a Elsie. Ela se torna

¹⁰⁷ O texto mencionado está disponível no link: <https://www.loc.gov/programs/poetry-and-literature/audio-recordings/poetry-of-america/item/poetry-00001037/edward-hirsch-william-carlos-williams/>

tanto uma pessoa específica quanto uma representação, um exemplo de certo tipo de sofrimento presente na cultura. [...] O poema traz um certo diagnóstico da situação americana. E, neste diagnóstico, nós somos um país novo, onde as pessoas perderam contato com as tradições campestres, como as tradições europeias, com aquilo que veio antes. E essa falta de continuidade [...] deixou os americanos perdidos. [...] Williams não nos oferece exatamente uma solução, mas parece necessário que a imaginação mantenha contato com o chão sob nossos pés¹⁰⁸ (HIRSCH, s/p, sem data, grifo meu).

Se concordarmos que Elsie de fato encarna essa representação social, tal como diz Hirsch, podemos encontrar no poema algumas pistas em relação ao que Williams entende como identidade norte-americana. Vale lembrar o quanto essa questão se articula diretamente com uma das principais metas artísticas de Williams, que é se distanciar da tradição literária inglesa para chegar a uma poesia que seja tipicamente norte-americana, em contato com esse chão. Ao mesmo tempo, também vale avisar que algumas dessas pistas nos levam a becos sem saída. Por exemplo: em que medida Williams — ou melhor, o eu-lírico do poema — se identifica com Elsie (ou com a representação social que ela encarna)? O que Williams e Elsie compartilham, em que aspectos divergem? Quem são os “pure products of America”? Pessoas brancas? Miscigenadas? Quem é esse “nós” que aqui e ali aparece no poema?

Para mapear essas questões, vamos retomar o poema, pelo início. O primeiro verso — “The pure products of America” — já aponta em direções distintas. Enquanto o termo “pure” remete a algo que não passou por nenhum tipo de mistura ou adulteração, o termo “product” diz respeito justamente a algo que resulta de um processo, onde dois ou mais elementos entraram em contato. Assim, estariam os “pure products of America” em oposição àqueles que seriam “impure”, misturados? Ou o verso remete à população que surgiu justamente do contato entre diferentes grupos raciais e étnicos no processo de colonização do território? Uma informação relevante, diante desse tema, é que Williams tem ascendência hispânica: a mãe dele era porto-riquenha.

Localizar os “pure products” geograficamente, como Williams faz nos versos seguintes, também não encerra a questão. Ao citar moradores da região montanhosa de Kentucky, nos Apalaches, Williams está aludindo a uma população majoritariamente branca e que, historicamente, é alvo de estereótipos relacionados à baixa renda, à baixa escolaridade e à falta de asseio¹⁰⁹. Como Carissa Massey

¹⁰⁸ No original, em inglês: “Elsie Borden, who was a mentally handicapped nursemaid from the state orphanage who came to work for the Williams family. And the odd thing about the poem, or one of the odd things about the poem, is it’s called “To Elsie” but it doesn’t really . . . it’s not really addressed to Elsie, she isn’t spoken to. It’s really kind of toward Elsie. And Elsie becomes both a particular person and an embodiment, a representative of some kind of suffering in the culture. [...] And the poem becomes a kind of diagnosis of the American situation. And we’re a new country, in this diagnosis, but the people have lost contact with peasant traditions, with European traditions, with something that’s come before. And this lack of continuity with anything that’s come before, with any folk traditions from the old country, has left Americans lost. And it’s left them in some kind of situation, from the mountain folk of Kentucky or in Jersey, in New Jersey where William Carlos Williams lived, surrounded by these young guys who work and get drunk all of week and take out these girls who then are in danger of getting pregnant and passing on disease and so forth. And Williams doesn’t exactly give us the solution, but it seems to be the imagination needs contact with earth under our feet.”

¹⁰⁹ Exemplos dessa visão estereotipada podem ser encontrados nas duas publicações a seguir: a reportagem “Challenging reductive stereotypes of rural Appalachian life — in photos”, publicada pela CNN em 2021 (edition.cnn.com/style/article/rich-joseph-facun-black-diamonds-

afirma no artigo “Appalachian Stereotypes: Cultural History, Gender” (2007), a percepção sobre os moradores da região ecoa muito do que a sociedade norte-americana entende acerca de classe, branquitude e modernidade.

No livro *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, de Anthony Harkin, vemos que essas imagens também funcionam numa camada psicológica profunda, fazendo com que a América consiga criar essas identidades de *um outro*, internamente, num esforço de consolidar um senso de identidade nacional, conferir sentido a essa região chamada Apalaches e justificar os processos de industrialização e de extração de recursos naturais da região¹¹⁰. (MASSEY, 2007, p. 126, grifo meu).

“*Hillbilly*”, “*red neck*” e “*white trash*” são termos que, segundo Massey, “estabelecem visualmente a branquitude que se torna visível quando o indivíduo é corrompido socialmente”¹¹¹ (MASSEY, 2007, p. 127). Esse estereótipo, prossegue ela, funciona “como um negativo cuja existência na verdade delinea um anverso positivo, que é frequentemente invisível” (ibid). Ou seja, a criação do estereótipo do branco ignorante na zona rural ajudaria a esconder o seu anverso, que é a predominância racial e econômica dos brancos nos outros contextos sociais do país.

No poema, Williams parece convidar para o retrato de família aqueles parentes “distantes” que, se pudesse, muita gente manteria mais distante ainda. Além da turma dos Apalaches, o poeta também traz para a cena os moradores da região norte de Jersey, um Estado tradicionalmente marcado pela diversidade racial e étnica. Segundo o site oficial do governo local¹¹², a região era habitada por indígenas Delaware, e os primeiros colonizadores europeus chegaram a essa área no século 17, vindos da Holanda, da Suécia e da Finlândia. Em 1664, os holandeses perderam o controle da região, que era conhecida como New Netherlands, para o império britânico, que a rebatizou como New Jersey. As terras foram entregues a Sir George Carteret e Lord John Berkley, que passaram a vender lotes a preços baixos para quem quisesse se instalar ali, sem restrições políticas ou religiosas — esse loteamento, associado à liberdade de credo e de posicionamento político, contribuiu para que a colônia crescesse rapidamente e se tornasse mais diversa que as demais.

Esse retrato de família está longe de exaltar a imagem dos “pure products of America”. O poeta fala em ladrões e soa até meio puritano ao mencionar a promiscuidade dessas pessoas, que têm relações sexuais ao ar livre, desprovidas de emoções e sem o amparo da tradição — encontros fortuitos que se dão entre rapazes sem eira nem beira e moças desleixadas que se deixam seduzir por mixarias.

É de relações como essas que nascem crianças como Elsie. E aqui o tema da miscigenação aparece pela primeira vez no poema, quando Williams alude a uma

[swing/index.html](#)); a reportagem “Stereotypes Of Appalachia Obscure A Diverse Picture”, publicada pela NPR em 2014

(www.npr.org/sections/codeswitch/2014/04/03/298892382/stereotypes-of-appalachia-obscure-a-diverse-picture).

¹¹⁰ No original: “In Anthony Harkin's book, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, we see that these images also function at a deep, psychological level, enabling America to construct identities of an internal other in an effort to consolidate a sense of national identity, make sense of this region called Appalachia, and justify industrialization and the extraction of natural resources from the region”.

¹¹¹ No texto fonte: “A stereotype is a negative whose existence actually delineates an obverse and often invisible, positive. The hillbilly, redneck, white trash, and other monikers visually establish whiteness that is visible when the the subject is socially corrupt”.

¹¹² A informação consta do site: https://www.nj.gov/nj/about/history/short_history.html.

gota de sangue indígena. Elsie tem alguma dificuldade cognitiva (“broken brain”), mas isso não a impede de conseguir um emprego e mais: de expressar a verdade sobre “nós” — o “about us” ao fim do verso 43. Bom, a que “nós” o poeta se refere? Certamente Elsie não pertence ao mesmo grupo social que Williams e sua família. Porém, essa diferença diz respeito à classe social ou é de outra ordem, mostrando quão complexa é a busca por uma identidade nacional?

Ainda segundo o poema, a família para a qual Elsie trabalha vive apertada financeiramente e não pertence à mesma esfera social que os jovens ricos do verso 48 (“and rich young men with fine eyes”). E quando, pouco depois, no verso 52, nos deparamos com um “nós”, que é comparado a prisioneiros degradados e destinado a comer lixo, fica difícil entender quem está ou não contemplado neste pronome. Ele inclui a família de Williams? Esse “nós” também incorporaria Elsie ou, de modo ainda mais abrangente, englobaria até os jovens ricos e, por que não dizer, a sociedade norte-americana como um todo?

Esse grupo de prisioneiros, que foram privados do ambiente celestial e se alimentam de sujeira, conta, contudo, com o poder da imaginação — conceito caro a Williams e também um dos pilares de *Spring and All*. Neste ponto, o poema dá um salto, apresentando ao leitor uma série de imagens que contrastam fortemente com o que vinha sendo descrito até então. O foco sai das pessoas e do ambiente urbano e se volta para o meio natural, onde nos deparamos com uma corça em meio ao capim dourado. Em vez de prisão, encontramos amplitude de movimentos. Em vez de doenças e mortes, potência e vitalidade.

Essa guinada parece promissora, porém... Os esforços da imaginação são rapidamente frustrados. É interessante observar, por meio da menção aos “goldenrod”, como a imagem apresentada no poema é fugidia: a corça, de pelagem castanha, consegue se camuflar na paisagem dourada¹¹³. Até parece que a imaginação, após uma piscadela com suas longas pestanas, logo escapa do alcance do poeta. A menção ao calor — um veranico (“Indian summer”) em pleno mês de setembro, quando já é outono no hemisfério norte — também contribui para a formação de uma imagem onde tons entre o amarelo e o laranja se mesclam, camuflagem perfeita para a corça da imaginação. Além disso, outra característica do “Indian summer” que se faz relevante nesse contexto é sua efemeridade — tal como a aparição da corça, ele se vai tão rápido quanto veio.

O sentimento de frustração fica evidente no verso 60, quando o eu lírico diz que “isso” (isso o quê? o poema não define) parece nos destruir. E o poema chega ao fim com um tom de lamento, dado que os momentos onde a força da imaginação se revela — e que já são por si só pontuais e esparsos — sequer contam com a presença de uma testemunha. Não há ninguém para dirigir o carro ou, tal como entendemos a metáfora nesse trecho, ninguém para aproveitar a força de transformação social que a imaginação proporciona de modo a assumir o volante e propor uma nova rota para essa sociedade, que parece tão míope diante de prazeres materiais e fugazes.

O retrato de família que Williams compõe não é dos mais lisonjeiros. E vale a pena observar como essa imagem, bastante ácida, se articula com o trecho em prosa que vem logo após o poema. Nele, o poeta aborda a relação entre a classe

¹¹³ Aqui a tradução se valeu da liberdade poética para uma adaptação botânica: “goldenrod” equivale, em português, a solidago, um gênero botânico que inclui, por exemplo, a espécie *Solidago chilensis*, conhecida como arnica-brasileira. A escolha pelo capim dourado, que pertence a outra família de plantas, visa transportar a cena para o cerrado brasileiro, paisagem onde também encontramos o veado-campeiro, parente das corças que habitam o hemisfério norte.

artística e a classe trabalhadora e fala da Revolução Russa (ocorrida em 1917, ou seja, seis anos antes da publicação de *Spring and All*). Veremos, na citação a seguir, como essa menção à Revolução Russa aparece, assim como as observações de Williams acerca da diferença entre prosa e poesia.

Ninguém
pra ver
e corrigir, ninguém pra dirigir o carro

Ou melhor: a prosa tem a ver com o fato de uma emoção; a poesia tem a ver com a dinamização da emoção em uma outra forma. Esta é a força da imaginação.

prosa: apresentação de fatos relativos a emoções, estados intelectuais, dados de todos os tipos — exposições técnicas, jargões, de todos os tipos — ficcionais e outros —

poesia: nova forma tratada como uma realidade em si mesma.

A forma da prosa é a precisão do tema abordado — qual a melhor maneira de expor as múltiplas formas de cada fase de seu material

a forma da poesia está relacionada aos movimentos da imaginação revelados nas palavras — ou seja lá o que for — a separação é completa

Por que eu deveria ir mais longe do que sou capaz? Não basta para você que eu seja perfeito?

A separação atravessa todas as fases da experiência. É o salto da prosa para o processo da imaginação que constitui o próximo grande salto da inteligência — a simulação da experiência presente para os fatos da imaginação —

[...] Para a classe social, energizada — em ebulição agora na Rússia, as partículas aderem graças à força da imaginação que as energiza —

[...] Entre artistas, ou como se diz às vezes “homens de imaginação”, “criadores” etc., essa força é reconhecida em estado puro — tudo isso pode ser usado para demonstrar as relações entre gênio, trabalho braçal, religião — etc. e a falta de sentimento entre artistas e o tipo de classe média —

O salto entre o fato e a realidade imaginativa

O estudo de toda atividade humana é o que delinea a crescência e o refluxo dessa força, mudando de classe para classe e de lugar para lugar — ritmo: o ritmo ondulante com que Shakespeare observava palhaços e reis deslizando para o nada¹¹⁴ (WILLIAMS, 1970, pp. 131-133)

¹¹⁴ No texto fonte, em inglês: “No one / to witness / and adjust, no one to drive the car

Or better: prose has to do with the fact of an emotion; poetry has to do with the dynamization of emotion into a separate form. This is the force of imagination.

prose: statement of facts concerning emotions, intellectual states, data of all sorts — technical expositions, jargon, of all sorts — fictional and other —

poetry: new form dealt with as a reality in itself.

The form of prose is the accuracy of its subject matter — how best to expose the multiform phases of its material

the form of poetry is related to the movements of the imagination revealed in words — or whatever it may be — the cleavage is complete

Why should I go further than I am able? Is it not enough for you that I am perfect?

The cleavage goes through all the phases of experience. It is the jump from prose to the process of imagination that is the next great leap of the intelligence — from the simulation of present experience to the facts of the imagination — [...] To the social, energized class — ebullient now in Russia the particles adhere because of the force of the imagination energizing them — [...] Among artists, or as they are sometimes called ‘men of imagination’ ‘creators’, etc. this force is recognized in a pure state — All this can be used to show the relationships between genius, hand labor, religion — etc. and the lack of feeling between artists and the middle class type —

The jump between fact and the imaginative reality

É possível depreender algumas questões importantes do trecho citado.

Começando pelo aspecto formal, voltemos nossa atenção para o modo como o poema XVIII está estruturado: ele tem 22 estrofes, com três versos cada uma, totalizando 66 linhas. Essa estrutura também está presente em outros poemas do livro, tais como VIII (“The sunlight in a yellow plaque”), X (“The universality of things”), XX (“The sea that encloses her young body”), XXVII (“Black eyed susan”). Os enjambements, característicos do verso livre de Williams, também estão presentes ao longo de todo o texto. Em vez de rimas (podemos elencar “eyes” e “sky”, nos versos 48 e 51, respectivamente), o poeta prioriza o uso de aliterações, como “flutter and flaunt” (verso 21), “choke cherry” (verso 25) e “broken brain” (versos 42 e 43).

Ao analisar o poema no ensaio “Open to the Weather”, que integra o livro *Modern American Poetry* (2005), Thomas Whitaker comenta que a dicção de Williams, neste poema, se mostra frequentemente genérica e flácida. Um monólogo em que o eu lírico expressa, não sem dificuldade, aspectos da condição humana que também o afligem. Whitaker também chama a atenção para o uso de paralelismos no poema, de modo a aproximar elementos aparentemente díspares, tais como “lakes and / valleys”, “deaf-mutes, thieves” e “old names/ and promiscuity” na segunda e na terceira estrofe.

Sintaticamente, a maior parte do poema é uma longa sequência de subordinação progressiva – uma sequência que só não é anticlimática porque viabiliza a proliferação do pensamento do eu lírico. Ele não apresenta um posicionamento; em vez disso, descobre e tenta expressar as implicações cada vez mais instantâneas e sufocantes de sua primeira intuição. Daí a força que impulsiona o poema; e daí o fato de que cada frase surge como uma apreensão do momento presente. [...] Mas o fluxo da dicção trivial e a progressiva subordinação jogam contra uma estrutura prosódica bastante regular. Por meio dos trios longo-curto-longo [...], em que cada linha consiste em uma unidade de atenção, Williams apresenta a variação rítmica de uma mente preocupada, à medida em que caminha tateando entre os dados da experiência, avança, revisa, faz uma pausa para conferir a uma frase o devido peso ou um tom irônico, busca novamente, muda o ângulo de visão ou repentinamente se depara com um novo significado¹¹⁵ (WHITAKER, 2005, p. 103).

Quando Whitaker fala desse eu lírico que vai tateando e se surpreendendo pelo caminho, fica mais fácil entender por que Williams relaciona a forma da poesia a movimentos que promovem a “simulação da experiência presente” e viabilizam o “salto do fato para a realidade imaginativa”.

The study of all human activity is the delineation of the cresence and ebb of this force, shifting from class to class and location to location — rhythm: the wave rhythm of Shakespeare watching clowns and kings sliding into nothing”.

¹¹⁵ No texto fonte: “Syntactically, most of the poem is one long sequence of progressive subordination—a sequence that is not anticlimactic because it renders the proliferation of the speaker's thought. He does not set forth a position; instead, he discovers and seeks to express the increasingly immediate and stifling implications of his first brief intuition. Hence the poem's forward thrust; and hence the fact that every phrase comes as a *present* apprehension. [...] But the flow of commonplace diction and progressive subordination plays against a quite regular prosodic structure. By means of the long-short-long triplets [...], with each line a unit of attention, Williams renders the varying pace of the concerned mind, as it feels its way among the data of experience, rushes on, revises, pauses to give a phrase deliberate weight or ironic point, searches again, shifts the angle of vision, or suddenly hits upon a new meaning.”

Esse salto rumo à imaginação pode ter reflexos concretos na sociedade — ou, pelo menos, é nisso que Williams parece acreditar quando menciona a Revolução Russa. Segundo o poeta, é graças à força da imaginação que a sociedade russa se encontrava energizada, permitindo uma sensibilidade compartilhada em diferentes esferas sociais, em especial a da arte, a da religião e a do trabalho.

Enquanto isso, o que se passa com “the pure products of America”? Será que Williams tinha em mente algum tipo de contraste entre as populações dos dois países? Será que vislumbrava uma transformação social nos Estados Unidos, em que a classe artística desempenhasse um papel importante, reconectada aos demais grupos sociais? Mas, antes de implementar essa revolução, que tal olhar para o ambiente doméstico: como Williams, médico e poeta, se conectaria com Elsie — a representante de outro grupo social que trabalhava dentro da casa dele?

5.12.1. Os produtos do processo tradutório

A leitura apresentada acima foi bastante importante para elencar o que seria prioridade ou não no processo de tradução. Considerou-se fundamental manter o tom prosaico, associado à sequência de orações subordinadas, de modo a simular uma associação de ideias que se dá no momento presente, da própria experiência. Também foi feito um esforço para reproduzir as aliterações mais marcadas (como “flutter and flaunt”), em que a repetição sonora parece funcionar como um gatilho para que o eu lírico dispare uma nova associação de ideias. Do mesmo modo, buscou-se preservar os efeitos proporcionados pelos enjambements, seja de ruptura, de subversão de expectativas ou de destaque para um determinado termo nesse fluxo de ideias. Além, claro, da mancha gráfica que, como observado por Whitaker, traz em cada estrofe um verso curto entre dois mais longos.

1	The pure products of America	Os legítimos produtos da América
2	go crazy —	alopram —
3	mountain folk from Kentucky	uns caipiras de Kentucky
4	or the ribbed north end of	ou da faixa franzida ao norte de
5	Jersey	Jersey
6	with its isolate lakes and	com seus lagos e vales
7	valleys, its deaf-mutes, thieves	isolados, seus surdos-mudos, ladrões
8	old names	nomes antigos
9	and promiscuity between	e promiscuidade entre
10	devil-may-care men who have taken	uns pobre-diabos que pegaram
11	to railroading	a ferrovia
12	out of sheer lust of adventure —	só pelo afã da aventura —

Ao traduzir “pure products” como “legítimos produtos”, no primeiro verso do poema, perde-se a aliteração com /p/, mas busca-se preservar o sentimento de desconfiança que aflora no texto fonte: o adjetivo “legítimos” faz pensar que essa pátria talvez tenha produtos, ou filhos, considerados ilegítimos.

