Oscilações da natureza em *The Tempers* (1913), de William Carlos Williams

Oscillations of nature in *The Tempers* (1913), by William Carlos Williams

Carlos Pires[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
pirescarlos@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7596-8241

Pedro Freire Barreto[2]
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
pedrofcebola@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/8804958839032812

[1] Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL/UFRJ). Atua de maneira interdisciplinar nos campos da literatura brasileira, modernismo, artes plásticas, canção popular, ensino de literatura e literatura para crianças.

[2] Mestre em Letras Vernáculas na área de Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e graduado em Letras: Português e Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. São eixos de seu interesse a literatura brasileira, a canção popular, o modernismo e as artes plásticas.

Oscilações da natureza em *The Tempers* (1913), de William Carlos Williams

Resumo: Este artigo analisa a representação da natureza em *The Tempers* (1913), livro de estreia de William Carlos Williams. Procuramos demonstrar que essa representação atua como campo de tensão entre herança de formas literárias passadas e invenção moderna na arquitetura da obra. O estudo destaca uma transformação específica: o deslocamento de uma natureza monumentalizada e mítica, ainda que irônica em alguns poemas, em direção a uma presença física, concreta e imediata. Através da análise de alguns poemas, observa-se como elementos naturais deixam de ser ornamentos literários elevados para se tornarem "dispositivos molduras" e partícipes ativos na elaboração poética. Essa transição revela o surgimento de uma economia imagética que antecipa parte da produção futura do autor.
Palavras-chave: William Carlos Williams; Natureza; *The Tempers*.

The Oscillations of nature in The Tempers (1913), by William Carlos Williams

Abstract: This article analyzes the representation of nature in The Tempers (1913), the debut book of William Carlos Williams. It seeks to demonstrate that this representation functions as a field of tension between the inheritance of past literary forms and modern invention in the structure of the book. The study highlights a specific transformation: the shift from a monumentalized and mythical nature—albeit ironic in some poems—toward a physical, concrete, and immediate presence. Through the analysis of selected poems, it becomes evident how natural elements cease to be elevated literary ornaments and instead become “framing devices” and active participants in poetic construction. This transition reveals the emergence of an imagistic economy that anticipates aspects of the author’s later production.
Keywords: William Carlos Williams; Nature; The Tempers.

No seu primeiro livro[3], *The Tempers* (1913), William Carlos Williams inicia seu artesanato poético ainda bastante imerso em procedimentos que mais tarde passará a tensionar e, em parte, a recusar: construções metafóricas frequentemente mobilizadas em chave elevada, recorrendo a clichês de matriz religiosa e mitológica, e uma dicção arcaizante que, à semelhança do que fazia então Ezra Pound — seu colega na Universidade da Pensilvânia e principal influência nesse momento —, reativa formas poéticas do passado em diferentes níveis. Nesse sentido, a aproximação com o projeto poundiano não se dá apenas no plano temático, mas também como experimento formal

[3] *The Tempers* (1913) é, na verdade, o segundo livro de William Carlos Williams. Quatro anos antes, em 1909, o poeta havia lançado por conta própria sua obra de estreia, intitulada apenas *Poems*, que resultou em um completo fracasso editorial, com repercussão mínima e circulação bastante limitada. Na organização da sua poesia, realizada por A Walton Litz e Christopher (Williams, 1986), *The Tempers* aparece como o primeiro livro do autor, seguido de *Poems*, uma coletânea que abarca poemas de 1909 até 1917.

e rítmico, ainda que, em Williams, tal mobilização permaneça mais difusa e menos programática.