Ainda neste início, destaque para a bela conexão que Williams estabelece entre a primeira e segunda estrofe, passando das montanhas do Kentucky para a topografia de Jersey, que ele apresenta como a “ribbed north end” — “ribbed”

remete a tecido, de modo que, na tradução, o quarto verso apresenta a região como uma “faixa franzida” (após tentativas com “sanfonada” e “pregueada”).

Na quarta estrofe, a expressão “devil-may-care”, que indica uma postura descuidada, imprudente diante da vida, fez pensar em “endiabrados”, “malandros” e “pobres diabos”. A primeira opção foi descartada por trazer um tom mais forte de malícia. A segunda, por sua vez, alude a um conceito que é muito específico no contexto brasileiro. “Pobres diabos” não tem o mesmo tom descompromissado de “devil-may-care” e pode indicar um sentimento de pena que não encontramos no texto fonte. Mas foi escolhida pois, do ponto de vista semântico, mantém a percepção de precariedade financeira e a noção de que são pessoas à margem da sociedade. Além da menção ao diabo, é claro. E, no que diz respeito ao tom do poema, a oralidade com que o eu lírico se manifesta.

A quinta estrofe, que veremos a seguir, traz um bom exemplo de como Williams se vale de enjambements para desautomatizar a leitura, criando expectativas que são rapidamente subvertidas. Aqui, temos “young slatterns, bathed / in filth”, ou seja, a sugestão de que essas moças vão se limpar logo se transforma numa imersão em sujeira, um jogo que felizmente foi fácil de manter. Essa referência ao banho permitiu que a tradução enveredasse por sua própria cadeia de associações aquáticas. Assim, “to be tricked” (verso 16) se converteu em “serem físgadas” — físgar também tem, em português, uma conotação de conquista amorosa. Já “gauds” (verso 17) deu lugar a “migalhas”. Tal como peixes, essas pobres moças estão prestes a ser devoradas. E esse jogo acaba por criar uma conexão imprevista com a água voluptuosa que surge de modo inesperado no verso 41.

13	and young slatterns, bathed	e moças sujas, banhadas
14	in filth	em lixo
15	from Monday to Saturday	de segunda a sábado
16	to be tricked out that night	pra serem físgadas numa noite
17	with gauds	com migalhas
18	from imaginations which have no	de imaginações sem qualquer
19	peasant traditions to give them	tradição campesina que lhes confira
20	character	personalidade
21	but flutter and flaunt	em vez disso, farfalham e floream
22	sheer rags — succumbing without	trapos — cedendo sem nenhuma
23	emotion	emoção
24	save numbed terror	além do terror dormente
25	under some hedge of choke-cherry	atrás da cerca de cerejeira
26	or viburnum	ou murta
27	which they cannot express —	que elas não podem expressar —

Encontrar uma solução para a aliteração “flutter and flaunt” (verso 21) demorou mais tempo do que poderia prever à primeira vista. A primeira aposta foi em “plumas e paetês”, de modo a propor uma repetição de /p/ e passar a ideia de glamour exagerado e superficial. Porém, esse caminho impedia o forte contraste

que o enjambement proporciona entre esse verso e o que abre a estrofe seguinte: “flaunt / sheer rags”, ou seja, a personagem em questão ostenta / trapos. Com essa imagem em mente, chegou-se ao verbo “pavonear”, que ainda tinha a vantagem de resgatar o rufar de asas presente em “flutter” — o problema era só encontrar uma aliteração com “pavonear”. O mesmo se repetiu diante de outras opções, tais como: “desfilando / trapos”, “exibindo / trapos”, “ostentando / trapos”.

A busca por aliterações a partir desses verbos levou a algumas soluções que até pareciam promissoras, como “desfila e despe / trapos”, mas bastava reler o trecho para perceber a mudança acentuada de sentido, quando comparado ao texto fonte. Esse exercício permitiu, contudo, que o termo “desfila” levasse a “fia”, depois a “folia”, em seguida a “firula” e, finalmente, a “floreia”. Foi animador lembrar que o verbo “florear” também pode ser usado para indicar que alguém está aumentando uma história, fazendo com que ela pareça mais admirável do que de fato é, o que estava em total sintonia com esse momento de flerte. Pensar nos trejeitos espalhafatosos de alguém que floreia uma história remeteu a “farfalhar”, que por sua vez traz para o poema o som decorrente do movimento rápido de tecidos, folhas ou asas. Como resultado, temos “E sim farfalham e floream / trapos”, o que permitiu manter inclusive a aliteração com /fl/ de “flutter and flaunt”.

Mais tortuosa ainda foi a busca por uma tradução para “broken / brain” (versos 42 e 42), em que também temos uma aliteração forte associada a um enjambement instigante. Quando Williams escreve que Elsie “is expressing with broken”, uma possível construção seria: “broken English”, expressão usada para indicar como falantes não nativos se expressam em inglês, com muitos erros gramaticais. Porém, Elsie não é uma imigrante, ela integra justamente o grupo dos “pure products of America” — daí a curiosidade de associar uma falante nativa a uma fala incorreta... Ora, ora se não é essa a base do preconceito linguístico, que valoriza o modo de falar de alguns grupos em detrimento de outros. Na ausência de uma expressão equivalente a “broken English” em português, outras expressões que dizem respeito à diversidade de fala numa língua foram consideradas no processo tradutório: “falar com sotaque”, “ter fala truncada”, “gaguejar”, “cacoete”...

Era preciso lembrar, contudo, que Williams não escreve “broken / English” no poema, e sim “broken / brain”, indicando que Elsie tem alguma dificuldade cognitiva. É curioso imaginar que Williams, sendo médico, escreva “broken brain” em vez de usar algum termo mais técnico, o que faz pensar se, neste ponto do poema, não é a voz de Elsie que se insinua em nossos ouvidos. Se não é ela que, ao falar das próprias dificuldades, as justifica com a informação de que tem um “broken brain”. Assim como nós, no Brasil, às vezes conferimos a alguém o diagnóstico de “fraco das ideias”.

Por falar nisso, o primeiro caminho proposto para esse trecho foi bem fraco: “expressando com transtorno / mental”. A opção perdia tanto a aliteração quanto a oralidade, ao trazer um tom mais técnico (razão pela qual tentativas com “córtex”, “neurônios”, “sinapses” etc. também foram descartados). Porém, essa opção inicial tinha o mérito de já desviar de uma armadilha sintática envolvendo a posição do adjetivo e do substantivo. Traduzir “expressing with broken / brain” como “expressando com cérebro / quebrado” acabaria com toda a ambiguidade que o enjambement proporciona. O substantivo (“cérebro”) só deveria ser revelado após o corte — eis um dos motivos pelos quais a opção “expressando com miolo / mole” também não foi aprovada. Uma estratégia, diante disso, seria vincular o adjetivo não ao cérebro, mas a Elsie, o que levou a soluções tais como: “expressando fraca / da cuca”, “capenga / da cabeça”, “frouxa / da cachola” e “frágil / do juízo”.

A opção “expressa com quebra / cabeça” pareceu divertida, mas infelizmente não deixava claro, como no texto fonte, que Elsie tinha algum problema cognitivo — em vez disso, sugeria uma pessoa interessada em jogos e enigmas.

Por fim, o verso 42 foi traduzido como “expressando aos trancos”, sugerindo como complemento ao enjambement a expressão “aos trancos e barrancos”. Ou seja, indicando que Elsie tropeça nas palavras, acha difícil se expressar com clareza. A continuação, no verso 43, subverte essa expectativa, pois em vez de “barrancos”, temos “cranianos”, o que aponta em direção a um problema mais grave, que vai além da fluência verbal. Além disso, o encontro consonantal na primeira sílaba de “trancos” e de “cranianos” aproxima as duas palavras, ainda que eles não cheguem tão perto quanto “broken” e “brain”.

Nas estrofes finais, quando Williams volta sua atenção para a imaginação, cabe destacar uma mudança também na pontuação — muito embora não se trate de uma pontuação convencional, já que os únicos sinais presentes no poema são o travessão e algumas poucas vírgulas. Williams faz uso de maiúsculas para indicar o fim de uma frase e o início de outra. Após o período que começa com “The pure products of America”, temos uma sequência de 27 versos até encontrar, no 28º, o início de outro período, com “Unless it be that marriage”. Aí são mais trinta versos até que, no 59º, o ritmo muda, como podemos ver a seguir.

55	while the imagination strains	enquanto a imaginação persegue
56	after deer	a corça
57	going by fields of goldenrod in	por campos de capim dourado no
58	the stifling heat of September	bafo calorento de setembro
59	Somehow	Isso
60	it seems to destroy us	de certo modo parece nos destruir
61	It is only in isolate flecks that	E somente aqui e ali
62	something	algo
63	is given off	é revelado
64	No one	Ninguém
65	to witness	pra ver
66	and adjust, no one to drive the car	e corrigir, ninguém pra dirigir o carro

Em apenas três estrofes, temos: “Something it seems to destroy us”, “It is only in isolate flecks that something is given off” e “No one to witness and adjust, no one to drive the car”. A tradução não reproduz, infelizmente, o espelhamento entre “Somehow” e “something”, ambos termos localizados no meio de suas respectivas estrofes, isolados — tal como as “isolate flecks”, as manchinhas isoladas nas quais algo se revela. Pensando nesse aspecto, temos uma inversão nos versos 59 e 60, trazendo “it” / “Isso” para o meio da estrofe.

A tradução também se mostra, neste final, um pouco mais melopáica do que o texto fonte. Além da sibilância em “September”, “Somehow” e “seems”, que se mantém em “Setembro”, “Isso”, “certo” e “parece”, também temos um /i/ que permeia as estrofes, presente em “destruir”, “aqui e ali”, “corrigir” e “dirigir”. Essa assonância é atravessada por uma rima toante, composta por “revelado” e “carro”.

Por fim, é interessante observar como essa mudança sintática nas reflexões do eu lírico — que começam como longas cadeias de orações e ao final vão ganhando uma forma mais compartimentalizada — também se manifesta na métrica. Na última estrofe do poema, suprimindo os enjambements, temos em inglês “No one to witness and adjust / no one to drive the car”, ou seja, duas partes que, além das anáforas, são compostas por três sílabas tônicas cada uma: - / - / - - - / || - / - / - /.

De modo não planejado, admito, a tradução também incorporou essa regularidade métrica, e o poema se encerra com dois octossílabos: “Ninguém pra ver e corrigir / ninguém pra dirigir o carro”: - / - / - - - / || - / - - - / - / - /.

5.13. Poema XX (“The sea that encloses her young body”)

	XX	XX
1	The sea that encloses her young body	O mar que envolve o corpo dela
2	ula lu la lu	ula lu la lu
3	is the sea of many arms —	é o mar de mil braços
4	The blazing secrecy of noon is undone	O sigilo ardente do meio-dia se desfaz
5	and and and	& & &
6	the broken sand is the sound of love —	a areia oca que é o eco do amor —
7	The flesh is firm that turns in the sea	A carne é firme e volteia no mar
8	O la la	U la la
9	the sea that is cold with dead men’s tears —	o mar é frio de lágrimas dos mortos —
10	Deeply the wooing that penetrated	Intenso, o apelo que penetrou
11	to the edge of the sea	à beira do mar
12	returns in the splash of the waves —	regressa no jorro das ondas —
13	a wink over the shoulder	piscadela sobre o ombro
14	large as the ocean —	larga como o oceano —
15	with wave following wave to the edge	onda desponta em onda até a ponta
16	coom barroom —	urro arrhoû —
17	It is the cold of the sea	É o frio do mar
18	broken upon the sand by the force	rebentando na areia por força
19	of the moon —	lunar —
20	In the sea the young flesh playing	No jogo do mar a jovem
21	floats with the cries of far off men	carne flutua ao apelo de homens que
22	who rise in the sea	ao longe emergem das águas
23	with green arms	com braços verdes
24	to homage again the fields over there	para louvar outra vez os campos lá
25	where the night is deep —	onde a noite é funda —
26	la lu la lu	la lu la lu
27	but lips too few	mas lábios tão poucos
28	assume the new — marruu	presentem o novo — marruu
29	Underneath the sea where it is dark	Sob o mar onde é escuridão
30	there is no edge	não tem fim
31	so two —	então dois —

O barulho das ondas adentra nossos ouvidos ao longo deste poema de Williams. É um som grave, com forte presença de /o/ e /u/ e com direito a onomatopeias e neologismos, tais como “ula lu la lu” (segundo verso), “coom barroom” (verso 16) e “marru” (verso 28). A própria palavra “som” aparece no poema: o som da areia à beira do mar é o som do amor.

O componente amoroso também se faz evidente. Afinal, o mar envolve o corpo de uma jovem mulher, que flutua, entregue aos movimentos da água. Em

consonância com a ideia de “par”, há uma série de duplas sonoras ao longo dos versos. O /m/ que se repete em “many arms” (verso 3); o espelhamento entre “sand” and “sound” (verso 6), a rima entre “few” e “new” (versos 27 e 28, respectivamente) — esta, aliás, chama particularmente a atenção, dado que Williams não recorre muito a rimas em seus poemas. Esses são alguns exemplos dos pares sonoros presentes no poema, entre outros que serão abordados adiante. Não por acaso, após apresentar essa série de duplas ao longo dos versos, o poema termina com a palavra “two”, que também rima com “few” e “new”.

Diante desses elementos, que sugerem amorosidade e conexão, gera estranheza a menção a homens mortos cujas lágrimas deixam fria a água do mar e que, à distância, clamam pela jovem. Nas profundezas do mar, aguarda a escuridão. Bom, o Sol do meio-dia (verso 4) não deixa de formar um par, de certa maneira, com a Lua (verso 19), ainda que a relação aqui se dê por meio do contraste... Observando o poema por esse ângulo, outros pares de opostos aparecem: a diferença de temperatura entre “blazing” (verso 4) e “cold” (verso 9); a contraposição entre “rise” (verso 22) ou mesmo “float” (verso 21) e “deep” (verso 25); o encontro entre “her young body” no primeiro verso e “dead men’s tears”, encerrando a terceira estrofe.

Seja por meio de elementos formais, seja por meio de elementos semânticos, Williams constrói uma rede complexa, onde tudo parece de algum modo interligado. Um dos objetivos da tradução foi mapear essas diferentes formas de conexão e propor correspondências para elas, como quem tece uma rede de pesca.

5.13.1. Na metamorfose tradutória

Como esse poema é longo (pelo menos quando comparado a outras obras de Williams) e conta com uma grande variedade de recursos estilísticos, essa análise começa por um aspecto que diz respeito ao todo — a mancha gráfica — e depois avança por pequenos trechos, geralmente com duas estrofes cada um.

Na primeira parte do poema, é possível visualizar um padrão: cada estrofe é composta por três versos, sendo que o do meio é sempre o mais curto. Esse ritmo sofre uma mudança após a quinta estrofe, quando chegamos ao verso 16, um verso isolado, composto apenas por uma onomatopeia: “coom barroom —”. A partir daí, o padrão se inverte: as três estrofes seguintes também têm três versos cada uma, porém o do meio passa a ser o de maior comprimento. Uma nova mudança ocorre nas duas estrofes finais, em que outro desenho se apresenta. Nos versos 26, 27 e 28, temos um movimento crescente, o comprimento vai ficando cada vez maior. Nos versos 29, 30 e 31, o oposto ocorre: as linhas vão ficando cada vez menor, até que, na última delas, temos apenas duas palavras: “so two —”. O resultado é um padrão visual fácil de associar ao vaivém das ondas e à variação das marés. Na tradução, essa dimensão também foi levada em conta.

Passemos agora ao começo do poema, verificando o que essa nova rede de pesca capturou e o que escapou em meio à malha da linguagem.

	XX	XX
1	The sea that encloses her young body	O mar que envolve o corpo dela
2	ula lu la lu	ula lu le lu
3	is the sea of many arms —	é o mar de mil braços

4	The blazing secrecy of noon is undone	O sigilo ardente do meio-dia se desfaz
5	and and and	& & &
6	the broken sand is the sound of love —	uma areia oca que é o eco do amor —

Na primeira versão da tradução, o poema começava com “O mar que envolve seu corpo jovem”. Assim, a pessoa já escapava da rede antes que soubéssemos seu gênero: um rapaz, uma moça, uma pessoa não binária? A percepção era de que “O mar que envolve o jovem corpo dela”, embora correto, não soava natural ou atraente — parecia resultado de um serviço de tradução automática, sem apreço ao ritmo, à dimensão poética do texto. Diante disso, outra proposta surgiu: “O mar que envolve o corpo dela”. Soava mais natural, mais bem amarrado enquanto verso, mas perdia a referência à idade. O que priorizar: o gênero ou a idade? Uma releitura do poema mostrou que não havia outros trechos em que o gênero pudesse ser esclarecido. Já a juventude da personagem volta a ser mencionada no verso 20 (“In the sea the young flesh playing”). Ou seja, mesmo que a informação seja suprimida no começo, ela continua disponível no texto como um todo. Isso ajudou a optar pela segunda versão — “O mar que envolve o corpo dela”.

Como dito antes, a sonoridade é um componente muito importante desse poema, e o último verso da primeira estrofe traz uma aliteração com /m/, “many arms”, que, na tradução, se faz ouvir nas palavras “mar” e “mil”. Por que “mil” e não “muitos”, que também promoveria a mesma aliteração e que está, semanticamente, mais próximo de “many”? A decisão se baseia na busca por termos mais curtos, que não só é uma característica da língua inglesa como uma marca de estilo importante na obra de Williams, autor de versos muito concisos. Ademais, o uso de “mil”, em casos como esse, remete muito mais à noção de “muitos”, de algo incalculável, do que ao número específico.

Na segunda estrofe, Williams volta a acentuar a camada sonora do poema por meio da repetição de “and”, que na tradução se converte em “em”. A mudança de classe gramatical, da conjunção “e” para a preposição “em” cria uma conexão maior (de localização) entre o verso que abre e o verso que fecha a estrofe. Mas consideramos essa uma mudança vantajosa, diante do encontro com uma assonância muito parecida. Infelizmente, a conexão entre “and” e “sand”, no verso seguinte, se perdeu — temos “ardente”, no verso 4, mas o efeito não soa tão claro quanto no texto fonte. Na verdade, Williams é ainda mais meticuloso em sua tessitura, conectando “and” com “sand” e “sand” com “sound”: “and and and / the broken sand is the sound of love —”.

Diante desse desafio, a tradução se valeu de outros enlaces, com a repetição do /k/: “em em em / uma areia oca que é o eco do amor”. Ou seria melhor “uma areia oca que ecoa o amor”? A primeira versão prevaleceu por propor, como no texto fonte, uma definição: A é B, em vez de A ecoa B.

7	The flesh is firm that turns in the sea	A carne é firme e volteia no mar
8	O la la	U la la
9	the sea that is cold with dead men’s tears —	o mar é frio de lágrimas dos mortos —
10	Deeply the wooing that penetrated	Intenso, o apelo que penetrou
11	to the edge of the sea	à beira do mar
12	returns in the splash of the waves —	regressa no jorro das ondas —

A juventude da personagem, que foi suprimida do primeiro verso, ao menos se insinua quando chegamos à terceira estrofe, com a informação de que “The flesh is firm”. Ao mesmo tempo, esse trecho desperta um sentimento estranho, pois parece ser o tipo de comentário que alguém faria ao comprar peixe: “yes, the flesh is firm”. A personagem é vista menos como pessoa e mais como uma coisa. Infelizmente, a aliteração que marca esse trecho não consta da tradução, justamente para dar conta da estranheza no campo semântico. Para contemplar a dimensão sonora de alguma maneira, a tradução propõe um paralelismo sutil entre os versos 7 e 9: “a carne é firme” / “o mar é frio”.

Agora reparem que interessante o que há entre eles, no verso 8: nas primeiras três estrofes do poema, o verso do meio, além de ser o mais curto, traz sempre a repetição de um som: “ula lu la lu”, “and and and” e, neste trecho, “O la la”. Em consonância com a tradução da primeira parte, que traz “ula lu la lu”, temos agora “E la la”.

Por fim, essa estrofe também traz uma rima incompleta entre “sea” (que aparece duas vezes) e “tears”. Na tradução, é o som do /m/ que aproxima “mar” e “mortos”.

No verso 10, temos a menção a “wooing” um apelo, mas que também pode ser entendido como um modo de cortejar. Seria esse apelo dos mortos que chegava a nós como “ula lu la lu”, “o la la”, registros de outra linguagem, que associa a natureza e o sobrenatural, intraduzível para a linguagem humana?

13	a wink over the shoulder	piscadela sobre o ombro
14	large as the ocean —	largo como o oceano —
15	with wave following wave to the edge	onda desponta em onda até a ponta
16	coom barroom —	urro arrhoû —
17	It is the cold of the sea	É o frio do mar
18	broken upon the sand by the force	rebentando na areia por força
19	of the moon —	lunar —

O tom de cortejo se confirma no verso 13, com “wink”, e o som do /w/ se propaga no verso 15 “with wave following wave”. Em português, temos a assonância da palavra “ombro” que se mantém em “onda desponta em onda até a ponta” (em alusão à ponta da praia). Neste ponto, perde-se porém uma das repetições que contribuem para o entrelaçamento do texto: a da palavra “edge”, que aparece em outros dois momentos: “to the edge of the sea” (verso 11), traduzido como “beira do mar”; “there is no edge” (verso 30), traduzido como “não tem fim”.

Chegamos a “coom barroom”. Chegamos à saga por onomatopeias relacionadas à água. Surge a questão: se não estamos na dimensão do léxico, mas sim da voz, por que traduzir uma onomatopeia? No caso de onomatopeias lexicalizadas, a tradução pode se justificar por uma correspondência já dada em ambas as línguas, como “cock-a-doodle-doo” e “cocoricó”. Mas no caso de uma onomatopeia nova, como “coom barroom”, será que estamos ainda “dentro” de uma língua específica? Como proceder, no processo tradutório, diante de palavras que não parecem pertencer a uma língua humana, mas sim à língua de outros seres ou elementos?

Nesse aspecto reside uma beleza que é muito bem descrita em um trecho do artigo “Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em ‘Meu tio o Iauaretê’, de

Guimarães Rosa” (2015), de Clara Rowland. Citando Giorgio Agamben, Rowland associa a onomatopeia a uma tradição que reconhece “– para além das vozes articuladas e gramaticais dos humanos – dois tipos de vozes naturais: os sons inarticulados que não se podem escrever (como o rumor do fogo ou da água); e as vozes inarticuladas, como o canto dos pássaros, que podem ser escritas, mas nada significam” (ROWLAND, 2015, p. 110). Assim, prossegue Rowland, a onomatopeia é definida, na literatura, “como ponto de passagem entre a natureza e a escrita: voz que se presta à inscrição, apenas se distingue do discurso porque não sabemos o que quer dizer” (ibid.).

A decisão por buscar uma nova onomatopeia na tradução se deu por alguns motivos. Um deles, explorar o caminho apontado acima, no intuito de chegar a esse ponto de passagem. Além disso, dependendo da solução adotada, esta poderia trazer uma nova camada de leitura para o texto. Ela poderia remeter a algum achado da literatura brasileira, por exemplo. Ou poderia apresentar, disfarçado como onomatopeia, algum termo do grande caldeirão idiomático que existe no país e que, em grande medida, ignoramos. Por fim, pesou nessa decisão a forma como “coom barroom” se articula a “moon” (verso 19) no texto fonte, algo a ser levado em consideração também na tradução.

A primeira parada nessa busca foi a obra de Guimarães Rosa — de onde veio “Chu-áá!”, no conto “O burrinho Pedrês”, que permitia uma rima com “lunar”. Contudo, essa onomatopeia não proporcionava o mesmo tom soturno que vemos no texto fonte...

Assim chegamos ao artigo de Rowland, com foco em “Meu tio o Iauaretê”, conto no qual um onceiro, filho de pai branco e mãe indígena, conta sua história a um viajante, que se perdeu na mata. Ao longo da narrativa, ele vai expondo seu parentesco com as onças e dando sinais de uma metamorfose, processo acompanhado por uma gradativa mudança na fala do narrador, cada vez menos compreensível. Mas esses sons aparentemente indecifráveis, que soam como onomatopeias ou interjeições, são, como Rowland destaca, em boa parte provenientes do tupi.

É sobretudo através das exclamações do tigreiro que uma narrativa paralela se vai interpolando – uma narrativa em que afirmações, recusas e reações contidas em elementos tupi vão sendo codificadas em *aparentes* interjeições que, do ponto de vista etimológico, se revelam portadoras de um sentido nunca concretizado [...]. A tupinização da linguagem que marca o desenvolvimento do conto parece assentar sobre a sua não visibilidade – ou sobre a manutenção da sua duplicidade. As interjeições e exclamações do tigreiro são assim, ao longo da leitura, zonas de ilegitimidade, ou da paradoxal legibilidade sem sentido da onomatopeia. É através delas que o texto se vai transformando, graficamente incorporando uma deformação com clara relação com o tema metamórfico do texto (ROWLAND, 2015, 112-2013).

O universo rosiano é tão sedutor que, uma vez nele, é difícil retomar o caminho de casa. Mas “coom barroom” nos aguarda, e trazemos da fala do onceiro duas palavras. O verbo “urra”, de “Esturra – urra de engrossar a goela e afundar os vazios... Urrurrú-rrurrú... Troveja, até” (ROSA, 1962, s/p). E “arrhoû”, talvez do verbo “arriar” (pôr no chão), presente na fala já metamorfoseada que encerra o conto: “Aaâh... Cê me arrhoû...” (ibid.). E chegamos a “urro arrhoû”, que conserva o fonema /rr/ e o tom grave e, de modo um tanto quanto opaco, envolve uma onça, um rugido e uma queda.

A conexão com “moon” se perdeu, mas a tradução traz uma rima entre “mar” e “lunar” — que não é tão trabalhada quanto “urro arrhoû”, mas não se pode ganhar sempre.

20	In the sea the young flesh playing	No jogo do mar a jovem
21	floats with the cries of far off men	carne flutua ao apelo de homens que
22	who rise in the sea	ao longe emergem das águas
23	with green arms	com braços verdes
24	to homage again the fields over there	para louvar outra vez os campos lá
25	where the night is deep —	onde a noite é profunda —

No trecho seguinte, temos uma aliteração entre “flesh” e “floats”. O /f/, de modo menos acentuado, ainda se faz presente em “far off”. Visando repetir esse efeito, a primeira versão da tradução continha uma aliteração entre o adjetivo “jovem” e o verbo “jogar”, que também se articulava com “emergem”, como é possível ver abaixo.

20	In the sea the young <u>f</u> lesh playing	No mar a carne jovem jogando
21	<u>f</u> loats with the cries of far off men	flutua com o apelo de homens distantes
22	who rise in the sea	que emergem das águas

Relendo esses versos, constatou-se que a aliteração em /j/ seria ainda mais marcante se, em vez de “distantes”, tivéssemos “ao longe”. Além disso, também saltou aos olhos a oportunidade de um enjambement que, bastante alinhado ao estilo de Williams, desse uma cutucada em quem lê. Quando lemos o verso “no jogo do mar a jovem”, o termo “jovem” aparece como substantivo, trata-se da moça que está no balanço do mar. Na passagem pro verso seguinte, porém, essa informação é ressignificada: “jovem” não é um substantivo, mas sim um adjetivo, que qualifica a palavra “carne”. A cena lúdica do verso 20 entra em choque com a imagem da carne flutuante, que fica ainda mais incômoda à medida que homens emergem das águas. Aliás, Williams repete “in the sea”, tanto no começo quanto no fim da estrofe. Mas depois de uma sequência de “mar”, “lunar” e “mar”, foi indiscutível a necessidade de poupar quem lê de mais uma rima com “-ar”, por isso, optou-se por “das águas”.

Na sequência, a tradução propõe, de forma pouco marcada, algumas aliterações em /v/, por meio de “verdes”, “louvar” e “vez”.

26	la lu la lu	la lu la lu
27	but lips too few	mas lábios tão poucos
28	assume the new — marruu	presentem o novo — urraam
29	Underneath the sea where it is dark	Sob o mar onde a escuridão
30	there is no edge	não tem fim
31	so two —	então dois —

O trecho final do poema é um tanto quanto enigmático. Não está claro o que Williams quer dizer com “lips too few”, dado que “few” é um pronome. Esses lábios presumem alguma novidade, o que também pode soar estranho, a não ser que essa

novidade seja uma palavra prestes a ser enunciada ou um beijo que se aproxima. E, quando parece que a novidade será enfim revelada, ela vem em forma de onomatopeia, na linguagem do mar: “marruu”. O poema nos leva, então, ao ambiente submarino, escuro, tão vasto que não fim. E termina de modo abrupto.

A densa camada sonora do poema, com uma série de aliterações, assonâncias e rimas, nos leva a imaginar que “eco” foi cortado neste final: talvez uma rima com “dark”? Afinal, a palavra soa solitária em meio a essa profusão de casais e trisais sonoros. Mas o que poderia rimar com “dark” neste final?

“So two — shark”?

Não temos como afirmar nada nesse sentido, mas a brincadeira exerceu sua influência na tradução. Assim, a primeira versão, “Sob o mar lá onde é breu”, foi reescrita: “Sob o mar onde é escuridão”. O som está dado, caso mais alguém queira completar o poema com uma rima.

Por fim, foi curioso observar como o percurso em torno de “coom barroom” coincidiu com esse trecho final. Bastou ler “marruu” de trás para a frente para ver que o urro já estava ali, foi só duplicar o “a” em vez do “u”.

5.14. Poema XXI (“one day in Paradise”) e Poema XXII (“so much depends upon”)

	XXI	XXI
1	one day in Paradise	um dia no Paraíso
2	a Gipsy	uma cigana
3	smiled	sorriu
4	to see the blandness	ao ver a sem-gracice
5	of the leaves —	das folhas —
6	so many	tantas
7	so lascivious	tanta lascívia
8	and still	e inércia

	XXII	XXII
1	so much depends	tanta coisa depende
2	upon	dum
3	a red wheel	carinho de mão
4	barrow	vermelho
5	glazed with rain	lustro úmido de
6	water	chuva
7	beside the white	junto às galinhas
8	chickens	brancas

Esta análise, diferentemente das demais, contempla dois poemas de *Spring and All*. Isso se deve a uma análise feita por Burton Hatlen no artigo “Openess and Closure in Williams’ *Spring and All*”, publicado na *William Carlos Williams Review*, em 1994. Nesse artigo, Hatlen chama a atenção do leitor para as semelhanças formais (e, por que não dizer, também temáticas) entre o poema XXI e o poema XXII. Como lembra Hatlen, temos aqui o poema mais famoso de Williams, que ficou conhecido como “The red wheelbarrow”. Essa popularidade fez com que o poema fosse geralmente lido de modo independente — o que não é um problema, é claro. Porém, novas camadas de interpretação podem ser propostas quando relemos esse poema dentro de *Spring and All*, em diálogo com os outros poemas e os trechos em prosa que compõem o livro. Além disso, vale lembrar que em *Spring and All* os poemas não têm título — apenas são precedidos por um número, em algarismos romanos, que indica a posição na qual o poema aparece. Ao alçar voo com sua “carreira solo”, digamos assim, o poema XXII foi rebatizado como “The red wheelbarrow”, o que, segundo Hatlen, muda o sentido da obra, pois traz para o primeiro plano um dos vários elementos citados, que é o carrinho de mão vermelho (HATLEN, 1994, p. 22).

No texto do poema, o carrinho de mão é apenas um objeto entre outros neste mundo, nem mais nem menos importante que a água da chuva ou as galinhas brancas — ou o globo ocular que percebe a cena. Mas a inclusão do título coloca em primeiro plano o carrinho de mão, faz dele uma peça central — ou, pelo menos, prioritária em relação às demais. Da mesma forma, o texto do poema nos traz apenas “um carrinho de mão vermelho”, um objeto em meio a outros, em um mundo de objetos. Mas o título declara que nós aqui estamos frente a frente com “O Carrinho de Mão Vermelho”. Desse modo, a versão apresentada no *Selected Poems* sutilmente encoraja uma leitura simbólica do poema, enquanto a versão original em *Spring and All* desencoraja qualquer leitura desse tipo (HATLEN, 1994, p. 23)¹¹⁶.

Após essas ponderações, Hatlen nos convida a observar como o famoso poema XXII se articula com o poema XXI. Colocados lado a lado, a forma de um espelha a do outro, observa ele. Ambos contam com quatro estrofes, com dois versos cada, sendo o primeiro verso mais longo que o segundo (com uma exceção, na segunda estrofe do poema XXI). “Embora o poema XXI não tenha a mesma regularidade matemática do poema XXII, em que cada estrofe consiste em um verso de três palavras seguido por um verso com uma palavra, as semelhanças formais são impressionantes”¹¹⁷ (*ibid.*).

Prossegue Hatlen, em sua análise: “Os poemas XXI e XXII também são ligados por meio de ecos verbais. Se lermos os dois poemas consecutivamente, fica claro que o primeiro verso do poema XXII, o famoso ‘so much depends’, retoma o padrão de “so...” estabelecido no poema XXI — “so many / so lascivious / and still” (*ibid.*).

Ler esse trecho já trouxe uma nova meta para a tradução de ambos poemas: manter a relação que a repetição do “so...” estabelece entre eles. Novas metas se somaram a essa a partir da interpretação proposta por Hatlen. Ele também chama a atenção, por exemplo, para uma possível conexão entre o termo “still”, que encerra o poema XXI, com a cena apresentada a seguir no poema XXII.

O efeito do poema XXI depende imensamente da surpresa desta última palavra. O poema atribui quatro adjetivos às folhas: elas são ‘banais’ (substantivadas como ‘banalidade’ — mas o ponto está no humor, em vez do conceito literário), “muitas” (sem maiores surpresas aqui), “lascivas” (bem, sim, folhas, especialmente na primavera, são bastante sensuais) e... “paradas” — e aqui está a surpresa, já que as folhas geralmente se movem pelo menos um pouquinho, e “lascivas” nos preparou para algo um pouco mais dramático. Mas “paradas” também estabelece o tom para

¹¹⁶ No texto fonte: “In the text of the poem, the wheelbarrow is merely one object among others within the world, no less but no more important than the rainwater or the white chickens—or than the naked eyeball that perceives this scene. But the added title foregrounds the wheelbarrow, makes it central — or at least first among equals. Similarly, the text of the poem gives us merely “a red wheel barrow,” an object among others, in a world of objects. But the title declares that we here stand face to face with “The Red Wheelbarrow.” In these ways, the Selected Poems version subtly encourages a symbolic reading of this poem, while the original Spring and All version discourages such a reading.”

¹¹⁷ No texto fonte: “Formally, these two poems mirror one another. In both poems we get four two line stanzas, and even the stanza aie patterns are similar: with one exception, poem XXI displays the same long line/short line pattern that we see in poem XXII. Thus while poem XXI lacks the precise mathematical regularity of poem XXII, in which each stanza consists of a three word line followed by a one word line, the formal similarities are striking. And poems XXI and XXII are also linked by verbal echoes. In particular, if we read the two poems consecutively, it becomes clear that the opening line of poem XXII, the famous “so much depends,” picks up a “so —” pattern established in poem XXI—“so many / so lascivious / and still”.

e nos conduz para o poema XXII, onde tudo está de fato “parado”, congelado no que Williams chama, em uma das passagens em prosa de *Spring and All*, de “momento eterno”¹¹⁸ (HATLEN, 1994, p. 23).

A seguir, o autor se volta para um ponto aparentemente divergente entre os dois poemas: a temática. Enquanto o poema XXI evoca o paraíso, com uma cigana no papel de Eva, em meio a devaneios românticos, o poema XXII se volta para o mundo material, enraizado no tempo e no espaço, de forma concreta.

Williams contou, em um artigo para a revista *Holiday*¹¹⁹, em 1954, que não era muito bom em se lembrar dos próprios escritos, mas que se lembrava bem do contexto em que “The Red Wheelbarrow” foi criado. A inspiração para os versos, segundo ele, brotou do afeto por um homem negro, chamado Thaddeus Lloyd Marshall Senior, que havia trabalhado em Gloucester, Massachusetts, pescando pargos nas águas geladas. Williams o conheceu em Rutherford, New Jersey, quando Marshall morava a algumas quadras de distância da casa do poeta. “No quintal dele, eu vi o carrinho de mão vermelho, cercado por galinhas brancas. Suponho que meu afeto pelo velho de algum modo foi incorporado à escrita”¹²⁰, de acordo com Williams.

Para Hatlen, da divergência entre o Éden do poema XXI e o quintal de Marshall, no poema XXII, emerge um movimento dialético, que conta, de um lado, com o divino, e de outro, com o que há de mais mundano. Desse atrito, vem algo que “é muito mais interessante do que qualquer coisa que esteja acontecendo em qualquer um desses poemas, quando lidos separadamente” (ibid.)¹²¹. Esse ponto instiga um olhar mais abrangente para a presença de questões metafísicas na obra de Williams. Sem negar a imensa importância que o poeta confere em sua obra à percepção do “real”, digamos assim (com seus objetos, sua efemeridade, sua localização no momento presente), é produtivo atentar para os momentos em que seus poemas evocam algum tipo de transcendência.

Antes de passarmos para uma análise das traduções propostas, vale apenas pontuar que o poema XXI também estabelece uma relação bem clara com pelo menos mais um poema de *Spring and All*: o poema XXIV, que começa com os versos “The leaves embrace / in the trees”. Ainda nas primeiras estrofes, ele parece trazer o desdobramento das cenas que foram apresentadas no poema XXI: “I am still with / Gipsy lips pressed / to my own — / It is the kiss / of leaves”. Voltaremos a essa cena daqui a algumas páginas.

¹¹⁸ No texto fonte: “The effect of poem XXI depends largely on the surprise of this last word. The poem attaches four adjectives to the leaves: they are “bland” (nominalized as “blandness”—but the point lies in the witty and rather literary conceit), “many” (no surprises here), “lascivious” (well yes, leaves, especially in spring, are richly sensual), and... “still”—and here is the surprise, for leaves are generally in at least mild motion, and “lascivious” has prepared us for something more dramatic.12 But “still” also seems to set the tone for and to push us on into poem XXII, where everything is indeed “still,” frozen in what Williams calls, in one of the prose passages of *Spring and All*, the “eternal moment”.

¹¹⁹ O artigo está disponível no link:

https://archive.org/details/sim_holiday_1954-11_16_5/page/n79/mode/2up.

¹²⁰ No original: “In his back yard I saw the red wheelbarrow surrounded by the white chickens. I suppose my affection for the old man somehow got into the writing”.

¹²¹ No texto fonte: “But I would argue that if we take the two poems together, a dialectical movement opens up between them, between “Paradise” and the things of this world, between time and the “eternal moment,” that is more interesting than anything happening in either of these poems when we read them in isolation”.

5.14.1. Intertextualidades em tradução

Com as observações de Hatlen em mente, demos início à tradução do poema XXI. No primeiro verso, a menção a “one day” já parece mesmo remeter a um acontecimento atemporal — que se passa no tempo das fábulas, do “era uma vez”, e não no momento presente. A mulher cigana, que aparece no segundo verso, sorri das folhas presentes no local — como não lembrar que, após provarem do fruto proibido no Éden, Adão e Eva recorreram justamente a folhas para cobrir a recém-descoberta nudez?

Diante de “blandness”, vários termos foram cogitados, como “banalidade”, “mediocridade”, “insignificância”, mas eles pareciam traduzir mais o estado de espírito de quem observa (a mulher cigana) do que àquilo que é observado (as folhas). Afinal, uma pessoa triste poderia, por exemplo, considerar banal tudo que está ao seu redor, especialmente algo tão comum quanto folhas. A meta era apresentar as folhas como sujeitos, dotados de agência. Isso levou a uma nova opção: “chatice”. Porém, esta remetia a um incômodo, e essas folhas não incomodam, elas apenas são sem graça, nesse ambiente onde o erotismo da serpente se insinua. Clément Oudart, no artigo “Metric figures in William Carlos Williams’s *Spring and All* (1923)”, de 2021, até associa a recorrência do /s/ no poema (“Paradise”, “Gipsy”, “see”, “so” e “lascivious”) à sibilância de uma serpente escondida.