The Tempers, composto por dezoito poemas relativamente curtos e quatro traduções do espanhol do *El Romancero*, foi publicado na Inglaterra pela editora Elkin Mathews por meio do trabalho de divulgação que Pound realizava de alguns poetas estadunidenses. Segundo Paul Mariani, que realizou um trabalho de fôlego sobre a recepção de Williams, Pound gostava apenas de dois poemas do grupo apresentado[4]. No livro já é possível observar um momento de oscilação que será decisivo para a produção futura do autor: ao mesmo tempo em que o poeta ensaia uma dicção herdada e ainda marcada por um certo ornamento, já se delineiam, de forma incipiente, procedimentos que serão centrais em sua obra posterior — a atenção ao detalhe concreto, a condensação imagética e uma tensão entre elevação retórica e experiência imediata. *The Tempers* está situado em uma primeira fase do movimento modernista dos Estados Unidos (Perkins, 1979, p. 527); é anterior, portanto, ao que ficou conhecido como Alto Modernismo (*High Modernism*), que ganha força no final da mesma década de 1910 e tem como marco o livro de T.S. Eliot de 1922, *The Waste land* que, segundo as palavras do próprio Williams, que dedica um capítulo da sua autobiografia a ele, foi " [...] a grande catástrofe para as nossas letras" (Williams, 1967, p. 146)[5].

O que pretendemos neste artigo é caracterizar essa oscilação tendo como eixo a ideia de natureza — ou, mais precisamente, demonstrar como a própria representação da natureza nos poemas se torna central tanto para essa oscilação quanto para a configuração, já neste livro, de uma direção poética que será decisiva na obra posterior de William Carlos Williams. A natureza, nesse contexto, não se apresenta apenas como tema, mas como campo de tensão entre herança e invenção, no qual imagens ainda marcadas por elevação retórica e ressonâncias arcaizantes começam a ser atravessadas por uma atenção ao concreto, ao imediato, ao cômico e ao local.

[4] Like the friend he was, Pound tried to arouse some interest in The Tempers in England, not because he liked the volume (he didn't particularly, except for two pieces), but because he still had hopes that Williams could do better than he so far had (Mariani, 1981, p. 145).
[5] Salvo indicação em contrário, as traduções apresentadas neste artigo são de nossa autoria.

The Tempers, em sua arquitetura, parece assim ensaiar uma saída para o presente — uma abertura que os diferentes níveis de arcaísmo mobilizados na elaboração poética ao mesmo tempo instauram e resistem. Parece haver, portanto, um movimento duplo: por um lado, a reativação de formas e dicções herdadas, em diálogo indireto com procedimentos contemporâneos aos de Ezra Pound; por outro, a emergência ainda incipiente de uma economia imagética e de uma relação mais direta com a experiência sensível, que apontam para a formulação posterior de Williams, frequentemente sintetizada na máxima "no ideas but in things" (Williams, 1963, p. 14). Vamos, em resumo, procurar caracterizar, em seu livro de estreia, a tensão entre ideias e coisas, tendo como eixo a noção de natureza.

*

No poema de abertura de *The Tempers*, "Paz na Terra" (*Peace on Earth*), um tradicional voto natalino, a voz narra um céu noturno como um palco de caçadas, movimentado por constelações e imagens míticas, em direção, ao que parece, oposta à passividade que o título sugere.

Paz na Terra

O Arqueiro está desperto!
O Cisne está voando!
Ouro contra azul
Uma Flecha caída.
Há caçada no céu —
Durma em paz até amanhã.

Os Ursos estão à solta!
A Águia está gritando!
Ouro contra azul
Seus olhos estão brilhando!
Durma!
Durma em paz até amanhã.

As Irmãs deitadas
Com os braços entrelaçados;
Ouro contra azul
Seus cabelos iluminados!
A Serpente se contorce!

Órion está escutando!
Ouro contra azul
Sua espada reluzindo!
Durma!
Há caçada no céu —
Durma em paz até amanhã.[6]
(Williams, 1913, p. 7)

As três estrofes que estruturam o poema apresentam essa movimentação com contornos mitológicos, as constelações — como Orion, a Ursa Maior e a Serpente — não são meros pontos de luz decorativos, mas figuras pesadas, quase metálicas, que se movem em um ciclo de perseguição e vigília. As três estrofes, no entanto, encaminham uma mesma solução: quase como uma cantiga de ninar, depois de afirmar a guerra no céu, e os perigos naturais, a voz é endereçada a alguém que está quase adormecendo: Durma em paz até amanhã[7]. A tensão no poema se dá entre essa agitação cósmica e o chamado para um sono tranquilo, marcado, no entanto, com uma duração determinada, "até amanhã". A "paz" cantada, no poema e na Terra, não é a ausência de conflito, mas uma realidade simbólica, quase física, ativa na imaginação, onde caçador e presa se alternam em seus lugares no firmamento. A força do poema reside na tensão entre a potência cosmológica que ele evoca, com os céus "pulsantes de paixão e ira" (Mariani, 1981, p. 144), e a súplica por um sono em paz que pontua o final de cada estrofe.

A técnica visual de Williams se coloca de forma mais pontual na imagem "gold against blue" (ouro contra azul), que, além de deslocar a acentuação rítmica, revela um olhar que busca a nitidez cromática, algo que será decisivo na sua poética posterior. Ele evita o esfumado e a penumbra, que teve — e tinha ainda naquele momento — bastante força em diferentes correntes artísticas na passagem do XIX para o XX. Embora construa uma cena noturna, ele realiza um contraste quase diurno, ou, no mínimo, de transição do dia para a noite. A luz das estrelas não brilha de forma vaga; como um espaço contemplativo, ela "bate", conflita, contra o azul profundo, criando uma imagem

[6] No original: *Peace on Earth*: "The Archer is wake! / The Swan is flying! / Gold against blue / An Arrow is lying. / There is hunting in heaven— / Sleep safe till to-morrow. // The Bears are abroad! / The Eagle is screaming! / Gold against blue / Their eyes are gleaming! / Sleep! / Sleep safe till to-morrow. // The Sisters lie / With their arms intertwining; / Gold against blue / Their hair is shining! / The Serpent writhes! / Orion is listening! / Gold against blue / His sword is glistening! / Sleep! / There is hunting in heaven— / Sleep safe till to-morrow."
[7] *Sleep safe till to-morrow*

chapada e crua. Ao escolher cores limpas e primárias, Williams retira em alguma medida o misticismo do céu e o devolve à sua realidade física: o universo é um dispositivo de cores e formas definidas, onde a beleza brota da clareza com que cada "peça" (estrela), ao constelar figuras míticas, é colocada, em movimento, contra o fundo infinito.

Ao organizar as imagens dessa forma, Williams dava substância, ao seu modo, ao movimento que Pound inaugurara em 1912 a partir das intervenções que este último realizou em poemas de Hilda Doolittle[8]. Ao assinar o trabalho da poeta como "H.D., Imagiste", Pound batizou o movimento com um termo em francês — estratégia que importa capital simbólico das vanguardas de Paris. O termo “Imagiste” funcionava como uma espécie de moldura técnica, sugerindo que a economia verbal e o corte preciso não eram meros caprichos pessoais, mas parte de uma disciplina estética rigorosa de um grupo que, embora radicado na Inglaterra, com raízes nos Estados Unidos, pretendia-se internacional. Em 1913, Williams testou, até certo ponto[9], as teorias de Pound, que à época atuava como secretário de W. B. Yeats. Seu objetivo era elaborar o poema como um dispositivo de precisão atento à construção das imagens. No entanto, a tentativa não agradou ao colega, com exceção de apenas dois textos: “Hic Jacet”, talvez o poema mais sarcástico do volume, e “Postlude”, selecionado para integrar a antologia *Des Imagistes* (1914), projeto decisivo de Pound[10] publicado poucos meses após *The Tempers*.

[8] É conhecida a famosa intervenção de Ezra Pound que ocorreu em um pequeno grupo de poemas de Hilda Doolittle quando essa, no chá do Museu Britânico, mostrou a ele três poemas que ele editou e enviou para a revista *Poetry* (Chicago) em outubro de 1912. Para mais informação sobre a longa e conturbada relação entre eles, ver o livro póstumo de Doolittle (1979).