Nesta reescrita satírica do Gênesis — em que uma cigana substitui Eva no jardim do Éden — Williams oferece uma cena, uma história (“um dia”) em um única tomada permeada com um exemplo primoroso de disseminação consonantal, com o insistente sibilante da serpente indo do “Paradise” ao “so many / so lascivious / and still”, sugestivo na performance sonora do poema do abraço erótico, escuro, diabolicamente prazeroso, que se completa com os “Gipsy lips” e “kiss / of leaves” (poema XXIV) — um tributo evidente ao *Leaves of Grass*, de Whitman, e sua concepção erotizante de natureza¹²² (OUDART, 2021, p. 30).

Na tradução, esse som também se insinua, embora de modo menos acentuado do meio para o fim do poema.

	XXI	XXI
1	one day in Paradise	um dia no Paraíso
2	a Gipsy	uma cigana
3	smiled	sorriu
4	to see the blandness	ao ver a sem-gracice
5	of the leaves —	das folhas —
6	so many	tantas

¹²² No texto fonte: “In this satiric rewriting of Genesis—substituting a Gipsy for Eve in the garden of Eden— Williams offers a scene, a story (‘one day’) in a single snapshot pervaded with a commendable example of consonantic dissemination, with the snake’s insistent hissing from ‘Paradise’ to ‘so many//so lascivious/and still’, suggestive in the aural performance of the poem of the dark, demonic bliss of an erotic ‘embrace’, complete with ‘Gipsy lips’ and ‘kiss/of leaves’ (poem XXIV)—an open tribute to Whitman’s *Leaves* and eroticized conception of nature”.

7	so lascivious	tanta lascívia
8	and still	e inércia

É oportuno entender como a opção por trabalhar esses poemas em conjunto reverberou no processo tradutório. Se a tradução fosse feita a partir de uma leitura isolada do poema XXI, seria importante manter, na última estrofe, o uso de adjetivos (“lascivious” e “still”). Afinal, eles evidentemente qualificam as folhas, conferindo a elas atributos inusitados: elas são lascivas e estão imóveis.

Na tradução aqui apresentada, porém, “so lascivious” resultou em “tanta lascívia”, enquanto “still” levou a “inércia”, uma substantivação que, de certo modo, enfraquece a associação proposta no poema. Podemos associar a lascívia e a inércia às folhas, sim, porém também seria possível relacionar esses termos à paisagem geral do paraíso.

A mudança de classe gramatical (de adjetivo no texto fonte para substantivo na tradução) se deve à busca por uma solução que possa reverberar no poema XXII. No intuito de acentuar a presença do “so...” em ambos poemas, optou-se por repetir a palavra “tanta”: “tantas [folhas]” / “tanta lascívia” / “tanta coisa”.

A ponte entre um e outro parece resolvida, mas uma nova preocupação (ou expectativa) aguarda na outra margem. A questão, diante do poema XXII, é a seguinte: como evitar a redundância e propor uma tradução capaz de iluminar alguma nova faceta desse poema que é tão curto, tão famoso e já tão traduzido? Vejamos, como exemplo, algumas das excelentes traduções desse poema para o português, reunidas em um artigo de Guilherme Gontijo Flores para o site escamandro¹²³. A primeira delas, apresentada a seguir, é de José Paulo Paes.

O carrinho de mão vermelho

tanta coisa depende
de um

carrinho de mão
vermelho

esmaltado de água da
chuva

ao lado das galinhas
brancas

Paes reproduz boa parte dos aspectos formais e semânticos presentes no texto fonte. Em inglês, cada estrofe é composta por dois versos, em que o primeiro, mais longo, conta com três palavras, e o segundo, com apenas uma, resultando em uma mancha gráfica que, por sua vez, alude à própria silhueta de um carrinho de mão. Na tradução de Paes, parte dos versos (não todos) apresenta essa regularidade.

Vejamos a seguir a tradução proposta por Luís Dohnnikoff, na qual ele consegue reproduzir esse padrão (em que um verso tem três palavras, e o seguinte apenas uma) e também privilegia alguns elementos sonoros do poema.

¹²³ O artigo mencionado, “7 + 4 vermelhos carrinhos de mão (william carlos williams) está disponível no link: <https://escamandro.wordpress.com/2012/03/05/7-vermelhos-carrinhos-de-mao/>.

O carrinho de mão marrom

Tanta coisa depende
desse

carrinho de mão
marrom

reluzindo sob a
chuva

junto às galinhas
brancas.

Ao comentar a tradução acima, em um artigo para a revista *Sibila*¹²⁴, Luís Dolnikoff explica a mudança de cor do objeto e outras escolhas presentes no processo tradutório.

Minha própria versão se vale de uma traição ao seu famoso objeto, que de vermelho passa a marrom. Porque no original, a segunda estrofe, como referido, relaciona *a red* (o vermelho) com *barrow* (carro), e este com *wheel* (roda – pois carrinho de mão é “carro de roda”). Ora, não é possível relacionar em português o nome da cor do objeto com o nome do próprio objeto a não ser que essa cor ecoe *carrinho* e *mão*. Daí meu carrinho de mão ser marrom. Em compensação, mantive a estrutura de três palavras nos primeiros versos e uma nos segundos, e tentei ainda compensar um pouco a perda da relação tripla entre “besides the white / chickens”, na última estrofe, fazendo uma de suas palavras se relacionar com a estrofe anterior (reluzindo/chuva/junto) (DOLNIKOFF, 2011, s/p).

Enquanto a cor do carrinho muda na tradução de Dolnikoff, ela aparentemente some na tradução de Guilherme Gontijo Flores, apresentada a seguir.

Carrim de mão

tanto depende
de um

carrim de
mão

no verniz da
chuva

entre os frangos
brancos

Flores contrapôs a estrutura visual, presente nas traduções anteriores, à estrutura melódica que identificou na obra. O poema “pode ser lido como apenas 2 versos decassilábicos: *so much depends upon a red wheel barrow / glazed with rain water beside the white chickens*”, escreve o tradutor (FLORES, 2012, s/p). “Apesar

¹²⁴ O artigo de Luís Dolnikoff, intitulado “As palavras e as coisas de Williams Carlos Williams”, está disponível no link <https://sibila.com.br/critica/as-palavras-e-as-coisas-de-william-carlos-williams/4984>.

do alongamento do português, tentei manter esse aspecto rítmico; para tanto, optei pelo oral “carmim” por dois motivos: manutenção do metro (sabendo que certo oralismo não seria completamente estranho à poesia de wcw), e pelo fato de *carrim* ser um quase anagrama perfeito de *carmim*, onde poderia estar o ‘vermelho’ desaparecido da minha tradução”¹²⁵ (ibid.).

A cor branca, contudo, aparece na tradução, numa ótima rima toante com “frangos”, solução que também aparece na tradução a seguir, de Adriano Scandolaro.

O carrinho vermelho de mão

tanto depende
de um

carrinho vermelho
de mão

lustroso d’água
da chuva

ao lado do branco
dos frangos

Nesta tradução, é admirável a série de inversões que subvertem a expectativa de quem lê e resultam, na definição do próprio Scandolaro, em um ritmo “soluçante”. Exemplo disso é o “carrinho vermelho / de mão”. A tradução proporciona, assim, o efeito surpresa que Williams tão frequentemente obtém por meio de enjambements. No poema, os cortes chegam a dividir duas palavras ao meio: “wheelbarrow” e “rainwater”.

Seria possível elencar muitas outras excelentes traduções, mas as que vimos até aqui já dão uma boa amostra da multiplicidade de abordagens possíveis — o que poderia soar como um incentivo, não fosse, paradoxalmente, a sensação de que fica cada vez mais difícil pensar em aspectos ainda não explorados.

Ora, se a proposta aqui adotada busca contemplar a dimensão relacional entre o poema XXII (“so much depends upon”) e o poema XXI (“one day in Paradise”), quem sabe a solução não viria desse enlace? Em contraste com o Éden, com o desejo latente pela mulher cigana em algum lugar do passado, vem o quintal, a ruminação do eu-lírico (“so much depends”) no momento presente, em meio aos elementos da vida doméstica. Em vez do sibilar da serpente, o cacarejar das galinhas. E assim, contaminada pela sensualidade do poema XXI, a ruminação do eu lírico no poema seguinte, talvez por um ato falho, talvez devido a um erro de digitação sutil o suficiente para passar despercebido no processo de revisão, pondera sobre um: carinho.

Tanta coisa depende de uma letra. Ainda que a maioria dos leitores provavelmente vá associar o trecho a um erro de revisão.

XXII	XXII
------	------

¹²⁵ Acredito que a primeira menção a “carmim”, no trecho citado, seja um erro de digitação, e que Flores está explicando por que optou pelo oral “carrim”.

1	so much depends	tanta coisa depende
2	upon	dum
3	a red wheel	carinho de mão
4	barrow	vermelho
5	glazed with rain	lustro úmido de
6	water	chuva
7	beside the white	junto às galinhas
8	chickens	brancas

Em termos formais, o poema reproduz o padrão adotado em cada estrofe do texto fonte, com versos formados por três palavras no primeiro verso e apenas uma no segundo. A maior diferença se dá no campo semântico, com a menção ao carinho. Aliás, faz sentido falar em um carinho vermelho? Provavelmente não, mas que bom que muitos escritores já abriram caminho nesse terreno, com imagens de pura sinestesia, tais como Machado de Assis, com “luz úmida” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; Cecília Meirelles com o “cheiro áspero das flores”, no poema “Recordação”; Olavo Bilac ouvindo estrelas em seu conhecido soneto.

Na estrofe seguinte, a busca por uma correspondência formal levou ao uso de “lustro”, o que terminou por acarretar em uma mudança de tom, pois se trata de um termo muito menos coloquial que “glazed”, no texto fonte, e que a contração “dum”, presente na própria tradução... Mas o termo “lustro” permitiu aludir à superfície que reluz, parecendo envernizada ou esmaltada, graças à água da chuva, além de trazer uma assonância em /u/.

A vibração que a cor vermelha confere ao carinho, a sugestão tátil da umidade e o som do /u/ em “dum”, “lustro”, “úmido”, “chuva” e “junto” contrastam, na última estrofe, com a sonoridade do /a/ e a cor das galinhas, que entram em cena como um antídoto contra a fantasia.

O deslize semântico (refiro-me ao carinho) encontra justificativa na posição que o poema ocupa em *Spring and All*. Afinal, há elementos que aludem a uma tensão sexual nos três poemas que antecedem este. No Poema XIX, são os adolescentes com flores atrás da orelha, comparados a sátiros, com seus beijos escuros. A seguir, no Poema XX, é o mar gelado que abraça o corpo de uma jovem, enquanto a areia soa como se fosse o som do amor. Até que no Poema XXI temos as folhas lascivas dessa revisita ao Éden. E, já que estamos falando de um conjunto de poemas, é oportuno lembrar que o próprio verso “so much depends upon” aponta para uma rede de relações, que extrapola as imagens apresentadas.

5.15. Poema XXIII (“The veritable night”)

	XXIII	XXIII
1	The veritable night	Uma verdadeira noite
2	of wires and stars	de fios e estrelas
3	the moon is in	a lua está no
4	the oak tree’s crotch	V do carvalho
5	and sleepers in	e vultos nas
6	the windows cough	vidraças tosem
7	athwart the round	em direção
8	and pointed leaves	às folhas pontudas
9	and insects sting	e insetos picam
10	while on the grass	enquanto no capim
11	the whitish moonlight	o luar branco
12	tearfully	aos prantos
13	assumes the attitudes	se comporta como
14	of afternoon —	a tarde —
15	But it is real	Mas é de verdade
16	where peaches hang	onde pendem pêssegos
17	recalling death’s	absortos na prometida
18	long promised symphony	sinfonia da morte
19	whose tuneful wood	cuja madeira musical
20	and stringish undergrowth	e matagal encordado
21	are ghosts existing	são fantasmas existindo
22	without being	sem ser
23	save to come with juice	a não ser como sumo
24	and pulp to assuage	e polpa para amansar
25	the hungers which	as fomes que
26	the night reveals	a noite revela
27	so that now at last	agora enfim
28	the truth’s aglow	a verdade brilha
29	with devilish peace	com paz luciferina
30	forestalling day	antecipando-se ao dia
31	which dawns tomorrow	que amanhã nascerá
32	with dreadful reds	com vermelhos horrendos
33	the heart to predicate	o coração a pregar
34	with mists that loved	com névoas que amaram

35	the ocean and the field —	o mar e a mata —
36	Thus moonlight	Logo o luar
37	is the perfect	é o perfeito
38	human touch	toque humano

“The veritable night / of wires and stars”

“Os dois primeiros versos são um fragmento isolado, separado, por meio da sintaxe, da ‘frase’ relativamente direta que se segue (...) Suspensos acima do poema, ilhados, desconectados, como a própria noite e as estrelas ficam suspensas acima dos objetos representados no poema, os versos iniciais promovem uma sensação de suspensão gramatical”¹²⁶, escreve Josh Wallaert em “The Eco-poetics of Perfection: William Carlos Williams and Nature in ‘Spring and All’” (2005). A noite evocada no poema, prossegue Wallaert, é um sujeito sem predicado — uma potência carregada de tensão. “O primeiro verso situa o poema no presente, no tempo e no espaço (...), mas a noite é sintaticamente separada dessa presença nos versos seguintes”¹²⁷ (*ibid.*, p. 87).

Na medida em que avançamos pelas estrofes, nosso olhar percorre esse ambiente noturno, passando das estrelas para a lua, desta para o carvalho, num plano bem mais próximo, e então para as janelas de uma construção. É como se nosso olhar, gradativamente, fosse se acostumando com a escuridão e, assim, identificando melhor os elementos menores que compõem esse ambiente, como as folhas e os pêssegos.

Mas Wallaert sugere uma outra explicação. Para ele, “se nós ‘vemos’ os objetos no poema, é somente porque a lua os revelou para nós” (*ibid.* p. 87). Ou seja, a luz da lua tem, nesse contexto, uma potência criadora, equiparável ao papel criador do poeta quando este, por meio da linguagem, cria os elementos de uma cena. “Mas se a lua assume os poderes do poeta, lançando sua luz sobre os objetos do mundo natural, ela o faz com relutância, com um inegável sentimento de tristeza”¹²⁸ (*ibid.*, pp. 87-88).

As imagens apresentadas no poema ora parecem estáticas, ora dinâmicas, e essa alternância entre “momento e movimento”, como diz Wallaert, decorre de uma série de estratégias formais e semânticas. Do ponto de vista formal, é possível observar como os enjambements afastam sujeito e verbo, prolongando a espera por algo que aparentemente está prestes a acontecer. Paralelamente, os elementos semânticos também sugerem uma potência contida. “Os fios telefônicos e as estrelas são silenciosos e imóveis no céu noturno, e no entanto contêm a energia potencialmente infinita da eletricidade e do gás. São simultaneamente estáticos e dinâmicos, quer como objetos no ‘mundo real’, quer como unidades linguísticas no

¹²⁶ No texto fonte: “The first two lines stand alone as a fragment, disconnected by syntax from the relatively straightforward “sentence” that follows” (...) Hanging above the poem, isolated and detached, as the night and stars themselves hang above the objects represented in the poem, the opening lines create a sense of grammatical suspense”.

¹²⁷ No texto fonte: “The first line situates the poem in a present of place and time- a ‘veritable night’ which is both spatial and temporal- but the night is syntactically detached from this presence by the lines that follow”.

¹²⁸ No texto fonte: “If we ‘see’ the objects in the poem, this is only because the moon revealed them to us (...) But while the moon assumes the powers of the poet, casting its light upon objects in the natural world, it does so reluctantly, with an unmistakable sense of sadness”.

poema¹²⁹” (*ibid.* p. 87). A esses exemplos citados por Wallaert, poderíamos acrescentar os trechos “long promised symphony” (verso 18) e “forestalling day / which dawns tomorrow” (versos 29 e 30), que também carregam essa sensação de devir.

A julgar pelas estrofes finais do poema, o que há de vir não é muito animador: são os “dreadful reds” da aurora. Subvertendo uma associação bastante comum entre o amanhecer e a renovação da esperança, Williams rejeita a luz do dia e a clareza que ela traz, para privilegiar o saber que advém da escuridão misteriosa da noite.

Se considerarmos válida a analogia proposta por Wallaert entre a luz da lua e a escrita poética, faz sentido associar a noite à poesia e o dia à prosa. E esse é justamente o tema sobre o qual Williams discorre nos parágrafos que antecedem esse poema em *Spring and All*, como podemos observar no trecho abaixo:

Espero ver prosa como prosa. A prosa, liberta de valores externos e alheios, deve voltar àquele que é seu único propósito: a clareza para iluminar o entendimento. A prosa não tem outra forma senão a que depende da clareza. Se a prosa não for precisamente ajustada à exposição dos fatos, ela não existe — sua forma é exclusivamente essa. Penetrar tudo com o esclarecimento.

Poesia é algo completamente diferente. A poesia tem a ver com a cristalização da imaginação — as perfeições de novas formas como acréscimos à natureza — A prosa pode esclarecer, mas a poesia — ¹³⁰ (WILLIAMS, 1970, p. 140).

Arriscando um complemento ao trecho acima, que Williams interrompe com um travessão: mas a poesia... é o perfeito toque humano.

5.15.1. Esclarecendo (ou enluarando) o processo tradutório

“The veritable night / of wires and stars”

Começamos a análise do processo tradutório por meio da palavra “veritable”, que geralmente enfatiza a pertinência de uma metáfora, por exemplo: “this garden is a veritable oasis” ou “this cake is a veritable masterpiece”; “esse jardim é um verdadeiro oásis” ou “esse bolo é uma verdadeira obra-prima”. Temos assim, no início do poema algo que, metaforicamente, é uma verdadeira noite. Mas o que está sendo comparado à noite? Essa informação não é dada.

Vale a pena notar que, tanto em inglês como em português, esse adjetivo é precedido por um artigo indefinido, mas Williams escreve “the veritable”. Testando as duas opções na tradução — “uma verdadeira noite” e “a verdadeira noite” — percebemos que “a verdadeira noite” sugeria uma oposição a uma noite falsa. Assim, para destacar a metáfora e propor um sentido mais próximo daquele presente no texto fonte, optamos pelo artigo indefinido: “Uma verdadeira noite / de fios e estrelas”.

¹²⁹ No texto fonte: “The telephone wires and stars are quiet and motionless in the night sky, and yet they contain the potentially infinite energy of electricity and gas. They are simultaneously static and dynamic, both as objects within the “real world” and as linguistic units within the poem”.

¹³⁰ No texto fonte: “I expect to see prose be prose. Prose, relieved of extraneous, unrelated values must return to its only purpose; to clarity to enlighten the understanding. There is no form to prose but that which depends on clarity. If prose is no accurately adjusted to the exposition of facts it does not exist — Its form is that alone. To penetrate everywhere with enlightenment — Poetry is something quite different. Poetry has to do with the crystallization of the imagination — the perfections of new forms as additions to nature — Prose may follow to enlight but poetry —”

Na segunda estrofe, entra em cena a lua, por entre os galhos de um carvalho. Aqui, vimos a oportunidade de brincar, na tradução, com a dimensão visual de um elemento gráfico do texto: a letra “V”. Em vez de dizer que a lua aparece em meio à bifurcação dos galhos, dizemos que “a lua está no / v do carvalho”, com a graça adicional de que essa letra de fato integra o nome da árvore. Bem, se concordarmos com Wallaert quando ele diz que Williams se vale do luar para falar da produção poética, então esse “V” fica aqui como um convite para uma leitura metalinguística do poema, lembrete da materialidade do próprio texto.

Passando para a próxima estrofe, nos deparamos com uma construção meio estranha: “and sleepers in / the windows cough”. “Sleepers” permite múltiplas leituras: pode ser usado para se referir a pijamas infantis, assim como a pessoas adormecidas. Ambas possibilidades geram uma imagem embaçada quando, no verso seguinte, nos deparamos com “the windows cough”. Afinal, “in the windows” remete a algo exposto numa vitrine — pijamas na vitrine, talvez? Mas na sequência temos o verbo “cough”, o que indica que são pessoas sonolentas ou adormecidas tossindo perto da janela — o termo vidraça foi adotado na tradução para resgatar, em certa medida, essa noção de vitrine.

A partir desse ponto, Williams nos convida a visualizar esse ambiente em outra escala, com elementos menores e mais próximos. Entram em cena as folhas, os insetos e a relva — ou melhor, o capim, como falamos no dia a dia. E já que apontamos a questão da oralidade, vale dizer que a tradução passou por vários ajustes a cada vez que o poema era lido em voz alta.

	XXIII		XXIII
5	and sleepers in		e sonolentos nas
6	the windows cough		vidraças tosem
7	athwart the round		contra as folhas
8	and pointed leaves		pontudas e curvas

Ao declamar o trecho acima, por exemplo, percebemos que era preciso rever a solução inicial (“contra as folhas / pontudas e curvas”) para deixar claro que a tosse não é “contra” as folhas, e sim em direção a elas. Isso levou a uma nova opção: “em direção às folhas / pontudas e curvas”. Lendo esse trecho em voz alta mais uma vez, percebemos que o ritmo poderia melhorar um pouquinho, o que motivou a escansão a seguir.

	XXIII		XXIII
5	and sleepers in	- / - /	e sonolentos nas
6	the windows cough	- / - /	vidraças tosem
7	athwart the round	- / - /	em direção às folhas
8	and pointed leaves	- / - /	pontudas e curvas

A escansão mostrou que existe uma regularidade métrica no texto fonte, que nem de longe estava contemplada na tradução. Em busca do ritmo perdido, revimos o texto de novo.

	XXIII		XXIII	
5	and sleepers in	- / - /	e sonolentos nas	- - - / - -
6	the windows cough	- / - /	vidraças tossem	- / - / -
7	athwart the round	- / - /	em direção	- \ - /
8	and pointed leaves	- / - /	às folhas curvas	- / - / -

Essa nova versão parecia bem melhor no aspecto rítmico, embora “sonolentos” ainda fosse uma escolha incômoda... De todo modo, era preciso reconhecer uma perda semântica importante: faltava dizer que as folhas são pontudas. Essa informação nos pareceu muito mais relevante do que mencionar as linhas arredondadas, já que essa extremidade pontiaguda antecipa a picada dos insetos, que vai surgir na estrofe seguinte, em meio ao capim. Além disso, a sequência “pontuda”, “picam” e “capim” cria uma tensão sonora que ajuda a relacionar esses elementos. Essas reflexões levaram à versão abaixo:

	XXIII		XXIII	
5	and sleepers in	- / - /	e vultos nas	- / - -
6	the windows cough	- / - /	vidraças tossem	- / - / -
7	athwart the round	- / - /	em direção	- \ - /
8	and pointed leaves	- / - /	às folhas pontudas	- / - - / -
9	and insects sting	- / - /	e insetos picam	- / - / -
10	while on the grass	/ - - /	enquanto no capim	- / - - - /

Ainda em relação ao campo sonoro do poema, vale destacar que, no verso 10, a palavra “enquanto” já abre caminho para uma assonância com “branco” e “pranto”, na estrofe seguinte. Dessa forma, propomos uma equivalência com a assonância que une “whitish” a “light” (verso 13), como veremos no trecho a seguir. Ao analisá-lo, vale atentar também para a repetição do /ü/ entre “assumes” e “attitudes” (verso 13), ao qual tentamos responder com a rima entre “tarde” e “verdade”.

	XXIII		XXIII
9	and insects sting		e insetos picam
10	while on the grass		enquanto no capim
11	the whitish moonlight		o luar branco
12	tearfully		aos prantos
13	assumes the attitudes		se comporta como
14	of afternoon —		a tarde —
15	But it is real		Mas é de verdade
16	where peaches hang		onde pendem pêssegos

Daí em diante, a tradução acaba trazendo muito mais aliterações e assonâncias que o texto fonte, como é possível constatar no uso da sibilância entre os versos 21 e 24 e na assonância em /i/ entre os versos 27 e 30.

	XXIII	XXIII
21		
22	are ghosts existing without being	são fantasmas existindo sem ser
23		
24	save to come with juice and pulp to assuage	a não ser como sumo e polpa para amansar
25		
26	the hungers which the night reveals	as fomes que a noite revela
27		
28	so that now at last the truth's aglow	agora enfim a verdade brilha
29		
30	with devilish peace forestalling day	com paz luciferina antecipando-se ao dia
31		
32	which dawns tomorrow with dreadful reds	que amanhã nascerá com vermelhos horrendos
33		
34	the heart to predicate with mists that loved	o coração a pregar com névoas que amaram
35		
36	the ocean and the field — Thus moonlight	o mar e a mata — Logo o luar
37		
38	is the perfect human touch	é o perfeito toque humano

Apesar dessa inclinação confessa para o acréscimo de aliterações e assonâncias no poema, houve um cuidado para conter esse ímpeto nos versos 31 e 32, quando Williams prediz uma aurora horripilante, até como forma de isolar esse trecho dos demais, no aspecto sonoro, e assim acentuar a diferença no campo semântico. Diante desse contraste entre o dia e a noite, vale voltarmos mais uma vez ao que diz Wallaert.

O luar é “o perfeito / toque humano” porque cria objetos em um espaço poético indeterminado, nomeando-os sem os temporalizar, sem os obrigar a fazer ou mesmo a ser qualquer coisa. É neste sentido que a lua, tal como o poeta, “previne o dia”. A lua protege a noite dos verbos que a luz do dia trará; ela adia o “predicado” violento da aurora. (...) (Uma gramática popular da época de Williams defendia que “o predicado de uma frase é o que determina aquilo que até então era indeterminado”). Ao “antecipar o dia”, a lua adia a determinação do acontecimento, prolongando a noite indefinidamente, pelo menos até um ponto temporal que está fora das margens do poema — que, até onde o próprio poema avalia, é um ponto que não existe (WALLAERT, 2005, p. 89).

Com essas reflexões em mente, passemos agora do “perfect / human touch” para “the leaves embrace”, verso que abre o próximo poema de *Spring and All*.

5.16. Poema XXIV (“The leaves embrace”)

	XXIV	XXIV (1)
1	The leaves embrace	Folhas se abraçam
2	in the trees	nas árvores
3	it is a wordless	este é um mundo
4	world	mudo
5	without personality	sem personalidade
6	I do not	eu não
7	seek a path	busco um rumo
8	I am still with	mantenho
9	Gipsy lips pressed	lábios ciganos contra
10	to my own —	os meus —
11	It is the kiss	Este é o beijo
12	of leaves	das folhas
13	without being	não de hera
14	poison ivy	venenosa
15	or nettle, the kiss	ou urtiga, o beijo
16	of oak leaves —	das folhas de carvalho —
17	He who has kissed	Quem já beijou
18	a leaf	uma folha
19	need look no further—	não precisa de mais nada —
20	I ascend	eu ascendo
21	through	por um
22	a canopy of leaves	dossel de folhas
23	and at the same time	ao mesmo tempo
24	I descend	afundo
25	for I do nothing	pois nada faço de
26	unusual—	estranho —
27	I ride my car	dirijo meu carro
28	I think about	penso sobre
29	prehistoric caves	cavernas pré-históricas
30	in the Pyrenees—	nos Pirineus—
31	the cave of	a caverna de
32	<i>Les Trois Frères</i>	<i>Les Trois Frères</i>

	XXIV	XXIV (2)
--	------	----------

1	The leaves embrace	As folhas afagam
2	in the trees	nas árvores
3	it is a wordless	não há palavras na
4	world	mata
5	without personality	não há individualidade
6	I do not	eu não
7	seek a path	sigo um rastro
8	I am still with	sigo firme com
9	Gipsy lips pressed	lábios caipora junto
10	to my own —	aos meus —
11	It is the kiss	Este é o beijo
12	of leaves	das folhas
13	without being	não do
14	poison ivy	timbó
15	or nettle, the kiss	ou do mandacaru, o beijo
16	of oak leaves —	das folhas de copaíba —
17	He who has kissed	Quem já beijou
18	a leaf	uma folha
19	need look no further—	quer mais nada —
20	I ascend	subo
21	through	através
22	a canopy of leaves	de um manto de folhas
23	and at the same time	ao mesmo tempo
24	I descend	afundo
25	for I do nothing	afinal, nada faço de
26	unusual—	novo —
27	I ride my car	Dirijo meu carro
28	I think about	Penso sobre
29	prehistoric caves	Cavernas pré-históricas
30	in the Pyrenees—	no Piauí —
31	the cave of	a Serra
32	<i>Les Trois Frères</i>	da Capivara

A menção a flores e plantas em *Spring and All* passa por diversos tipos de associação. Em “the rose is obsolete” (sétimo poema do livro), por exemplo, podemos identificar uma crítica ao uso de símbolos já desgastados na poesia. Em “The farmer in deep thought” (poema III), a agricultura é comparada à composição

artística. Já o poema “Pink confused with white” (poema II) apresenta uma descrição mais abstrata que figurativa de um vaso de flores, com manchas coloridas em camadas e redemoinhos.

Em meio a essa diversidade, um tipo de associação aparece com frequência ao longo do livro: a relação entre plantas e sensualidade. Seja por meio da comparação entre uma mulher atraente e uma flor, como em “Black eyed susan” (poema XXVII), seja por meio dos ramos de amor-perfeito com que os jovens se enfeitam em “This is the time of year” (poema XIX), seja através de arbustos que servem de refúgio para encontros clandestinos em “The pure products of America” (poema XVIII). Essa dimensão, carregada de desejo e libido, também aparece no poema que abre este capítulo, “The leaves embrace”.

Antes de abordá-lo, porém, vale a pena observar como ele se conecta ao poema que vem imediatamente antes, “The veritable night” (poema XXIII). Lidos na sequência, esses poemas parecem fluir como dois planos de uma mesma cena. O primeiro nos transporta para um jardim ou quintal, onde temos um carvalho e um pessegueiro, entre outras plantas. O ambiente é silencioso, as pessoas estão dormindo, e o eu lírico sente que o raio do luar é o perfeito toque humano. Esse prazer sensorial que o jardim noturno e silencioso proporciona ao eu-lírico prossegue quando nossos olhos passam para “The leaves embrace”. A lembrança de um beijo, tão vívida que ainda é possível sentir a pressão nos lábios, remete ao ato de beijar uma folha. Mais especificamente, uma folha de carvalho, que já havia aparecido no primeiro poema.

Seguindo um exercício proposto por Marjorie Perloff, em *The Poetics of Indeterminacy* (1983), no qual ela analisa como algumas imagens se repetem ao longo de *Spring and All*, conferindo um caráter metonímico à obra, vejamos agora como esses elementos perpassam outros poemas do livro. A mulher cigana, por exemplo, já havia aparecido em “one day in Paradise” (poema XXI). E a imagem das folhas já vinha sendo apresentada desde as primeiras páginas, como vemos a seguir¹³¹:

(...) small trees dead, brown leaves under them leafless vines —	with	(p. 95)
Now the grass, tomorrow the still curl of wildcarrot leaf		(p. 95)
the leaves reaching up their modest green from the pot’s rim		(p. 96)
Manchuria, a partridge from dry leaves		(p. 110)

¹³¹ As páginas indicadas à direita remetem à numeração na coletânea *Imaginations*, que traz *Spring and All* a partir da página 88.

(...) the blandness of the leaves — so many so lascivious and still	(p. 138)
athwart the round and pointed leaves	(p. 141)
The leaves embrace in the trees	(p. 142)
It is the kiss of leaves	(p. 143)
He who has kissed a leaf	(p. 143)
I ascend through a canopy of leaves	(p. 143)

Na medida em que nos aproximamos do fim do livro, recortes como esse ajudam a identificar recorrências e movimentos que poderiam passar despercebidos ao longo das páginas. Aqui, como numa cena em câmera lenta, vemos as folhas escuras e caídas no chão, passamos pela folhinha que brota da terra, por folhas que vão subindo e ganham movimento, até que abraçam e beijam. Ao fim, é o eu-lírico que reproduz esse movimento de ascensão, atravessando a copa da árvore...

E então cai em si.

Eis o segundo aspecto que gostaríamos de destacar na análise inicial desse poema: a ruptura. Embora seja hábil ao construir uma sensação de fluidez, Williams se notabiliza por seus cortes. Isto compreende tanto a dimensão formal do texto (no uso de enjambments, por exemplo) quanto o campo semântico, como vemos na reta final de “The leaves embrace”. Do jardim ou quintal noturno, passamos abruptamente para um carro e, sem aviso, para as pinturas rupestres numa caverna na França.

“Autointerrupções são os aspectos compositivos mais disseminados em *Spring and All*”, escreve Donald Wesling no ensaio “Emotion Deriving from Sequence in William Carlos Williams’s ‘Spring and All’” (2004, p. 43). “Por interrupção, refiro-me ao auto-silenciamento de Williams — aos momentos em prosa e nos poemas em que ele se volta para outra direção, busca um exemplo, cala, extingue, não consegue ou simplesmente não vai completar um pensamento.”¹³²

Bem, se a continuidade promove um sentimento de confiança, o desafio de Williams passa a ser a frequência com que subverte as expectativas no texto, para não afastar demais o leitor. “Adepto de seu axioma vanguardista, de que ‘não há

¹³² No texto fonte: “By interruption I mean Williams’s self-silencing—the times in the prose and in the poems when he turns in another direction, seeks an example, breaks off, tires out, cannot or will not complete a thought. (...) Self-interruptions are the most pervasive design feature in *Spring and All*.”

confusão - apenas dificuldades’, [Williams] está sempre desviando suas frases em direção ao aleatório e, então, as puxa de volta. Nesses grandes e pequenos efeitos de casualidade, seu modernismo é um teste à confiança do leitor”¹³³ (ibid., p. 44).

5.16.1. Espécies em tradução

Essa busca por um equilíbrio entre continuidade e ruptura também se aplica às duas traduções aqui apresentadas. Desde o primeiro contato com esse poema, havia o desejo de explorar duas abordagens tradutórias distintas em relação às espécies botânicas citadas: “poison ivy”, “nettle” e “oak”.

A primeira estratégia consistia em buscar os nomes dessas plantas em português. A segunda visava trazer para a tradução não apenas espécies nativas do Brasil, mas cujos nomes também evidenciassem a importância e a permanência das línguas indígenas na forma como nos relacionamos com o ambiente onde vivemos. Afinal, como o próprio Williams defende, a língua não está dissociada do território onde é falada.

Seguindo a primeira vertente, começemos por “poison ivy”, cujo nome científico é *Toxicodendron radicans*. Conhecida como hera venenosa, em português, ela ocorre na Ásia e na região leste da América do Norte. O contato com a planta causa irritações cutâneas, devido ao óleo presente nas folhas — o que faz com que não sejam muito “beijáveis”.

O mesmo vale para “nettle”, cujo nome científico é *Urtica dioica*, bem próximo do termo “urtiga”, usado para se referir à espécie em português. Nativa da Europa, mas hoje disseminada por todo o mundo, a planta é recoberta por pelinhos que injetam componentes irritantes quando tocados.

Já “oak” designa uma árvore ou arbusto do gênero *Quercus*, nativo do Hemisfério Norte, e pode remeter a mais de 600 espécies. Essas plantas, conhecidas como carvalhos, em português, geralmente são muito valorizadas por suas madeiras.

	XXIV	XXIV (1)
11	It is the kiss	Este é o beijo
12	of leaves	das folhas
13	without being	sem ser hera
14	poison ivy	venenosa
15	or nettle, the kiss	ou urtiga, o beijo
16	of oak leaves —	das folhas de carvalho —

Para aclimatar esse trecho, era preciso encontrar opções igualmente agressivas, e o ponto de partida para essa busca foi o livro *Mbaé Kaá - O que tem na Mata*. Lançado em 1905, o livro é fruto dos estudos que o naturalista João Barbosa Rodrigues desenvolveu sobre a botânica na nomenclatura indígena a partir do convívio com povos da floresta amazônica, no fim do século XIX. Ao levantar esse léxico e investigar como as plantas eram nomeadas, Barbosa Rodrigues

¹³³ No texto fonte: “Williams, adhering to his avant-garde axiom, that ‘there is no confusion—only difficulties’, keeps veering his sentences toward the random and then pulling them back. In these larger and smaller effects of eventfulness, his modernism is a testing of the reader’s trust”.

percebeu que, entre os povos indígenas, “todos os termos dados aos vegetais têm uma etimologia e exprimem sempre uma propriedade que caracteriza a planta” (RODRIGUES, p. 122). Uma premissa portanto diferente daquelas que regem a classificação científica proposta por Linnaeus em *Systema Naturae*, de 1758.

O carvalho (*Quercus*), cujo nome nada indica, de que cor tem, por exemplo, a madeira? Quem não o conhecer poderá ser enganado; entretanto quem pedir o *myrakuatiar* não receberá senão uma madeira largamente manchada ou pintada, porque o nome o caracteriza. O substantivo indígena nunca deixa de ter uma radical etimológica, salvo quando é onomatopaico, referindo-se em geral ao reino animal. (RODRIGUES, 2018, p. 112)

Importante destacar que, na apresentação do trabalho, Barbosa Rodrigues refere-se aos “tapuyos”, termo que não designa uma etnia específica, sendo adotado para se referir a diferentes povos resistentes ao processo de colonização. Em seu contato com essas etnias, Barbosa Rodrigues identificou uma nomenclatura botânica comum a vários grupos por meio da “abanhenga”, hoje chamada de tupi antigo. Nesse sistema de classificação, segundo ele, as plantas eram divididas em três categorias: “ybirá, ou mbyrá, árvores; kaá, ervas ou arbustos; e ycipó ou cipó, trepadeiras” (ibid., p. 81).

“As plantas trepadeiras formam em geral grupos separados, sob a denominação genérica de *ycipó*, vulgarmente *cipó* ou *sipó*, *ycipó*, como ainda o dizem os paraguaios, quer dizer: fibra que se apega à árvore, de *yb*, árvore; *cy*, pegar; *pó*, fibra; isto é, trepadeira, que corresponde à liane, dos franceses, e enredadera, dos espanhóis” (ibid. p. 85).

Como a hera venenosa pode crescer como arbusto ou como trepadeira, pareceu propício fazer um paralelo com algum cipó. Entre aqueles citados por Barbosa Rodrigues, temos o Cypó taia (*Capparis urens*), descrito como “cipó que queima” e o cipó matador, cuja resina pode provocar queimaduras de difícil cicatrização. Mas a versão final acabou incorporando o termo “timbó”, que denomina um tipo de cipó cuja seiva conta com toxinas potentes, utilizado para atordoar os peixes no processo de pesca.

Para “nettles”, “urtiga”, foi adotado um processo bastante parecido. A imagem de pequenas agulhas revestindo as folhas e o tronco da planta remeteu à aparência espinhosa dos cactos e, seguindo por esse caminho, chegamos ao mandacaru. A planta, segundo Barbosa Rodrigues, pertence ao grupo Yumakaru, cujo nome associa “Yu, espinho; má por *ybá*, árvore; *karu*, comer, árvore de espinho que se come” (RODRIGUES, 2008, p. 95).

Faltava uma equivalência para “oak”, carvalho. Era possível pensar em algo que enfatizasse a madeira, “mbyrá”, ou o elemento folha, que aparece no grupo “kaá”, junto a ervas. Outro critério a ser levado em consideração dizia respeito à imponência dessa árvore, que também deveria ser bastante frondosa, já que o eu lírico se eleva do chão e, ao fazer isso, atravessa as folhas da copa.

A primeira opção a ser considerada foi o ipê, que Barbosa Rodrigues registra como *ypé*, “casca de pau” (ibid., p. 82), uma árvore alta e que rapidamente produz uma imagem mental, o que contribuiria para a dimensão visual do poema. Porém, por se tratar de uma espécie cuja florada é tão exuberante e colorida, a imagem da folha sumia.

Passamos então ao grupo caracterizado por *yua*, *yba*, *uba*, que, segundo o pesquisador, envolve árvores de tronco ereto, “madeira de lei” (ibid., p. 87). Neste, encontramos a *Kopayba* (árvore de vagens pequenas), a *Maçarandyba* (árvore de

longarinas), a *Embayba* (árvore oca), entre outras. Pesquisando por imagens de cada opção, a copaíba pareceu a mais adequada, tanto por seu porte como por suas propriedades medicinais, que reforçam a conotação positiva da árvore no poema.