[9] Em alguma medida pois Williams possuía, claro, uma direção estética própria expressa tanto em *The Tempers* quanto em um ensaio que redigiu nessa mesma época, mas não foi publicado. Esse ensaio, 'Speech Rhythm', apresenta claramente um projeto que o próprio autor nomeia como moderno. Rejeita o verso livre, que considera uma contradição em termos, e propõe uma rigorosa flexibilidade na condução rítmica: [...] the flexibility that the modern requires. Flexibility is only useful with accuracy. O datiloscrito permaneceu inédito até depois da morte de Williams no acervo de Viola Baxter em Yale até ser recuperado por Mike Weaver (1971, p. 82–3).

[10] If Pound had a special liking for one poem of Williams’ other than “Hic Jacet,” it was for his “Postlude,” a poem studded with classical allusions and bearing the mark of a new rhythm, closer to Pound’s own advanced metrical experiments (Mariani, 1981, p. 139).

"Postlude", com efeito, é o segundo poema do livro de 1913. A comparação das versões publicadas em *The Tempers* (1913) e na antologia *Des Imagistes* (1914) revelam alterações que sugerem algum grau de intervenção editorial difícil de precisar a origem — muito provavelmente de Ezra Pound — no sentido de conferir ao poema uma solenidade clássica ainda maior. A mudança principal, preservada em edições futuras, como em sua obra reunida por A. Walton Litz e Christopher MacGowan (Williams, 1986, p. 3–4), foi o acréscimo do terceto final em 1914 (*"O prayers in the dark! / O incense to Poseidon! / Calm in Atlantis"*) que intensificou o tom litúrgico e cerimonial presente no poema — e em alguns momentos do livro não sem certo sarcasmo e ironia. "Immortal", sétimo poema do livro, é um exemplo sintomático de como o sarcasmo e a ironia operam em determinados momentos: o poema possui quase uma estrutura de piada, de ruptura de uma expectativa construída. Ele assume ironicamente um tom elevado em que o uso dos superlativos tem um papel central ao arremessar as imagens para idealismos superiores progressivamente. No verso final, no entanto, esse lugar "altíssimo", que parece ser o que a "amada" ocupa, é estabelecido como a ignorância, com a dicção ainda arcaizante: *And thy name, lovely One, is Ignorance*. O arcaico, o retorno ao passado, assim, são motivos de escárnio, o que coloca, ainda mais, em suspensão essas mesmas escolhas. Muito provavelmente esses elementos que *The Tempers* apresenta, dentro de uma arquitetura específica, em relação ao nobre e elevado, realizado dessa maneira, quase como uma piada de mau gosto, talvez não agradasse a Pound – que, como dito, gostava do poema, ao que parece, com maior sarcasmo do livro de 1913, "Hic Jacet", que começa com o incrível verso *The coroner's merry little children* (As crianças alegres do legista) – embora não o tenha cogitado, o poema não parece, de fato, uma composição 'imagista', para a sua antologia, mas, como disse o próprio Pound em uma resenha sobre o *The Tempers*, no The New Freewoman[11] em dezembro de 1913 (Pound, 1913), uma peça de humor macabro.

[11] Sob a edição de Dora Marsden, a publicação consolidou-se como um periódico feminista radical que desafiava as convenções da época ao pautar temas escandalosos, como o amor livre e a autonomia feminina para além do sufrágio. Ezra Pound, percebendo que a plataforma de Marsden, embora política, mantinha-se aberta ao radicalismo intelectual, viu ali um espaço para suas ambições estéticas. Ao assumir a editoria literária, Pound passou, na prática, a "sequestrar" a pauta do jornal, preenchendo sistematicamente suas páginas com a produção de autores da vanguarda modernista e transformando o debate militante em um laboratório de inovação formal (Clarke, 1996).

O título "Postlude" estabelece, de imediato, uma atmosfera de resíduo e de balanço, situando o poema em um espaço temporal que sucede o clímax da ação principal. Tal como ocorre em certas conclusões das comédias de Shakespeare — a exemplo do quinto ato de *O Mercador de Veneza*, onde o conflito jurídico e a ameaça de Shylock já se dissiparam, restando apenas o jogo secundário dos anéis e o repouso lírico em Belmont[12] —, o poema de Williams não se ocupa do incêndio da paixão em si, mas do que sobrevive às cinzas. É um epílogo que reconhece que o drama central foi resolvido, restando ao eu lírico a tarefa de organizar as revelações que surgem quando o ruído da trama principal silencia.

O poema inaugura-se com um "Now" (*Agora*) que marca uma fronteira psicológica da voz: o momento exato do arrefecimento (*"Now that I have cooled to you"*). Esse advérbio de tempo não apenas ancora o texto no presente, mas estabelece o estado de "frieza" como a condição necessária para a nova percepção estética. O que resta "agora" não é o vácuo, mas uma paisagem mineralizada onde o desejo, antes informe e quente, transmuta-se em "alvenaria manchada" e templos que o sol suavizou (*soothed*) até a ruína. É como se a saída do transe passional permitisse, ainda permeada por certo erotismo, que o olhar finalmente focasse na solidez das formas, mesmo que ruinosas, substituindo a urgência do corpo pela eternidade estática da pedra que dorme e sofre o lento desgaste do tempo. Entretanto, esse "agora" não é puramente contemplativo; ele exige um outro tipo de movimento rítmico, uma "flexibilidade com precisão". Ao pedir a mão para as danças e evocar as ondulações em Philae, o eu lírico propõe uma coreografia de aproximações e afastamentos (*"in and out"*) que mimetiza o

[12] A comparação não é exagerada aqui e coloca uma possibilidade de uso da tradição greco-romana com alta voltagem irônica já no final do século XVI. Basta retomar os diálogos iniciais entre Jéssica e Lorenzo, no Ato V de *O Mercador de Veneza*, em que essas referências vão sendo alternadas até chegar à "agressão" amorosa. Nessa cena, o casal utiliza uma estrutura de repetição lírica (*"In such a night..."*) para evocar figuras de amores trágicos ou traídos — Troilo, Tisbe, Dido e Medeia. A voltagem irônica reside no fato de que Lorenzo e Jéssica, no auge de seu idílio em Belmont, escolhem justamente paradigmas clássicos de desastre e deslealdade para emoldurar a própria união. A solenidade do mito é convocada não para elevar o sentimento, mas para servir de lastro a um jogo verbal de acusações lúdicas: a traição mítica é transposta para o presente através dessa simpática "agressão", na qual um acusa o outro de infidelidade e calúnia. Williams Carlos Williams diz, de qualquer maneira, em sua autobiografia que leu na juventude Shakespeare "avidamente, praticamente do início ao fim" (Williams, 1967, p. 15). Essa complexidade do cômico certamente forjou sua imaginação.

ato sexual. O imaginário clássico, com suas referências a Lesbos e à chama que se tornou flor, serve como o elemento que estrutura esse novo tempo. O corpo é, então, reconfigurado como um dispositivo técnico: o cabelo torna-se o território de Cartago, os braços transformam-se em arco e as palavras em flechas.