Essas escolhas levaram à versão que vemos a seguir.

	XXIV	XXIV (2)
11	It is the kiss	Este é o beijo
12	of leaves	das folhas
13	without being	não do
14	poison ivy	cipó matador
15	or nettle, the kiss	ou do mandacaru, o beijo
16	of oak leaves —	das folhas de copaíba —

Resolvido esse trecho, o trabalho se voltou para a identificação de outras partes do poema que pudessem instigar estratégias tradutórias distintas. Assim, a segunda estrofe — “it is a wordless / world” — inspirou, por um lado, o desejo de reproduzir o jogo entre “wordless” e “world”, e, por outro, a vontade de localizar o poema na floresta.

	XXIV	XXIV (1)
3	it is a wordless	este é um mundo
4	world	mudo

	XXIV	XXIV (2)
3	it is a wordless	não há palavras na
4	world	mata

Seguindo o mesmo raciocínio, para a mensagem “I do not / seek a path” no poema de Williams, temos “eu não / busco um rumo” na tradução (1), sugerindo a liberdade do eu lírico frente a algumas expectativas sociais, e “eu não / sigo um rastro” na tradução (2), que visa reforçar essa menção à mata, em meio a pegadas de outros animais.

Mas essa aposta numa dupla abordagem tradutória pareceu incerta, na estrofe seguinte, quando Williams fala dos lábios ciganos. Faria sentido “aclimatar” esse trecho, dado que ele já é um elemento estrangeiro no texto fonte e soa igualmente estrangeiro na tradução? A princípio, a resposta parecia ser que não.

De todo modo, foram feitas algumas tentativas, como “lábios nômades” ou “lábios errantes” — nada muito convincente. A pergunta era: como transpor para a mata esse encontro com uma figura fugidia, meio mágica? Pensar nisso trouxe à lembrança a imagem da caipora, que, não por acaso, traz no nome o “kaá”, de erva, folha... Assim chegamos a “sigo firme com / lábios caipora junto / aos meus —”, com a sensação de que, agora sim, esse beijo se conectava ao beijo das folhas de copaíba.

De modo abrupto, para fazer jus a Williams, interrompemos essa cena agora para passar à Caverna Trois-Frères, na França. Descoberta em 1914, ela era um achado ainda bastante recente quando Williams publicou *Spring and All*, em 1923. É fácil imaginar o interesse que esse tesouro arqueológico despertou, já que reúne desenhos rupestres produzidos há cerca de 14 mil anos, no Paleolítico Superior, mostrando bisões, cavalos, mamutes e uma figura que parece ser um xamã.

	XXIV	XXIV (1)
27	I ride my car	dirijo meu carro
28	I think about	penso sobre
29	prehistoric caves	cavernas pré-históricas
30	in the Pyrenees—	nos Pirineus—
31	the cave of	a caverna de
32	<i>Les Trois Frères</i>	<i>Les Trois Frères</i>

A versão 2, apresentada a seguir, pode parecer bastante óbvia, quando analisada retrospectivamente. Afinal, ela traça uma ponte entre Trois Frères e o conjunto mais famoso de pinturas rupestres do Brasil, localizado na Serra da Capivara. Localizada no sertão piauiense, a região reúne dezenas de sítios arqueológicos, com vestígios da presença humana que remontam há 60 mil anos.

Porém, a verdade é que essa dimensão local só foi incorporada à tradução (2) muito tempo depois, já no processo de revisão do trabalho, arrematando essa etapa com duas felizes coincidências: em primeiro lugar, a divertida proximidade sonora que se deu entre “Pirineus” e “Piauí”; em segundo lugar, o fato de que, na palavra capivara também temos a presença de “kaá”, folha. Pois capivara significa comedor de capim.

	XXIV	XXIV (2)
27	I ride my car	Dirijo meu carro
28	I think about	Penso sobre
29	prehistoric caves	Cavernas pré-históricas
30	in the Pyrenees—	no Piauí —
31	the cave of	a Serra
32	<i>Les Trois Frères</i>	da Capivara

5.17. Poema XXVII (“Black eyed susan”)

	XXVII	XXVII
1	Black eyed susan	Margarida-amarela
2	rich orange	rico dourado
3	round the purple core	ao redor do negro cerne
4	the white daisy	o branco bem-me-quer
5	is not	não
6	enough	basta
7	Crowds are white	Os bandos são brancos
8	as farmers	como roceiros
9	who live poorly	de vida pobre
10	But you	Mas você
11	are rich	é rica
12	in savagery —	em selvageria —
13	Arab	Árabe
14	Indian	Indígena
15	dark Woman	Mulher escura

O poema que encerra *Spring and All* é bastante curto, possui apenas 32 palavras, distribuídas em cinco estrofes, com três versos cada um. Ainda assim, consegue resgatar e unir uma série de elementos que foram sendo apresentados ao longo do livro, o que faz dele uma coda, na leitura proposta por Marjorie Perloff em *The Poetics of Indeterminacy* (1981).

Lido de modo independente, esse poema não é nada mais que uma peça sobre uma florzinha atraente, em que a *black-eyed susan* é tratada, de maneira animalista, como uma mulher que é ‘selvagemente’ sensual. Comparar uma flor a uma mulher — o que poderia ser mais banal do que isso? Ainda assim, um leitor que chegasse a esse poema em uma antologia e que não conhecesse seu contexto poderia certamente se questionar acerca da terceira estrofe: o que as multidões brancas e o agricultor pobre têm a ver com a “selvageria” dessa mulher árabe, indígena, escura?

Dentro do poema XXVII, não encontramos nenhuma conexão específica. Mas dentro da estrutura mais ampla de *Spring and All*, cada palavra tem seu lugar. A “Black eyed susan” não tinha aparecido antes, mas sua imagem reúne as de todas as flores na sequência (...).

Quando o substantivo composto “Black eyed susan” é separado, outras conexões se evidenciam. “Black” lembra as “long black trees” no invertido Capítulo XIII, os “black orchards” do poema III, o “black” coronal do IV, os “black winds” e “black fish” do V. “Eyed” retoma a nova catedral do Capítulo XIII, que olha a partir de suas torres “with great eyes”, os garotos da loja de doces que “let their hair grow long / in a curve over one eye”, e os “saffron eyeballs” da “old / jaundiced woman” que não morre¹³⁴. (PERLOFF, 1983, pp. 132-133)

¹³⁴ No texto fonte: “Read independently, this is no more than an attractive little flower poem in which the black-eyed susan is treated animistically as a ‘savagely’ sensual woman. To compare flowers to women — what could be more hackneyed? Yet a reader who comes across this poem in an anthology

Em busca dessas conexões, Perloff assinala as recorrências de outros elementos presentes no poema: “rich orange”, “purple”, “white”, “crowds” e “farmers”. Ao abordar a última estrofe de “Black eyed susan”, ela destaca que fomos apresentados a um “dash of Indian blood” no poema XVIII (“To Elsie”). O termo “Arab” não aparece antes, mas Perloff o relaciona aos poemas XXI e XXIV, que fazem menção a uma mulher cigana, “Gipsy”. “Dark” é uma palavra que aparece com bastante frequência, presente, por exemplo, no pote de flores do poema II.

A cada vez que uma palavra reaparece, duas coisas ocorrem, segundo Perloff. Primeiro, sentimos o prazer do reconhecimento — o reencontro com uma imagem familiar da qual já não lembrávamos. Em seguida, vem o prazer de perceber que essa manifestação específica do termo se distingue de todas as manifestações anteriores, ou seja, ela guarda partículas inimitáveis, que constituem sua singularidade e perfeição (PERLOFF, 1983, p. 132). Some-se a esses efeitos, nesse caso específico, as novas possibilidades interpretativas que essas associações lexicais trazem para o livro.

Ao relacionar estes elementos, Williams subitamente abre o texto. Pois a “Arab / Indian / dark Woman” que também é “susan” é verbalmente descoberta, ainda que tenha estado presente o tempo todo, como imagem subliminar. Somente quando lemos as últimas palavras do poema coda é que percebemos subitamente que esta imagem de “rich... savagery” estava no centro de *Spring and All* desde o início. Porém, bem nesse momento, Williams interrompe abruptamente a sua narrativa, deixando ao leitor a tarefa de criar suas próprias fantasias florais¹³⁵ (PERLOFF, 1983, p. 136).

Além disso, seguindo a leitura proposta por Perloff, o último verso do poema ressignifica o primeiro e, assim, “Black eyed susan” ganha uma dimensão circular. Um dado curioso quando lembramos que *Spring and All* traz, em muitos momentos, justamente esse caráter cíclico da morte e do renascimento.

5.17.1. A indeterminação da tradução

and who does not know its context must surely wonder about the third tercet: what do white crowds and poor farmers have to do with the ‘savagery’ of the ‘Arab / Indian / dark woman’?

Within the confines of poem XXVII, there is no particular connection. But in terms of the larger structure of *Spring and All*, every words has its place. The ‘Black eyed susan’ has not appeared before, but the image brings together all the flower images in the sequence (9...). When the compound noun ‘Black eyed susan’ is taken apart, further connections become visible. ‘Black’ recalls the ‘long black trees’ of the upside-down Chapter XIII, the ‘black orchards’ of III, the ‘black’ coronal of IV, the ‘black winds’ and ‘black fish’ of V. ‘Eyed’ relates back from to the ‘new cathedral’ of Chapter XIII, which looks down from its towers “with great eyes”, the grocery boys who ‘let their hair grow long / in a curve over one eye’, and the ‘saffron eyeballs’ of the ‘old / jaundiced woman’ who ‘can’t die’”.

¹³⁵ No texto fonte: “By relating these items, Williams thus suddenly opens up the text. For the ‘Arab / Indian / dark Woman’ who is also ‘susan’ is verbally discovery even if she has been present all along as a subliminal image. Only as we read the last words of the coda poem, do we suddenly see that this image of ‘rich... savagery’ has been at the core of *Spring and All* from the beginning. But at this very moment, Williams abruptly breaks off his narrative, leaving it up to the reader to construct his own flower fantasies”.

Para traduzir “Black eyed susan”, retomamos uma estratégia já adotada no poema XXIV (“The leaves embrace”): passar do nome popular da planta para o nome científico, de modo a identificar a espécie e pesquisar como ela é chamada no Brasil. No caso, “black-eyed susan” é o nome popular dado para a *Rudbeckia hirta*, espécie nativa da América do Norte, com ocorrências no Sul e Sudeste do Brasil, onde é conhecida como margarida-amarela.

A princípio, o nome em português pareceu meio sem graça, comparado a “black-eyed susan”, que é bem mais sugestivo. Ao mesmo tempo, “margarida-amarela” tem a vantagem de ser uma flor fácil de visualizar — diferentemente de opções como “dama-da-noite” e “astromélia”, que algumas pessoas não conhecem ou podem ter dificuldade para lembrar como são. Além disso, manter a equivalência botânica na tradução pareceu importante visando a coerência com a descrição da flor nos versos seguintes. Por fim, Margarida é um nome de mulher, assim como Susan.

	XXVII	XXVII
1	Black eyed susan	Margarida-amarela
2	rich orange	rico dourado
3	round the purple core	ao redor do negro cerne

Ainda na primeira estrofe, Williams começa a descrever a flor com um verso que é pura cor: “rich orange”. Em inglês, a menção a “rich colors” remete a uma coloração bastante vívida, intensa, vibrante — atributos que também poderíamos associar à mulher citada no poema. O problema é que descrever a cor laranja como sendo rica soava estranho... Afinal, não costumamos nos referir a cores desse modo em português, e sim com adjetivos tais quais “profundo”, “aceso”, “denso”. Diante disso, uma solução inicial foi trazer “laranja dourado”, conferindo luminosidade e riqueza à cor. Ou “luxuoso laranja”, que traria uma aliteração agradável para o verso, embora a noção de luxo pareça destoar um pouco da riqueza selvagem que Williams exalta no poema: a beleza dessa flor também reside em sua simplicidade.

De todo modo, substituir “rich” por “luxuoso” ou “dourado” implicava uma perda significativa na tradução, já que essa é a única palavra a aparecer duas vezes no poema — o adjetivo ressurgiu na penúltima estrofe, em “But you / are rich”. Além disso, “rich” cria um contraste importante com “poorly”, no verso 9. O caminho foi substituir a cor, chegando ao “rico dourado”, que por alguma razão, difícil de explicar, soa mais natural que “rico laranja”.

No texto fonte, “rich” também proporciona uma aliteração com “round”. Para manter essa conexão sonora, pensamos em opções como “ao redor”, “rodeando” — a primeira venceu por ficar mais próxima da sintaxe do texto fonte, enquanto a segunda introduziria um verbo nesse trecho, que é tão descritivo.

Traduzir “purple core” como “negro cerne” também implica uma mudança — não temos mais a menção à cor roxa... Por outro lado, essa escolha permite resgatar a menção a “black”, presente em “black eyed susan”, que havia se perdido com “margarida-amarela”, e garante o contraste com o verso seguinte, que introduz “the white daisy” — *Bellis perennis*.

Por falar em contraste, a comparação entre “black eyed susan” e “the white daisy” alude a extremos de forma bastante nítida, como no Lago dos Cisnes; um efeito que se perderia por completo com a dupla “margarida-amarela” e “margarida branca”, que soa quase como uma ciranda infantil. Felizmente, a *Bellis perennis*

também conta com outros nomes populares em português, como bonina, bem-me-quer e malmequer. Isso trouxe outra camada de leitura para o poema: a de um afeto sem cor que, para o eu-lírico, deixa a desejar.

	XXVII	XXVII
4	the white daisy	o branco bem-me-quer
5	is not	não
6	enough	basta
7	Crowds are white	Bandos são brancos
8	as farmers	como roceiros
9	who live poorly	de vida pobre

Williams confere o mesmo adjetivo, “white”, a “crowds” e “farmers”. Na análise proposta por Perloff, destaca-se a recorrência desses termos em outros poemas de *Spring and All*; são dois com “crowd” e dois com “farmer”. Com isso em mente, retomamos as traduções apresentadas neste trabalho, para promover essas pontes entre os poemas traduzidos também.

Nightly the <i>crowds</i> with the closeness and universality of sand witness the selfpittle	À noite o <i>público</i> compacto e universal tal qual areia testemunha a saliva
The crowd at the ball game is moved uniformly by a spirit of uselessness which delights them — It is summer, it is the solstice the crowd is cheering, the crowd is laughing in detail	
The <i>farmer</i> in deep thought is pacing through the rain the artist figure of the <i>farmer</i> — composing antagonista	O <i>roceiro</i> absorto avança através da chuva a silhueta artística do <i>roceiro</i> — comendo — antagonista
the quality of the farmer’s shoulders	

De volta a “Black eyed susan”, vimos que a tradução de “farmer” como “roceiro” era adequada. Já para “crowds”, seria preciso encontrar outra opção, que não “público”. O termo “multidão” seria o mais literal, mas não parece que Williams está se referindo efetivamente a um aglomerado de pessoas num mesmo local, e sim contrastando a individualidade dessa mulher com a padronização e a passividade que ele observa na população como um todo. Isso nos faz pensar em massa (como em cultura de massa), só que dizer que “massas são brancas” pode confundir quem lê. Em busca por alternativas, chegamos a “manadas” e “bandos”. Como “manadas” remete imediatamente a animais, optamos por “bandos”, ainda que este possa sugerir mais agressividade (como em bando de criminosos) do que homogeneidade.

Nos aproximamos do fim do poema, quando enfim se revela para quem ele foi escrito. Aqui, nos deparamos com “Indian”, que nos Estados Unidos é usado para se referir tanto a quem nasce na Índia quanto aos povos originários que habitavam o território antes da invasão colonial — equivalente ao modo como a palavra “índio” era usada no Brasil até recentemente, quando o termo “indígena” passou a ser reivindicado pelos povos originários. A qual desses dois sentidos Williams se refere?

A presença de “Arab” na mesma estrofe leva a leitura numa direção. Porém, se lembramos de “a dash of Indian blood”, no poema XVIII (“To Elsie”), faz sentido pensar que Williams se refere a essa ancestralidade indígena, o que, de resto, estaria muito alinhado com sua proposta poética, norteadada pela busca por tudo que é local, específico do território, em contraposição à influência europeia. Após algumas idas e vindas nesse tópico, com argumentos válidos em ambos os sentidos, a possibilidade de conectar esse poema com “To Elsie” foi o critério de desempate. E assim traduzimos os últimos versos de *Spring and All*.

	XXVII	XXVII
13	Arab	Árabe
14	Indian	Indígena
15	dark Woman	Mulher escura

6 Considerações finais

*Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira*
Ferreira Gullar

Algumas primaveras se passaram desde o início deste trabalho, com tudo que isso implica em termos de continuidade, de circularidade e, também, de mudanças. Assim, propomos retomar um pouco desse percurso, lembrando quais eram os interesses e metas no ponto de partida, para entender melhor como e onde chegamos.

A decisão de enveredar por uma tradução de *Spring and All*, de William Carlos Williams, para o português, nasceu de nossa prolongada obsessão por esse poeta ou, em termos acadêmicos, do desejo de contribuir para uma maior compreensão sobre a obra de Williams no Brasil, em especial, sobre *Spring and All*, tanto pelo caráter inovador desse livro como pelo fato de que, nele, Williams delineia seu projeto estético.

Traduzir pressupõe, necessariamente, uma passagem pelo território literário de quem traduz (poderíamos corrigir para “repertório”, mas como esse ato falho se mostrará útil, decidimos mantê-lo). Assim, também estava previsto, desde o início deste trabalho, a busca por possíveis associações entre *Spring and All* e o Modernismo brasileiro, dado que temos como pano de fundo um mesmo momento histórico: a década de 1920.

A questão do “como” também estava parcialmente delineada desde o início. Ao incluir na bagagem um exemplar de *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, de Berman, abrimos mão de um mapa para se deixar guiar pelos princípios da tradutologia, “reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (2007, p. 19). O que não estava previsto é que esse trajeto nos levaria às encruzilhadas de *Tradução Exu* (Flores e Capilé, 2022) e às *Conversas do arquipélago* (Glissant, 2023), que nos impeliram ainda mais à errância. Mas antes de descrever os desvios da rota, vamos nos deter um pouco nos objetivos iniciais já citados.

No que diz respeito à divulgação da obra de Williams, é com alegria que vemos esse trabalho se somar a outras iniciativas que, nos últimos anos, ajudaram a ampliar a presença da obra do poeta no país. Em julho de 2023, a Companhia das Letras lançou *A Cidade Esquecida e Outros Poemas*, uma reedição da coletânea de poemas de Williams que José Paulo Paes havia traduzido na década de 1980 e que estava há muito esgotada. Pouco depois, foi a vez de a editora Círculo de Poemas lançar uma tradução de *Paterson*, considerado um dos projetos mais ambiciosos de Williams. A edição conta com um posfácio do tradutor, Ricardo Rizzo, no qual ele traz alguns dados biográficos do poeta, aborda as relações de Williams com as vanguardas da época e, mais especificamente, com a produção literária de seus conterrâneos, como Eliot e Pound, como exemplifica o trecho abaixo.

Outro fato fundamental desse período do primeiro pós-guerra é o aparecimento de *A Terra Devastada* (1922), de T. S. Eliot, cujo impacto Williams chegou a comparar

ao de uma “bomba atômica” jogada sobre o projeto modernista ao “devolver o poema aos acadêmicos” e atrair para o campo elitista e europeizante de Eliot muitos de seus contemporâneos, especialmente Pound. A partir do volume que pode ser visto como uma resposta mais imediata a Eliot (*Spring and All* [Primavera e tal], de 1923, publicado em Paris por Robert McAlmon e que contém a primeira versão de seu célebre “O carrinho de mão vermelho”), o projeto literário de Williams assenta-se mais definitivamente em características mais complexas, mais originais — como a relação entre poesia e prosa, fluxo e estrutura, e sua teoria da composição — e mais modernas (RIZZO in WILLIAMS, 2023, PP. 345-346)

Esses dois lançamentos foram acompanhados por artigos em veículos culturais. O jornal *Folha de S.Paulo* publicou o artigo “William Carlos Williams recriou os Estados Unidos em uma nova poesia”, no qual Giovana Proença assinala que “diferentemente de contemporâneos como Pound, Eliot e Gertrude Stein, Williams não buscou sua forma literária no modernismo europeu. Seu olhar se direcionou para seu país. O poeta representou para os subúrbios dos Estados Unidos o que Charles Baudelaire foi para a Paris em ascensão urbana” (PROENÇA, 2023, s/p). Uma comparação interessante, mas que também poderia ter contemplado possíveis conexões com a cena literária brasileira da época.

Já o *Suplemento Pernambuco* trouxe o artigo “O corpo da cidade, a raiz do poema, sobre *Paterson*, de William Carlos Williams”, assinado pela pesquisadora e tradutora Marcela Lanius. No artigo, Lanius também remete à efervescência cultural e à transformação urbana dos anos 1920, comentando o impacto dessas novidades na obra de Williams.

Ainda que o primeiro volume de *Paterson* tenha sido publicado somente em 1946, o próprio Williams reconhece que a gênese do poema aconteceu entre os anos de 1925 e 1927. Assim como vários de seus contemporâneos, ele havia recebido o impacto do *Ulysses* de James Joyce lá em 1922 — mas, naquele texto onde muitos observaram a inventividade narrativa e a experimentação linguística, o poeta enxergou a cidade enquanto protagonista. Ao longo das próximas décadas, Williams trabalharia continuamente no desenvolvimento dessa costura tão central para a experiência moderna: o homem que existe em uma cidade (a particularidade dentro de um todo), e a cidade que existe dentro de um homem (a vastidão dentro de uma particularidade). [...] Entre o burburinho da cidade de *Paterson* e das vozes que se somam à do Dr. Paterson, Williams constrói um poema que, embora “épico” em sua classificação, se volta sobretudo para as particularidades que produzem o começo — as flores, tão presentes no poema e tão notoriamente associadas às mulheres ao longo dos cinco livros; mas também as pérolas no oceano, as crianças, as pessoas comuns que se tornam protagonistas de manchetes de jornal (LANIUS, 2023, s/p).

Por meio desses textos e paratextos, podemos perceber como esse período, dos anos 1920, é considerado relevante para uma melhor compreensão do projeto estético de Williams. E isso não se deve apenas ao fato de que um de seus poemas mais famosos, “The red wheelbarrow”, foi escrito nessa época. Não há dúvidas de que este poema primoroso reúne uma série de elementos pelos quais Williams se tornou tão conhecido e influente: a concisão; o verso livre enjambado; o forte apelo visual; a valorização de objetos considerados banais, associada ao apreço por tudo aquilo que é efêmero, frágil, específico e concreto... Porém, a obra de Williams vai além desses elementos.

Nas páginas de *Spring and All*, podemos ver que Williams é um autor também interessado em questões socioeconômicas (como fica claro em “To Elsie” ou “The

pure products of America”), além de um hábil observador da tragédia humana que se desenrola em meio às transformações do ambiente urbano (tal qual a idosa enferma em “O tongue”). Atento à produção artística de seus contemporâneos, Williams também traz para seus escritos as reflexões decorrentes do cubismo (presentes no poema “The rose is obsolete”, que infelizmente não entrega o grupo de poemas aqui traduzidos e analisados), e nos trechos em prosa sobre Juan Gris), além de remeter a símbolos e imagens surrealistas (“Crustaceous” é um poema com vários exemplos nesse sentido). Encontramos, ainda, a flexibilidade rítmica do jazz (em “Our orchestra”) e algumas ponderações acerca de outras formas de expressão, como o cinema (“The decay of cathedrals”) e as acrobacias de May Wirth, a jovem acrobata da qual fala Marsden Hartley no livro *Adventures in the Arts* (“Black winds from the north”).

Por meio das análises aqui apresentadas, esperamos instigar os próximos tradutores, pesquisadores e demais interessados na obra de Williams a identificar essas diferentes facetas temáticas de sua obra, de modo a ampliar o caminho para que ainda mais elementos sejam identificados e analisados, compondo um panorama cada vez mais complexo tanto de seu trabalho como da poesia modernista produzida nos Estados Unidos.

Da mesma forma, esperamos contribuir para a identificação de algumas premissas que embasaram essa produção. Em especial, as ideias de Williams acerca do poder criador da imaginação, tema que perpassa *Spring and All* do começo ao fim. Para Williams, o papel da arte não é representar a natureza, aperfeiçoando estratégias ilusórias, mas sim gerar novas formas — tão válidas e reais quanto aquelas encontradas no mundo natural. Ao discorrer sobre essa força demiúrgica da imaginação, ele se associa a movimentos de vanguarda, como o cubismo, mas não só: também vimos ao longo deste trabalho como esse posicionamento, que aparentemente é de ruptura, acaba por vincular Williams a certa tradição romântica, reverberando as reflexões de Coleridge sobre o mesmo tema.

E não é preciso restringir essas conexões ao passado. Trazendo essa discussão para o momento atual, queremos destacar como as ideias que Williams apresenta e desenvolve em *Spring and All* se alinham a reflexões centrais para os estudos da linguagem na contemporaneidade. No artigo “The Eco-poetics of Perfection: William Carlos Williams and Nature in *Spring and All*” (2007), por exemplo, Josh Wallaert argumenta que, ao problematizar a representação da natureza, Williams nos convida a pensar como a linguagem “molda nossa relação com o mundo natural” (WALLAERT, 2007, p. 80).

Já Burton Hatlen, no artigo “Openness and Closure in Williams' *Spring and All*” (1994), chama a atenção para a atualidade estrutural dessa obra, que, graças a sua forma híbrida, pode ser lida ora como um texto contínuo, ora como uma coletânea de poemas. Essa estrutura ambígua, diz Hatlen, desafia a noção do poema como um texto “fechado” e favorece “o que [Paul] Éluard chamou de ‘poesia ininterrupta’, poesia como processo sem fronteiras, o texto como um campo aberto com infinitas ramificações possíveis” (HATLEN, 1994, p. 16).

Nessa vasta teia de interações, que permitem articular *Spring and All* a diferentes temas, obras e autores, também buscamos investigar os pontos de contato que a obra poderia ter com o livro *A Escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade. Como dito antes, esse era um dos objetivos iniciais deste trabalho.

Ler Williams à luz das reflexões de Mário — e vice-versa — permitiu identificar semelhanças significativas entre os dois livros. Elas revelam alguns dos fatores que motivavam ambos na busca por novas formas poéticas, as leituras que

faziam das vanguardas europeias, os desafios que enfrentavam junto às respectivas cenas literárias e as estratégias que adotaram no intuito de teorizar e promover as mudanças propostas.

Ao mesmo tempo, esse exercício resultou em um ponto de inflexão na pesquisa, conforme vimos no capítulo dedicado à fundamentação teórica. Afinal, a elaboração deste trabalho coincidiu com os cem anos da Semana de 22 e com o vasto movimento crítico que essa efeméride desencadeou. Diante desse debate, foi preciso reconhecer que, ao privilegiar uma obra de Mário de Andrade na pesquisa, também estávamos privilegiando uma faceta específica (dentre muitas) do Modernismo no Brasil — ou seja, uma narrativa hegemônica construída a partir de um recorte, que não dá conta do que foi o Modernismo no país, enquanto fenômeno histórico disperso e diverso.

“A modernização artística deve ser entendida, no contexto brasileiro, como um campo disputado por diversos discursos e agentes que se plasmaram mutuamente ao longo do meio século anterior à Segunda Guerra Mundial”, escreve Rafael Cardoso no livro *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022, p. 31). Porém, em vez disso, segundo Cardoso, o que se viu foi a fundação de uma “tradição modernista” que superestimou a centralidade da literatura e da cidade de São Paulo, em detrimento da experimentação e da inovação formal que ocorria em outras áreas, em outros locais do país.

Isso aprofundou ainda mais a cisão entre o que se entende como cultura erudita e como cultura popular, cisão esta inegavelmente atravessada pela questão racial. “O paradigma vigente do modernismo artístico no Brasil continua a relegar artistas afrodescendentes às margens”, pontua Cardoso (*ibid.*, p. 37). E isso se perpetua diante da “pouca disposição para analisar a fundo as desigualdades de raça e classe que são o legado da escravidão em nossa história” (*ibid.*, p. 38).

O processo tradutório de *Spring and All* foi, a partir de então, atravessado por essa inquietação. As reflexões sobre identidade nacional e produção artística, presentes desde o início do trabalho, envolveram cada vez mais uma preocupação com os apagamentos históricos e a falta de diversidade na produção artística nacional. Um novo objetivo se colocou para esta pesquisa: como essa busca por diversidade (que se manifestava em exposições, filmes, eventos literários, shows, reportagens), poderia se manifestar também na tradução? Como traduzir um texto para o português de modo a gerar uma relação de estranheza com a própria língua, explorando a historicidade de suas palavras e lembrando, como diz Caetano Galindo, que a implementação da língua portuguesa no Brasil é “um drama”? “Nada tem da narrativa pacificada, meio oficial e meio preguiçosa, que nós mesmos costumamos adotar” (GALINDO, 2022, p. 19).

Esse trabalho não apresenta respostas definitivas a essas questões, mas compartilha as estratégias que adotamos para investigá-las. Antes de mais nada, foi preciso reconhecer as ferramentas de que dispúnhamos — ou não. Isso envolvia observar as presenças (e as ausências) em nosso repertório/território literário, matéria prima de quem traduz, tomando consciência das próprias lacunas em relação às diversas camadas que compõem nossa língua — para não falar nas diversas outras línguas presentes no território nacional.

Ao tentar produzir traduções que evidenciassem o mosaico que compõe a língua “brasileira”, recorreremos muitas vezes a artigos, sites, contas no Instagram e livros voltados a essa diversidade, como o *Glossário Decolonial de Macunaíma* (2023), organizado por Míriam Gontijo de Moraes, *Latim em Pó* (2022), de Caetano

Galindo, e *Mbaé Kaá: o que tem na mata: a botânica nomenclatura indígena* (2018), de João Barbosa Rodrigues — publicado originalmente em 1905, este livro traz uma vasta análise do modo como povos originários da região amazônica denominavam as plantas da região. Exemplo dessa abordagem está na forma como o poema XIV (“The leaves embrace) foi contemplado na tradução 2: “Este é o beijo / das folhas / não do / cipó matador / ou do mandacaru, o beijo / das folhas de copaíba —”.

A busca por referências e inspiração nos levou, ainda, em direção a obras de artistas negros e indígenas, às páginas de *Tradução Exu* e ao trabalho de poetas que evidenciam em seus textos a diversidade linguística no país. É o caso de Josely Vianna Baptista, que busca em seu *Roça Barroca* “aproximar nossa poesia da poesia ameríndia” (BAPTISTA, 2011, p. 15). Assim como Adalberto Müller, com seu “brasiguaió”, e Douglas Diegues, que perturba o que se entende como língua portuguesa ao friccioná-la com outras línguas, produzindo o portunhol salvaje de seus poemas e traduções.

É muito inspirador, por exemplo, ver como Diegues traduz “O Albatroz”, de Baudelaire. Ele recria os versos “em língua bastarda, que resulta de uma promíscua mescla entre o português, o espanhol e o guarani, com pitadas de inglês, francês, italiano etc.”, como afirma Eleonora Frenkel Barretto, no artigo “Baudelaire na triple *frontera*: considerações sobre a rasura da origem” (2019, p. 220).

No contexto latino-americano, a tradução paródica do poema em francês para o portunhol selvagem pode ser lido como gesto de descolonização, onde se promove — mais do que a abertura da língua de chegada à estrangeiridade da língua de partida (entre as quais a relação histórica é de subordinação) — o atravessamento da língua homogeneizada e imposta como nacional em um processo de conquista territorial e colonização cultural que tende ao extermínio de línguas originárias e ao apagamento de diferenças. A tradução como paródia, dirão Flores e Gonçalves (2007, p. 228), pode ser pensada como possibilidade de política, como uma “resposta via tradução aos nossos modelos colonizados de saber” (FLORES e GONÇALVES, 2007, p. 229). Assim, ao invés de mais uma tradução sublimadora de um Baudelaire “romântico-naturalista”, representante das belas letras europeias (ainda que rebelde), Diegues irá provocar uma radicalização da tradução como modo de lidar com a estranheza das línguas. O estranhamento estará na imbricação do portunhol como língua que foge à normatização e do guarani como língua menor que intervém e mancha as línguas coloniais como sobrevivente (BARRETTO, 2019, pp. 222-223).

Diegues produz, assim, uma “alegoria da submissão colonial simbolizada em uma *língua que se estrangeiriza* ou se torna estranha ao evocar a voz do desterro e ao desfazer fronteiras que marcam diferenças impostas para afirmar uma homogeneidade cultural inexistente”, conclui Barretto (grifo nosso).

Traduzir para uma *língua que se estrangeiriza* — eis o desejo. Contudo, como foi possível ver nas traduções apresentadas ao longo deste trabalho, elas não buscam reproduzir o “brasiguaió” ou “portunhol salvaje” — sequer pareceu legítimo se apropriar dessas estratégias, frutos de vivências em territórios/repertórios outros.

Era preciso reconhecer a falta de intimidade com os idiomas indígenas ou com alguma das muitas línguas africanas que aqui chegaram a bordo dos navios negreiros, como as “línguas bantas (quicongo, quimbundo e umbundo), idiomas do grupo gbe (como o fon e o ewe) e niger-congo (como o iorubá)” (GALINDO, 2022, p. 169), que afetaram estruturalmente o português que falamos. Segundo Galindo, “talvez não vejamos nosso ‘português negro’ não porque ele não esteja aqui, mas

por estarmos o tempo todo imersos nele” (ibid.). É uma ótima colocação. Mas, diante disso, como evidenciar essa ancestralidade na tradução?

Como podemos observar, são muitos os elementos (e apagamentos) a se considerar, diante da histórica clivagem entre a norma culta e os usos linguísticos reais no Brasil. E o esforço para compor uma tradução em “língua compósita”, como diz Glissant (2021, p. 124) a duras penas apresenta vestígios lexicais da diversidade linguística brasileira, que dirá expor os impactos que essa diversidade causou na sintaxe, nas figuras de linguagem que usamos...

Mas talvez a constatação mais importante que foi sendo construída a partir dessas tentativas diga respeito ao risco de transformar esse interesse por diversidade em um olhar que instrumentalize as muitas línguas presentes no idioma “brasileiro”, sem dar a devida atenção ao fato de que cada uma delas se conecta a uma cosmologia específica, a uma subjetividade e a uma poética.

Tomemos como exemplo, para retomar as referências botânicas tão presentes em *Spring and All*, uma espécie encontrada no cerrado brasileiro, a *Simaba Ferruginea*, conhecida como “calunga”. Termo este que de repente aparece no letreiro de uma papelaria ou na descrição de um cortejo de maracatu, ou chega aos ouvidos na voz de Maria Bethânia: “que noite mais funda calunga”, em versos compostos por Roberto Mendes e Capinam. Enfim, um termo relativamente comum, dicionarizado. Mas que tem um papel fundamental na cosmologia dos Bantu-Kongo, como lemos em *O livro africano sem título*, de Bunseki Fu-Kiau.

Uma força de fogo completa em si mesma, kalûnga, emergiu dentro do mbûngi, o vazio/nada, e tornou-se a fonte da vida [môyo wawo um nza] na Terra, ou seja, kalûnga, força completa em si mesma, acendeu o mbûngi e o transbordou (dominou) [kalûnga walûnga/kwîka mbûngi ye lungila yo].

A força aquecida de kalûnga detonou como uma enorme tempestade de projéteis [kimbwandênde], produzindo uma enorme massa em fusão [luku lwalâmba Nzâmbi]. Kalûnga, então, tornou-se o símbolo para força, vitalidade e mais, um processo e princípio de mudança, todas as mudanças na Terra [kalûnga walûnga mbûngi ye lungila yo wayika se n’kîngu wa nsobolo] (FU-KIAU, 2024, p. 34, tradução de Tiganá Santana).

Para retomar um conceito caro a Glissant: fazemos parte sim de um arquipélago de línguas (2021, p. 128). Mas a sensação é a de que cada viagem de barco empreendida a cada uma das palavras que compõem esse arquipélago linguístico – como “calunga” – acaba por se transformar numa verdadeira odisseia, sob a ameaça constante da perda e do esquecimento. Talvez seja necessário aceitar em alguma medida, como o próprio Glissant diz, que a fragmentação está no coração do sistema. “No entanto, consultemos essas ruínas, cujo testemunho é incerto, cujos monumentos foram tão frágeis, cujos arquivos costumam ser tão incompletos, obliterados ou ambíguos” (GLISSANT, 2021, p. 93).

Porém, nem tudo são becos sem saída nesse percurso, e a errância que evidenciou essas lacunas também abriu caminhos com os quais esperamos contribuir para o avanço no campo de Estudos da Tradução. Essas reflexões são apresentadas a seguir.

6.1. A multiplicidade tradutória enquanto estratégia de investigação e criação

As tentativas de traduzir para uma *língua que se estrangeiriza* levaram, de forma imprevista, a uma bifurcação do processo tradutório. Afinal, parte dos poemas de *Spring and All* já havia sido traduzida de maneira mais convencional, digamos assim, quando as reflexões acima emergiram e se desenvolveram.

A tarefa de produzir uma segunda tradução se mostrou, por um lado, bastante libertadora (já que não visava o mesmo tipo de correspondência formal e semântica em relação ao texto fonte); mas por outro, extremamente desafiadora, pois implicava novas exigências.

Em primeiro lugar, era preciso voltar ao poema para tentar observá-lo por outro ângulo: que aspectos não tinham sido contemplados da primeira vez, que diálogos poderiam ser estabelecidos entre aquele texto e a realidade brasileira, ou entre aquele período histórico e o momento atual? Essas são algumas das perguntas que norteavam esse processo.

Em segundo lugar, era preciso voltar também à primeira tradução e interrogá-la a respeito das escolhas lexicais e sintáticas adotadas — em que medida elas poderiam ser revistas, levando em consideração todo esse arquipélago linguístico de que falamos?

Produzir assim, de maneira bifurcada, revelou como o processo tradutório costuma se apoiar numa relação de um para um. Ou seja, para um texto fonte haveria, idealmente, uma tradução. E esta seria o mais próxima possível de seus elementos semânticos e formais.

Claro, não é novidade que essa busca por uma suposta estabilidade cedeu lugar, nos Estudos de Tradução, a uma abordagem que reconhece e investiga as inúmeras possibilidades de reescrita — incluindo traduções — a partir de um determinado texto.

Também seria desnecessário dizer (mas vale recapitular brevemente, mesmo assim) que já em 1921 Walter Benjamin apontava, no clássico ensaio “A Tarefa do Tradutor”, para os muitos desdobramentos tradutórios que uma obra tem — mesmo dentro de uma única língua, já que esta vai evoluir e a tradução precisará ser atualizada. Ao citar a evolução da língua, Benjamin provavelmente se refere à sucessão de uma tradução por outra, ao longo do tempo — como gerações que descendem de um ancestral comum. Mas ele certamente não ignorava o fato de que também podemos ter diversas traduções para um mesmo texto, para uma mesma língua, ao mesmo tempo. Simplesmente coexistindo.

Por que estamos chamando a atenção para isso? Por que mesmo diante de todos esses aspectos, na prática tradutória prevalece a correlação de um para um: para cada texto fonte, um tradutor produz uma tradução, que em tese é a melhor versão possível para substituir o texto fonte no idioma de chegada, dentro dos critérios adotados por aquele profissional.

Resgatando uma citação já apresentada no início deste trabalho, esta seria a tão sonhada tradução “parricida”, à qual se refere Haroldo de Campos, aquela que “não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original” (CAMPOS, 1980, p. 188).

Ou seja, constatamos na prática a existência de múltiplas traduções. Mas esse seria um fenômeno a ser observado e analisado, e não uma ferramenta de investigação textual e produção criativa a ser incentivada na atividade tradutória. Na experiência que gostaríamos de compartilhar aqui, a multiplicidade tradutória é apresentada como uma práxis, como uma potencialidade a ser explorada.