Na terceira estrofe de "Postlude", a organização dos versos materializa as ideias que Williams desenvolvia em um manuscrito que não foi publicado na época, *Speech Rhythm*. Segundo suas ideias nesse, a imaginação, na elaboração artística, precisa construir a imagem de forma segmentada — "ponto a ponto, peça a peça" —, de modo que cada fragmento rítmico, ao interagir com o seguinte, gera um todo orgânico regido por uma lógica de fluxos naturais, comparável ao movimento de marés e ondas[13]. Em "Postlude", essa estratégia de segmentação é tentada para converter a observação estática dos versos iniciais do poema em uma progressão dinâmica e acumulativa. A estrutura dos versos, ao descrever o ruído dos beirais sob o vento (*"When the loud eaves rattle"*), mimetiza a irregularidade rítmica de uma tempestade marítima que faz ressurgir uma pulsão erótica contida pelo "arrefecimento" dos primeiros versos. O resultado dessa operação é um desaguar rítmico nos versos finais. A imagem das ondas que se sobrepõem ao eu lírico e a "proa do desejo" apresenta certa conclusão lógica desse movimento. O desejo não é, assim, um sentimento abstrato, mas um vetor final de uma série de impulsos rítmicos e imagens sobrepostas que desaguam no eu lírico, que termina por assumir uma posição oblíqua, figura efetivamente como complemento da ação. A mudança sintática reforça o esgotamento do controle do eu lírico: se o poema começa com o domínio do pronome reto (*'Now that I have cooled'*), encerra-se com ele em posição oblíqua (*'above me'*). Não mais condutor da ação, torna-se o objeto sobre o qual a 'maré' rítmica e erótica desagua, posicionando-se como o alvo passivo da força que a sua própria imaginação pôs em movimento.

A conclusão adotada na antologia de Pound em 1914, ao acrescentar os versos invocativos a Poseidon e à Atlântida, introduz um tom litúrgico que se revela

[13] Imagination creates an image, point by point, piece by piece, segment by segment into a whole, living. But each part as it plays into its neighbor, each segment into its neighbor segment and every part into every other, causing the whole exists naturally in rhythm, and as there are waves there are tides and as there are ridges in the sand there are bars after bars (Williams, s.d.).

redundante diante da maquinaria interna que o poema estabelece. Se o projeto de Williams em "Postlude" opera através de uma precisão rítmica e mecânica — na qual a tensão erótica e o imaginário clássico são integrados como dispositivos funcionais —, a insistência num encerramento cerimonial e exclamativo soa como uma espécie de apêndice externo, um, digamos assim, póslúdio do póslúdio. Essa dilatação do desfecho compromete o princípio da 'precisão' (*accuracy*) defendido pelo autor, visto que substitui a eficácia direta do corte imagético por uma solenidade atmosférica que acaba por atenuar a força e a direção da estrutura rítmica até os dois versos finais da primeira versão (*As with waves above me/ Blue at the prow of my desire*). Ao propor uma moldura meramente decorativa, esse encerramento revela-se alheio à economia de meios que o próprio poema engendra. Pound provavelmente gostou do que enxergou de si mesmo no poema, tratando a obra de Williams como um espelho de suas próprias obsessões estéticas. Ao privilegiar como editor o desfecho litúrgico de 1914, projetou sobre o texto certa solenidade clássica que pretendia conferir ao movimento Imagista.

As imagens naturais em muitos dos poemas de 1913 vinculam-se tanto ao imaginário mítico quanto às tradições greco-latinas. Em "An After Song", poema que expressa, ao que parece, o desconforto do autor por meio do desconforto do eu lírico[14], evidencia a fricção entre a herança monumental e a realidade do presente. Ao afirmar que a visão de Apolo e Climene lhe é "estranha" no "crepúsculo moderno", em uma forte modulação do tom do poema em um longo verso quebrado ao meio (*This is strange to me, here in the modern twilight*), o sujeito poético reconhece um desajuste fundamental entre o esplendor das vestes púrpuras da tradição e a sobriedade despojada de sua própria época. As imagens clássicas não surgem de forma integrada, harmônica, mas como um elemento que "irrompe" (*broken in upon*) de forma intrusiva, evidenciando que a natureza monumentalizada pela mitologia tornou-se um aparato excessivo para o ambiente contemporâneo. O eu lírico, ao posicionar-se no crepúsculo,

[14] Pound defende, em sua já citada resenha sobre The Tempers no *The New Freewoman*, que uma das forças dos poemas de Williams está na forma como esses convencem os leitores que as emoções são de fato suas (Mr. Williams' poems are distinguished by the vigour of their emotional colouring. He makes a bold effort to express himself directly and convinces one that the emotions expressed are veritably his own (POUND, 1913, p. 227).

admite que essa natureza elevada já não serve como espelho, mas como uma alteridade que ele ainda não sabe como habitar sem sobressaltos. Essa perplexidade diante da natureza elevada, tributária do imaginário greco-romano, e outras épocas anteriores à de Williams — e Pound —, que perpassa a obra de 1913, encontra uma resolução prática singular em "Contemporania". O poema, penúltimo do volume, apresenta um título sintomaticamente em latim e parece sinalizar uma nova economia poética e imagética em jogo.

> O canto de uma grande chuva
> Fumegantes com o campo
> Caiu sobre o meu jardim.
>
> Vou de um lado pro outro agora
> E as pequenas folhas me seguem
> Falando da grande chuva,
> De ramos quebrados
> E do praguejar do lavrador!
>
> Mas vou de um lado pro outro
> Neste canto de um jardim
> E os brotos verdes me seguem,
> Louvando a grande chuva.
>
> Não estamos amaldiçoados juntos,
> As folhas e eu,
> dispositivos molduras, dispositivos flores
> E outros modos de povoar
> O país estéril.
>
> Verdade, foi uma chuva muito grande
> Que faz as pequenas folhas me seguirem.[15]
> (Williams, 1913, p. 31)

A natureza deixa de se afirmar por meio da autoridade clássica, da tradição. mesmo que irônica, para assumir uma presença física e imediata. A "grande chuva" que cai sobre o jardim não é uma invocação a Poseidon ou um cenário para o desfile de deuses, mas um evento concreto, caracterizado pelo vapor (*steamy*) e por efeitos

[15] No original: "The corner of a great rain / Steamy with the country / Has fallen upon my garden. // I go back and forth now / And the little leaves follow me / Talking of the great rain, / Of branches broken, / And the farmer's curses! // But I go back and forth / In this corner of a garden / And the green shoots follow me / Praising the great rain. // We are not curst together, / The leaves and I, / Framing devices, flower devices / And other ways of peopling / The barren country. // Truly it was a very great rain / That makes the little leaves follow me."

materiais visíveis, como os galhos quebrados, as folhas e os xingamentos do fazendeiro. Aqui, os elementos naturais agem, ação que curiosamente atinge uma dimensão quase fantástica. Paradoxalmente, a transição para uma natureza mais concreta em "Contemporania" não exclui sua (da natureza) personificação; ao contrário, Williams a utiliza, a personificação, como um recurso técnico de aproximação dela. O fato de as folhas "falarem" da chuva e "seguirem" o eu lírico em seus movimentos de vaivém estabelece uma simetria de ação que retira o elemento natural da passividade contemplativa. No entanto, essa personificação difere radicalmente da monumentalidade, ou da elevação, vista em poemas anteriores: as folhas não falam como divindades oraculares, mas como testemunhas partícipes do evento físico da tempestade. Essa humanização das folhas e dos brotos funciona, na verdade, como um dos dispositivos (*devices*) que o autor expõe abertamente no poema. Ao fazer com que a natureza "ande" e "fale" ao seu lado, Williams opera uma integração entre o humano e o jardim, que pode funcionar como o próprio poema, tratando ambos como quase engrenagens de um mesmo sistema rítmico e espacial. A personificação, aqui, deixa de ser um ornamento retórico para tornar-se uma estratégia de "povoamento" do espaço. A força da imagem reside justamente nessa contradição: a natureza é reconhecida em sua crueza material (galhos quebrados, solo molhado), mas é animada pela linguagem e pela imaginação para que possa atuar como uma "parceira de enquadramento" na construção da cena moderna. Curiosa é a semelhança entre o quadro exposto em “Contemporania” e no poema “O lavrador”, publicado mais tarde no livro *Spring and all*, de 1923: No poema de 1913, o lavrador é uma menção mau-humorada, que praguejou (contam as pequenas folhas) em razão da destruição de seu trabalho causada pela forte chuva. Aparece mais como outra consequência no olhar da voz, sem que se aprofunde com as implicações laborais que o acontecimento lhe trará: a meditação fica toda a cargo do eu lírico em diálogo com a natureza. Em “O lavrador” (Williams, 2023, p. 66), a voz parece projetar a reflexão sobre a “grande chuva” na figura do lavrador: “Lá embaixo, além da galharia/ rente/ ao carreiro encharcado de chuva/ assoma a figura artista do/ lavrador — compondo/ — antagonista”[16]. Enquanto antagonista, compondo,