Para expor essa proposta, é preciso voltar alguns parágrafos atrás e fazer um adendo. Afinal, o processo que se desenvolveu ao longo deste trabalho não se

resumia a produzir uma tradução, mais próxima dos elementos formais e semânticos do texto fonte, e, na sequência, elaborar outra, mais voltada à cultura de chegada. Na verdade, na maior parte das vezes as duas traduções eram produzidas de maneira simultânea, com muitas idas e vindas entre ambas, fazendo com que cada uma se beneficiasse das soluções adotadas para a outra.

Trazemos a seguir dois exemplos dessa dança.

O primeiro vaivém vem dos versos iniciais do poema III (“The farmer in deep thought”): “The farmer in deep thought / is pacing through the rain / among his blank fields.”.

A princípio, na tradução 1, tínhamos: “O roceiro absorto / caminha através da chuva / entre os campos vazios.”. E na tradução 2: “Pensativo, o sem-terra / atravessa a chuva / campo afora.”. Ao compará-las, alguns aspectos chamaram a atenção.

Começamos pela percepção de uma ausência: a tradução 1 mantinha a menção a “blank” (vazio). Mas essa informação tinha sido suprimida na versão 2, talvez como consequência de uma relação mais solta com o texto fonte. Porém, a informação se mostrava relevante no contexto do sem-terra. Afinal, as ocupações do MST têm como alvo terras improdutivas, vazias. Como o termo “improdutivas” é muito longo e poderia sugerir que o terreno é impróprio para a produção agrícola, optou-se por outro adjetivo também usado para definir essas propriedades: elas são “ociosas”. Assim, a tradução 2 passou a ter a seguinte redação: “Pensativo, o sem-terra / atravessa a chuva / campo ocioso afora”. A construção “campo ocioso”, contudo, soava estranha, já que os textos consultados sobre o assunto falavam em “terras ociosas” ou “solo ocioso”. Diante disso, mais um ajuste foi feito (e ainda trouxe, de brinde, uma aliteração sibilante): “Pensativo, o sem-terra / atravessa a chuva / solo ocioso afora”.

Agora, façamos o caminho inverso, vendo como os ajustes na tradução 2 acabaram por motivar ajustes na tradução 1. A partir das reflexões sobre a posse e o uso da terra, saltou aos olhos o pronome possessivo no texto fonte (“his”), que não estava presente em “O roceiro absorto / caminha através da chuva / entre os campos vazios.”. Além disso, as imagens de disputa envolvendo a reforma agrária também levaram à percepção de que há um elemento de insistência, de dificuldade, em “pacing through the rain”, que não aparecia com a devida força em “caminha através da chuva”. Esse homem está preocupado, e seu caminhar materializa a busca mental por uma saída. Para reforçar essa sensação, consideramos vários verbos: “percorrer”, “avançar”, “transpor”, “rodear”, “patinhar”... Infelizmente, nenhum deles transmitia a ideia de andar de um lado pro outro, como queríamos. Assim, optou-se por “avançar”, sugerindo uma determinação do agricultor frente aos problemas.

Com esses ajustes, a versão 1 passou de “O roceiro absorto / caminha através da chuva / entre os campos vazios,” para “O roceiro absorto / avança através da chuva / entre seus campos vazios,”.

Por meio desse exemplo, queremos mostrar como a produção simultânea de duas traduções para o mesmo poema, privilegiando elementos distintos em cada uma delas, pode contribuir para a investigação dos muitos aspectos formais, semânticos e históricos que compõem o texto fonte. E, assim, instigar soluções que se retroalimentam, de uma tradução para a outra.

Agora, o segundo exemplo, que vem do Poema IV (“The Easter stars are shining”) e no qual poderemos contemplar questões de ordem formal.

O primeiro verso desse poema até parece piscar, por meio dessa dupla tão sonora: “Easter stars”. Para reproduzir esse efeito nas traduções, apostamos no uso da aliteração. Isso resultou, na tradução 1, em “As estrelas da Páscoa tremeluzem”, com a repetição do encontro consonantal “tr” e da letra “l”. Já na tradução 2, que se inspirava nas galáxias haroldianas, tínhamos “Estrelas do leste lácteo cintilam”, com o “t” e “l” pulando por todo o verso.

Lendo as traduções em voz alta, a segunda parecia boa, mas algo no ritmo da primeira soava mal. Feita a escansão, percebemos que esse verso se beneficiaria muito de uma regularidade métrica, e mais: que talvez essa fosse a estratégia ideal para obter o efeito desejado, aludindo à regularidade com que o brilho das estrelas se intensifica e diminui no céu. E a solução já estava ali na tradução 2, com um verbo pronto para ser emprestado. Passamos, assim, de “As estrelas da Páscoa tremeluzem” (- - / - - / - - - / -) para “As estrelas da Páscoa cintilam” (- - / - - / - - / -), com uma agradável sequência de anapestos. Suprimindo o artigo do início do verso — tal como já havia sido feito na tradução 2 — ficou melhor ainda: “Estrelas da Páscoa cintilam” (- / - - / - - / -), com três anfíbracos.

Esse ajuste fez perceber que a tradução 2 também se beneficiaria de um ritmo mais piscante, ainda que isso implicasse perder um pouquinho da aliteração. Com isso em vista, ajustamos “Estrelas do leste lácteo cintilam” (- / - - / - - / -) para “Estrelas do leste lácteo brilham” (- / - - / - - / -), com um anfíbraco seguido por três jambos.

Note-se que em nenhum momento as análises apresentadas ao longo deste trabalho visaram estabelecer a superioridade de uma estratégia tradutória em relação a outra. Não porque isso não seja possível ou relevante, mas porque um dos objetivos que surgiram ao longo do processo passou a ser observar justamente a relação que se dá quando duas estratégias tradutórias distintas são adotadas pelo mesmo profissional, em relação ao mesmo texto fonte. E a experiência se mostrou produtiva, estimulando novas formas de interpretar o texto e ampliando a busca por soluções.

Também evitamos qualificar as estratégias tradutórias adotadas, apresentando uma como mais criativa, mais crítica, mais fiel ou mais correta do que a outra, pois na verdade, propor correspondências muito próximas dos elementos semânticos e formais de um poema é necessariamente um trabalho criativo e crítico, e se afastar desses elementos também pode ser uma atitude muito ética e correta conforme o contexto.

Uma pergunta que surgiu ao longo da pesquisa e que vale contemplar aqui é a seguinte: seria essa multiplicidade tradutória mais adequada para textos que já são mais conhecidos na cultura de chegada? Por exemplo: quando falamos em *Romeu e Julieta*, alguns elementos da obra já estão tão incorporados ao repertório local que quem traduz pode se sentir mais livre para alterá-los.

Ponderando sobre essa questão, a princípio nos parece que um texto ainda não traduzido para o idioma da cultura de chegada (ou traduzido, mas pouco conhecido) é justamente aquele que mais carece dessa multiplicidade de leituras, de reescritas, que ajudem a identificar e contextualizar as muitas camadas semânticas, formais, intertextuais e históricas que aquele texto possui. Na ausência desse acervo, a prática de multiplicidade tradutória pode ser uma pequena contribuição para a recepção crítica desse material.

Assim, se a multiplicidade tradutória pode ser proveitosa para quem traduz, também nos parece que pode ser proveitosa para quem a lê. Neste ponto, voltemos a Benjamin, logo no segundo parágrafo de *A Tarefa do Tradutor*, quando ele lança

uma questão aparentemente insólita: “E uma tradução? Será ela dirigida a leitores que não compreendem o original?”. É uma pergunta insólita porque, geralmente, partimos da premissa de que sim.

Contudo, as experimentações aqui propostas — até devido ao foco acadêmico deste trabalho — foram desenvolvidas tendo em vista leitores que poderiam ler Williams em inglês e que talvez encontrem nessas traduções um diálogo com o texto fonte que visa não necessariamente a compreensão deste, mas, para retomar Glissant: a poética da relação.

Essa foi a sensação despertada pela tradução de Nina Rizzi para o poema de Adrienne Rich. E essa foi a sensação que perseguimos ao longo desse processo.

A relação não está dada — e nem sempre é fácil construí-la. Sem mascarar essa dificuldade, trazemos neste trabalho poemas para os quais não foi possível (ainda) produzir mais de uma tradução. Mas, nessas linhas finais, gostaríamos de retomar a tradução 2 do poema VII (“Our orchestra”), em que é proposto um paralelo entre o jazz nos Estados Unidos e o samba no Brasil. Como que fechando um ciclo, ela incorporou parte das provocações feitas na fundamentação teórica: quem é chamado para a festa quando pensamos no Modernismo brasileiro? Quem fica de fora? Essas questões podem (e devem) ser dirigidas a muitos outros movimentos históricos e artísticos. Que vozes ecoam, que imagens prosperam, que grupos integram nossos territórios materiais e simbólicos?

Se a tradução — energizada pela imaginação, premissa de *Spring and All* — também pode reivindicar para si certa potência criadora, criemos aqui uma Primavera etc., numa floresta onde várias relações se estabelecem e vicejam. “Nações são florestas – ‘Nsi mfinda’, diz um provérbio kongo. Uma floresta de um único tipo de árvore não é uma floresta, é ‘ndima’ (pomar), não importa o quão extensa seja, porque uma floresta é sempre um conjunto na diversidade” (FU-KIAU, 2024, p. 73).

7

Referências bibliográficas

ABES, Gilles Jean. “Sobre o conceito de ‘tradução platônica’ em Antoine Berman”. **Tradução e Revista**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 215-239. 2021.2.

AMARELO – É tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020. (89 min.).

ANDRADE, Mário de. **A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010.

ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2016.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARANTES, Ana Claudia Quintana. **A morte é um dia que vale a pena viver**. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

“A Short History of New Jersey” - disponível em https://www.nj.gov/nj/about/history/short_history.html. Acessado em 18/3/2024.

AUGUSTO, Ronald. “Apontamentos marginais: a poesia e a vida de Cruz e Sousa”. **Sibila**, 2011. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/apontamentos-marginais-a-poesia-e-a-vida-de-cruz-e-sousa/4982> . Acesso em 21 jun.2024.

BAKER, A. D. (1982). **The act of seeing: poem, image and the work of William Carlos Williams**. Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/7815/>

BAPTISTA, Josely Vianna. **Roça Barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARRETTO, Eleonora Frenkel. “Baudelaire na triple *frontera*: considerações sobre a rasura da origem” em **Caderno de Letras**, nº 33, Jan-Abr - 2019.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor” em **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34. 2013.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BERNSTEIN, Charles. “Imaginação Pataquérica”. Tradução de Aurora Bernardini. Em **Sibila**, 1 fev. 2017. Disponível em: < https://sibila.com.br/critica/a-imaginacao-pataquerica/12917#_ftn9 >. Acesso: 16 dez. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. Em: **Revista brasileira de literatura comparada**, 19. ISSN 0103-6963 Disponível em: www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf . Acesso em: 07/12/2020.

BULLITT, John; BATE, W. Jackson. “Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism”. Em: **Modern Language Notes**, Vol. 60, No. 1 (Jan., 1945), pp. 8-15.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição - poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: UFMG. 2011.

CAMERON, Ian, e DICKIE, Gordon L. “The Patient in Poetry: An Exercise in Clinical Problem Solving”, em **Canadian Family Phisician**. Vol. 31, março de 1985, pp. 615-618. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2327961/pdf/canfamphys00205-0187.pdf>

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta**. Disponível no site do Arquivo Nacional Torre do Tombo: <https://antt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2010/11/Carta-de-Pero-Vaz-de-Caminha-transcricao.pdf>

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARSON, Anne. “Variations on the right to remain silent”. **A Public Space**, Nova York, issue 7 / 2008.

COELHO, Frederico. A semana de cem anos. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 19, n. 41, p. 26-52, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/184567>. Acesso em: 20 jan. 2023.

COSTELLO, Bonnie. “American Unreadability: Collage 1923”. **Modernism and Unreadability**, ed. Isabelle Alfandary e Axel Nesme, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011,

<https://doi.org/10.4000/books.pulm.13640>. Disponível no link:
<https://books.openedition.org/pulm/13640?mobile=1>

CRUZ E SOUSA, João da. “Emparedado”. Em: MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Vol. 1. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987. P. 200-216.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYW + EAUM, 2013.

DIGGORY, Terence. **Yeats and American Poetry — The Tradition of the Self**. Princeton: Princeton Legacy Library. 1983.

DOLHNIKOFF, Luís. “As palavras e as coisas de Williams Carlos Williams”, em **Sibila** (2011). O artigo está disponível no link
<https://sibila.com.br/critica/as-palavras-e-as-coisas-de-william-carlos-williams/4984>.

DOLIN, Sharon. “Enjambment and the erotics of the gaze in William’s poetry” in **American Imago**, vol. 50, nº 1, The John Hopkins University Press. 1993.

EDWARDS, Martin. “Dora Colebrook and the evaluation of light therapy” em **Journal of the Royal Society of Medicine**. Vol. 104, 2 (2011): 84-6. doi:10.1258/jrsm.2010.10k067

FITZGERALD, F. Scott. “A era do jazz” (1931) em **O Estado de São Paulo**, 2021. Tradução de Marcelo Consentino. Disponível em:
<https://estadodaarte.estadao.com.br/fitzgerald-jazz-gtm/>.

FLORES, Guilherme Gontijo; CAPILÉ, André. **Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho**. Belo Horizonte: Relicário, 2022;

FLORES, Guilherme Gontijo. “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. **Circuladô**, São Paulo, n. 5, setembro 2016.

FLORES, Guilherme Gontijo. “7 + 4 vermelhos carrinhos de mão (william carlos williams)” em **Escafandro**. Disponível no link:
<https://escamandro.wordpress.com/2012/03/05/7-vermelhos-carrinhos-de-mao/>.

FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. **O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo**. Tradução: Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

FLOWERS. Juan Gris. In: The MET. Disponível em:
 < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/497126> > Acesso em 10. dez. 2018.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Eduardo Jorge Oliveira e Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

_____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GODARD, Barbara. “A ética do traduzir: Antoine Berman e a virada ética na tradução. Tradução de Patrícia Martins Barbosa e Wellington Junio Costa”. **Tradução e Revista**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 369-403. 2021.2.

HALMI, Nicholas. “Coleridge on Allegory and Symbol” em **The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge**. Oxford: Oxford University Press. 2012.

HALTER, Peter. **The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams**. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.

HARDLEY, Marsden. **Adventures in the Arts — Informal Chapters on Painters, Vaudeville, and Poets**. Nova York: Boni & Liveright, 1902. Disponível em: [The Project Gutenberg eBook of Adventures in the Arts, by Marsden Hartley](http://www.gutenberg.org/ebooks/24565116).

HARTMAN, Charles O. **Free Verse: an Essay on Prosody**. Evanston (Illinois): Northwestern University. 1980.

Hatlen, Burton. “Openness and Closure in Williams’ ‘Spring and All.’” **William Carlos Williams Review** 20, no. 2 (1994): 15–29. <http://www.jstor.org/stable/24565116>.

HUME, Robert. “Kant and Coleridge on Imagination”. Em: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 28, No. 4 (Summer, 1970), pp. 485-496.

KOCH, Kenneth. “Educating the imagination: a celebration of Kenneth Koch”. Em: **Teachers & Writers Magazine** (Vol 25, n. 4), 1994. Disponível em: <<https://teachersandwritersmagazine.org/educating-the-imagination-a-celebration-of-kenneth-koch-1278.htm>>. Acesso em: 28 de junho de 2021.

LANIUS, Marcela. “O corpo da cidade, a raiz do poema, sobre *Paterson*, de William Carlos Williams” em **Suplemento Pernambuco**. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/artigos/3137-o-corpo-da-cidade,-a-raiz-do-poema-sobre-paterson,-de-william-carlos-williams.html>

LUKACS, John. **Uma Nova República — História dos Estados Unidos no século XX**. Tradução: Vera Galante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MASSEY, C. (2007). “Appalachian Stereotypes: Cultural History, Gender, and Sexual Rhetoric” em **Journal of Appalachian Studies**, 13(1/2), 124–136. <http://www.jstor.org/stable/41446780>

MASSI, Augusto. “‘Águas de março’ e o contorno do silêncio”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 dez. 2000. Disponível em:
< <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm> >
Acesso em: 22/01/2023.

MORAES, José Geraldo Vince. “O centenário de ‘Pelo Telefone’”. **Jornal da USP**, 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-centenario-de-pelo-telefone/>.

MURICY, Katia. “O sublime e a alegoria”. Em: **O que nos faz pensar**, nº 21, maio de 2007. Disponível em:
http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_21_03_katia_muricy.pdf
Acesso em: 07/12/2020.

LOUDART, Clément. “Metric figures in William Carlos Williams’s Spring and All (1923)”, em **Cercles**, 2021, disponível em:
<http://www.cercles.com/n38/loudart.pdf>

PERLOFF, Marjorie. **The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage**. Princeton: Princeton University Press, 1981.

POUND, Ezra; WILLIAMS, William Carlos. **Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams**. Editado por Hugh Witemeyer. Nova York: New Directions (1996).

PRATES, Lubi. **um corpo negro**. São Paulo: Nossa Editora, 2023.

PROENÇA, Giovana. “William Carlos Williams recriou os Estados Unidos em uma nova poesia”, em **Folha de S.Paulo**. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/william-carlos-williams-recriou-estados-unidos-em-uma-nova-poesia.shtml>

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

RAINEY, Lawrence (edição). **Modernism — An Anthology**. Oxford; Blackwell Publishing, 2005.

RODRIGUES, João Barbosa. **Mbaé Kaá: o que tem na mata: Tapyiyeta Enoyndaú: a botânica nomenclatura indígena**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. São Paulo: José Olympio, 1969.

ROSE, Joel. “Paterson’: A Love Poem To Poetry, From Director Jim Jarmusch”. **NPR**, 27 de dez. de 2016. Disponível em:
<<https://www.npr.org/2016/12/27/507125816/paterson-a-love-poem-to-poetry-from-director-jim-jarmusch>>. Acesso em: 27 de junho de 2021.

ROWLAND, Clara. Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 20, n. 20, p. 107–114, 2015.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107390>.

Acesso em: 25 maio. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernism brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2022.

TÉRCIO, Jason. **Em Busca da Alma Brasileira: Biografia de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro, RJ: Estação Brasil, 2019.

TIKUNA, Djuena. “Nha’ã i naĩcũ i torũ ni’ĩ - Por que me sinto em dívida com as famílias de Bruno Pereira e Dom Philips”. **Piauí**, ed. 109, julho de 2022.

Disponível em:

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nhaa-i-na-i-necu-i-toru-ni-i/>.

Acesso em: 20 jan. 2023.

Wallaert, Josh. “The Eco-poetics of Perfection: William Carlos Williams and Nature in ‘Spring and All’”. **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, vol. 12, no. 1, 2005, pp. 79–98. *JSTOR*,

<http://www.jstor.org/stable/44086361>. Acesso em 22 ago. 2024.

Tracy, Steven C. “William Carlos Williams and ‘Blues: A Magazine of New Rhythms’”. **William Carlos Williams Review**, vol. 15, no. 2, 1989, pp. 17–29. *JSTOR*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24564906>. Acesso em 16 de Junho de 2024.

WAPICHANA, Cristino. “O herói sem apreço”. **Quatro Cinco Um**, ed. 65, setembro de 2021. Disponível em:

<https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-brasileira/o-heroi-sem-apreco> . Acesso em: 19 jan. 2023.

Wesling, Donald. “Emotion Deriving from Sequence in William Carlos Williams’s ‘Spring and All’”. **William Carlos Williams Review**, vol. 24, no. 2, 2004, pp. 41–47. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24565150>. Acesso em 20 de ago. 2024.

WHITAKER, Thomas R. “Open to the Weather”. In: BLOOM, Harold (org.). **Modern American Poetry**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. p. 89-110.

WILLIAMS, William Carlos. **A Recognizable Image**. Editado por Bram Dijkstra. Nova York: New Directions, 1978.

_____. **I Wanted to Write a Poem: the Autobiography of the Works of a Poet**. New York: New Directions. 1977.

_____. **Imaginations**. New York: New Directions, 1970.

_____. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Seventy Years Deep” em **Holiday**, novembro de 1954, volume 16, pág. 78. Disponível no link:
https://archive.org/details/sim_holiday_1954-11_16_5/page/n55/mode/2up