[16] Tradução de José Paulo Paes.

entendemos que esse condensa, “encharcado”, em sua imagem a gravidade da chuva, realizando cálculos e visualizações.

Em “Contemporania”, a solução que Williams elabora parece residir em certa autoconsciência técnica, mas não só, presente nos versos finais. Ao referir-se a "dispositivos molduras" (*framing devices*) e "dispositivos flores" (*flower devices*), o autor expõe a própria engrenagem poética, modulando a solenidade dos poemas anteriores para uma escala de funcionalidade operacional da imagem. Por mais concreta que se apresente agora, a natureza é mobilizada pelo poema como uma ferramenta para "povoar o país estéril". Essa honestidade técnica, presente no dispositivo poético e não em uma tentativa de convencer o leitor da verdade das emoções do autor, como considerou Pound, desativa o desconforto visto em "An After Song": a natureza deixa de ser algo em registro elevado, mesmo que irônico, para se tornar uma parceira de ação que, mediada pelo dispositivo, recupera sua vitalidade por meio de diferentes estratégias poéticas.

O argumento de Pound na referida resenha sobre *The Tempers* observa que, sempre que surgem traços de leituras prévias, estes funcionam mais como uma armadilha (*snare*) contra a qual o poeta luta do que como um arrimo no qual ele possa se sustentar (1913, p. 227). Embora Pound considere esse embate com as referências de maneira quase elogiosa, o restante de seu texto deixa claro que ele encara o livro como uma promessa, e não propriamente como uma realização plena. Sob a ótica do resenhista, o que parece "faltar" à obra é a consolidação de uma autonomia: a direção poética delineada na arquitetura de *The Tempers* reside, no entanto, nesse esforço de Williams em não ser, propriamente, Pound.

Referências

CLARKE, Bruce. **Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.

DOOLITTLE, Hilda. **End to Torment: A Memoir of Ezra Pound**. New York: New Directions, 1979.

MARIANI, Paul L. **William Carlos Williams: A New World Naked**. New York: McGraw-Hill, 1981.

PERKINS, David. **A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode**. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
POUND, Ezra. [Review of] The Tempers, by William Carlos Williams. **The New Freewoman**, v. 1, n. 12, p. 227, dez. 1913.
POUND, Ezra (ORG.). **Des Imagistes: An Anthology**. New York: Albert and Charles Boni, 1914
WEAVER, Mike. **William Carlos Williams: The American Background**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
WILLIAMS, William Carlos. **A cidade esquecida e outros poemas**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2023.
WILLIAMS, William Carlos. **Paterson**. Nova Iorque: New Directions, 1963.
WILLIAMS, William Carlos. **Speech rhythm**. 1913. *In:* WEAVER, Mike. William Carlos Williams: The American background. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
WILLIAMS, William Carlos. **The Autobiography of William Carlos Williams**. New York: New Directions, 1967.
WILLIAMS, William Carlos. **The Collected Poems of William Carlos Williams, Volume I: 1909-1939**. New York: New Directions, 1986.
WILLIAMS, William Carlos. **The Tempers**. *[S.l.]*: Project Gutenberg, 1913.

Recebido em: 23/06/2026.
Aceito em: 07/09/2026.